



**HAL**  
open science

## La performance, encore

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier (Dir.). La performance, encore. PUP. 2016, Sylvie COËLLIER, 979-10-320-0069-4.  
hal-01477887

**HAL Id: hal-01477887**

**<https://hal.science/hal-01477887>**

Submitted on 4 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts  
dirigée par Sylvie Coëllier

- Florence BANCAUD, dir., *L'image trompeuse*, 276 p., 2016  
Yves ESQUIEU, dir., *Les couleurs de la ville. Réalités historiques et pratiques contemporaines*, 264 p., 2016  
Chantal ZHENG, dir., *L'Art nouveau et l'Asie*, 294 p., 2016  
Jean-Marie JACONO et Lionel PONS, dir., *Henri Tomasi, du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée*, 564 p., 2015  
Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, 342 p., 2015  
Barbara DENIS-MOREL, dir., *Corps recomposés. Greffe et art contemporain*, 160 p., 2015  
Amélie BONNET BALAZUT, *Portrait de l'homme en animal. De la duplicité de la figure humaine dans l'art pariétal paléolithique*, 144 p., 2014  
Michel GUÉRIN, dir., *Le geste entre émergence et apparence. Ethnologie, éthique, esthétique*, 234 p., 2014  
Caroline RENARD, dir., coordonné avec Isabelle ANSELME et François AMY DE LA BRETÈQUE, *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, 226 p., 2014. Version anglaise 2015  
Li SHIYAN, *Le vide dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Occident/Extrême-Orient*, 344 p., 2014  
Caroline RENARD, dir., *Images numériques ? Leurs effets sur le cinéma et les autres arts*, 284 p., 2014  
Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, nouvelle édition mise à jour, 364 p., 2014  
Jean ARNAUD, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, 180 p., 2014  
Jacques Sapiéga, *Scènes de croisades. Cabaret Crusades. The path to Cairo de Wael Shawky*, 158 p., 2013  
Jean ARROUYE, *Éloquence de la peinture. Figures seules et en couple*, 214 p., 2013  
Patrick LHOT, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann. Aux sources du dadaïsme*, 382 p., 2013  
Pascal JULIEN, dir., *Marbres de Rois*, 348 p., 2013  
Jean ARROUYE et Michel GUÉRIN, dir., *Le photographiable*, 224 p., 2013  
Charlotte SERRUS, *Glissades. Instabilité, indistinction et postures humoristiques à l'ère dite postmoderne*, 286 p., 2012  
Jacques AMBLARD et Sylvie COËLLIER, dir., *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, 296 p., 2012  
Chantal ZHENG et ZHENG Shun-De, dir., *Art nouveau et céramique architecturale asiatique*, 178 p., 2012  
Étienne JOLLET, Claude MASSU, dir., *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, 316 p., 2012  
Natacha PUGNET, dir., *Les doubles je[lux] de l'artiste. Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, 266 p., 2012  
Gérard MONNIER, *Artistes, société, territoire. Les arts en Provence et sur la Côte d'Azur aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 192 p., 2012  
Odile BILLORET-BOURDY et Michel GUÉRIN, dir., *Picasso Cézanne. Quelle filiation ?*, 188 p., 2011  
Sylvie COËLLIER et Louis DIEUZAYDE, dir., *Art, transversalités et questions politiques*, 254 p., 2011  
Jean-Claude LE GOUIC, *Le dessin dans la peinture. La griffe de Georges Noël*, 188 p., 2010

(Autres titres de la collection : voir page 356)



ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts

# La Performance, encore

sous la direction de  
Sylvie Coëllier

2016

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE



© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE  
Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1  
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr/>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

## Introduction

SYLVIE COËLLIER

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Cet ouvrage se situe dans la continuité des recherches d'un groupe d'études aujourd'hui rassemblé dans l'axe « Constructions de l'imaginaire à travers les arts contemporains » du laboratoire d'Études en sciences des Arts (EA 3274) de l'université d'Aix-Marseille. *La performance, encore* fait ainsi suite à quatre autres ouvrages édités aux Presses universitaires de Provence par le même groupe d'enseignants-chercheurs : *Le montage dans les arts aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *Arts, transversalités et questions politiques* (2011), *L'art des années 2000 : quelles émergences ?* (2012), *Des émotions dans les arts aujourd'hui* (2015). Ces recherches se développent sur des thématiques discutées en séminaires destinés au programme du master Arts et aux doctorants. Elles ont la particularité de penser ces thématiques au croisement des cinq disciplines artistiques enseignées dans le Département Arts de l'université (arts plastiques, arts de la scène, cinéma, médiation culturelle de l'art, musique) ; elles se confortent de journées d'étude ou de colloques, s'étoffent de spécialistes invités, chercheurs ou artistes.

Le livre *La performance, encore* est ainsi fondé sur un colloque international qui s'est déroulé les 25-26-27 septembre 2014 à la Maison de la Recherche de l'université à Aix-en-Provence et au [MAC], musée d'Art contemporain de la ville de Marseille. L'ouvrage s'est ensuite nourri des conclusions tirées lors de ce colloque et s'est augmenté de communications ciblées. Si les modalités de la performance, on le verra, se sont modifiées entre les années 1960-1970 et aujourd'hui, sa pratique accorde toujours une place importante au corps, fût-ce à travers l'exigence de présence immédiate du spectateur pendant son processus. Les pratiques de la performance se révèlent alors comme des symptômes, des facettes de l'imaginaire – des imaginaires –, désormais mondialisés, du corps contemporain.



**Performances et actions**  
**Questions critiques, historiques et esthétiques**





## Les performances ont-elles encore un impact critique ?

SYLVIE COËLLIER

Aix Marseille Univ, LESEA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Cette enquête sur la performance eut pour première motivation la question de son actualité. Pour quelles raisons cette pratique artistique, ou son nom, se sont-ils banalisés au point de se perdre dans une foule de petits événements destinés à inaugurer une exposition, un nouveau lieu, à créer une animation dans la cité – tels des suppléments, des « bonus » ? Que signale le fait que dans le même temps cette pratique intègre officiellement de grandes institutions comme le Moma de New-York, la Tate modern à Londres et le Palais de Tokyo à Paris ? À quoi correspondent cette dilution et cette reconnaissance simultanées ?

Poser la question de l'actualité de la performance implique d'interroger sa définition, c'est-à-dire de cerner le lieu où on la nomme telle jusqu'aux confins où une autre terminologie se déclare plus adéquate. Mais plus qu'une recherche de définition, il s'agira ici d'enquête sur l'histoire de cette définition et d'analyses de ses modes d'existence, si diversifiés. L'ordre de présentation de ces modes dans les textes réunis ci-après, sans être totalement arbitraire, n'implique pas de fortes coupures entre les parties : toutes les études qui suivent questionnent la transversalité des pratiques artistiques et l'impact esthétique et politique de ces croisements disciplinaires, ainsi que les paroles et les actions d'artistes à travers différents continents.

La première partie s'ouvre sur les questions multiples que suscite cette forme artistique dont l'un des caractères est de ne pas se restreindre à ce qui persiste de champs disciplinaires, un autre de mettre en jeu des sujets. Quels enjeux esthétiques, sensibles, politiques la performance engage-t-elle ? Comment cette pratique éphémère, que l'on a pu croire liée à la libération des corps des années 1960-1970, envisage-t-elle sa transmission, son activité sur des préoccupations plus récentes ? Vers quelles formes son institutionnalisation l'entraîne-t-elle ? Quel est son rapport à la temporalité, à la réactivation, à la médiation, au corps de l'artiste, au regard, aux corps du public, à la société ? Est-elle le lieu même du partage ou au contraire le meilleur signe d'une exaspération de l'individualisme occidental ?

Si la transversalité – entre arts plastiques et danse, vidéo, théâtre, musique, texte, public, technologie – apparaît comme une modalité récurrente, active, désengageante de rigidités, que demeure-t-il des champs artistiques disciplinaires dans ses mises en action? Y-a-t-il des répartitions? Quels avantages les disciplines instituées, le théâtre, le cinéma, la danse, ont-elles tiré ou tirent-elles aujourd’hui d’incursions *performatives* opérant par ruptures d’émotions dans leurs catégories historiquement plus ancrées? La deuxième partie du livre, entre exemples passés et interventions récentes, montre ainsi, dans ses observations, les négociations entre les arts et les fusions agissantes, qui contribuent à pointer comment ce mode de la performance joue (le plus souvent) le rôle de déstabilisant et, partant, de reconstruction d’une efficacité artistique.

La troisième partie présente comment ces modalités transcatégorielles de la performance, qu’elles soient centrées sur la personne de l’artiste, ou sous formes d’actions plus collectives et engageant l’espace public, ont été investies d’une puissante force de contestation d’un ordre établi, celui-ci étant par définition constitué de règles – de lois – qui se sont rigidifiées. Que cette contestation s’adresse plus particulièrement au monde de l’art ou au monde tout court, son action est politique, au point que la performance a plus d’une fois risqué l’interdiction. Mais a-t-elle encore aujourd’hui cet impact?

Il nous semblait important que ces questionnements, ces observations et leurs conséquences se saisissent à la fois par comparaisons temporelles – la performance « canonique » des années 1960-1970 servant de base théorique pour étalonner les développements récents – et par comparaisons géographiques, et de fait, géopolitiques. On trouvera donc dans les pages qui suivent des études informant de situations souvent peu connues dans la sphère hexagonale, avec des descriptions et des analyses de performances et d’actions qui se sont passées en Afrique, au Brésil, en Chine, dans les pays de l’Est, mais encore au Portugal, en Angleterre, au Canada.

Les paroles d’artistes, assumant des positions vis-à-vis de leurs pratiques, nous semblaient évidemment indispensables. Elles viennent clore chacune des parties.

## Des mots et des actions qui changent

Depuis *Performance: Live Art 1909 to the Present* de Rose Lee Goldberg, dressant en 1979<sup>1</sup> la première histoire de ce mode artistique, ouvrage depuis maintes fois réédité et augmenté, on situe les débuts de la performance aux manifestations futuristes. Son auteure n'oublie cependant pas d'en évoquer les précédents dans les rituels, les passions médiévales, les spectacles allégoriques de la Renaissance<sup>2</sup>, situant ainsi la nouveauté de la performance dans la revalorisation de processus anciens. Les auteurs américains s'accordent à dire que l'emploi du mot « performance » s'est imposé dans le discours au cours des années 1970. Il était donc alors devenu nécessaire de synthétiser l'approche verbale de pratiques qui s'étaient multipliées depuis 1959<sup>3</sup> sous les termes de happenings, actions, fluxus, événements, cérémonies, démonstrations, situations, activités, art corporel, théâtre d'artistes, théâtre cinétique..., pour reprendre la liste de Kristine Stiles<sup>4</sup>. L'empreinte américaine domine dans la diffusion du mot, car l'art des États-Unis est alors triomphant. Il faut préciser qu'il en retire souvent, dans les textes anglo-saxons, une forte connotation théâtrale (on se souviendra ici de l'accusation de « théâtralité » attribuée par Michael Fried aux sculptures d'un Robert Morris qui avait monté des performances au Judson Dance Theater<sup>5</sup>). Comme le terme d'installation, qui naît en même temps mais s'impose un peu plus tard, la fixation d'un mot générique indique qu'un registre artistique se fixe. Sans effacer la diversité de ses modes d'actions,

- 1 Les rééditions et les dates de publication montrent l'émergence de la performance (le premier ouvrage conclut la période-clé des années 1960-1970) et le retour de succès de cette forme artistique depuis 1990. Rose Lee Goldberg, *Live art 1909 to the present*. London, Thames and Hudson, 1979. *Performance art: from futurism to the present*, London, Thames and Hudson, 1990. *Performance : live art since the 60s*, London, Thames and Hudson, 1998. *La performance : du futurisme à nos jours* / RoseLee Goldberg ; trad. par Christian-Martin Diebold Paris ; Londres : Thames & Hudson ; [Paris] : [diff. Seuil], 2001. *La performance, du futurisme à nos jours*. traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud... Nouvelle éd. revue et augmentée. Londres ; Paris : Thames & Hudson, DL 2012. *Performances : l'art en action* ; trad. par Christian-Martin Diebold : Traduction de : *Performance : live art since the 60s*. Paris : Thames & Hudson, 1999.
- 2 Les dettes de la performance aux rituels et aux formes théâtrales telles que la Commedia dell'Arte ont été aussi signalées dans Battcock and Nickas, eds., *The Art of Performance. A critical Anthology*, New York, Dutton, 1984.
- 3 1959 est certainement historiquement arbitraire mais marque symboliquement l'entrée médiatique de la performance avec la première réalisation en galerie d'Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts* (4, 6, 7, 8, 9 et 10 octobre 1959, Reuben Gallery, New York).
- 4 Kristine Stiles, "Performance", dans Robert S. Nelson et Richard Shiff eds., *Critical terms for Art History, Chicago and London*, The University of Chicago Press, second edition, 2003, p. 84.
- 5 Pour rappel: Michael Fried, « Art et objectivité », trad. dans *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997, p. 896-908. On peut aussi se reporter ci-après au texte de Colette Tron qui présente l'action d'Yvonne Rainer, alors compagne de Robert Morris, au cours de l'événement « 9 evenings, theatre and engineering ». Les volumes actionnés pendant la performance étaient clairement « morrissiens ».

c'est alors que le mot amalgame rétroactivement les manifestations antérieures, en l'occurrence celles futuristes, dadaïstes et surréalistes. Cette histoire traduit l'existence d'un lien étroit, et souvent revendiqué, entre performance et avant-gardes : nous utiliserons ci-après le terme de néo-avant-gardes pour les mouvements artistiques qui ont agité les années 1960-1970 et dont les performances sont une part signifiante.

Bien qu'il fixe un registre, il s'en faut que le terme de performance annonce une clôture substantivant une pratique. Loin de pouvoir être cerné par une définition stable, la performance semble résister, malgré sa relative banalisation, à une délimitation autre qu'ondoyante, fluide, se déplaçant dans l'histoire. « À la base, la performance est définie comme un art visuel pluridisciplinaire impliquant une réalisation en présence du public<sup>6</sup> », est-il écrit sobrement dans le site [dadart.com](http://dadart.com), mais, est-il précisé ensuite, « la démarcation entre la performance et les autres arts est souvent floue ». De même, Christophe Kihm, chroniquant pour *artpress* une innovation significative du regain de ce mode artistique, à savoir la programmation de performances pour l'ouverture de la Fiac 2008, se « permet de souligner l'étrange flou qui continue de voiler cette notion<sup>7</sup> ». Face à la diversité des propositions du programme, il cherche une définition et en choisit une « accueillante » et *a minima*: la « co-présence d'une action et d'un public », ce qui laisse place, dit-il, au dispositif du concert, du théâtre, du cinéma « sans marquer les éventuelles différences entre chacun<sup>8</sup> ». Car le programme de la Fiac élargissait symptomatiquement la performance en incluant des productions artistiques qui, quelque temps auparavant, n'auraient pas été ainsi qualifiées, par exemple *Acid Brass* de Jeremy Deller<sup>9</sup>, ou une *conférence* du chorégraphe Jérôme Bel.

Dans les textes rassemblés ici, la lectrice, le lecteur, entendra la plasticité de la définition dans les écarts entre les conceptions qui ont prévalu pendant les années 1960-1970 et les acceptions plus récentes. Dans les constantes, la performance est une réalisation dont le public voit le processus se dérouler. En ce qui concerne les arts plastiques, qui était une discipline aux réalisations statiques, elle les a ouverts à des pratiques temporelles, à l'instar des films expérimentaux et de la vidéo, avec lesquels

6 Voir dans [dadart.com](http://dadart.com), rubrique « événements dada ». Consulté le 29/1/2016.

7 Christophe Kihm, « Des performances à quel prix ? », *artpress* n° 350, octobre 2008, p. 46.

8 *Ibid.*, p. 45.

9 *Acid Brass*, qui a valu à Jeremy Deller le prix Turner en 1998, est une œuvre en 2 parties : d'une part, un schéma montrant les jonctions entre l'Acid House Music et l'économie industrielle et post-industrielle ; d'autre part une application humoristique de la théorie schématisée consistant à faire jouer de la House music à un orchestre ouvrier. Je me permets pour plus d'explications de renvoyer à mon article, « Folk Archive de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs », *Document, fiction et droit en art contemporain*, sld. Jean Arnaud et Bruno Goosse, Presses universitaires de Provence et Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015, p. 148-163.

la performance a immédiatement été en phase<sup>10</sup>. La vidéo, qui était si fondamentale pour enregistrer au plus près l'action que l'artiste imposait à son corps dans les années 1970 (accompagnée de son « narcissisme » analysé par Rosalind Krauss<sup>11</sup>), est le plus souvent aujourd'hui une documentation filmée par des professionnels, et plus ou moins pensée comme un « produit dérivé ». Dans la définition *a minima* de Kihm, « la co-présence d'une *action et du public* », le mot « corps », qui se serait imposé dans les années 1960-1970, n'est plus mentionné. Le corps de l'artiste demeure pourtant manifestement important, comme en témoignent le succès de Marina Abramović et les références récurrentes à *The artist is present* (2010) dans les argumentations des textes ci-après. Sa performance au Moma fait apparaître la persistance d'une foi en la vérité du corps, qui a pourtant été remise en cause par le questionnement des genres et des simulacres. Le corps de l'artiste n'est plus une condition *sine qua non*, qui peut contribuer à établir un distinguo : la performance suppose toujours des corps statiques ou en mouvement dans un lieu précis, tandis que les interventions en espace public (destinées à toucher les sens et donc les corps des publics) seraient des *actions* (ici *Nuage vert* du collectif Hehe, ou les interventions du groupe Acre). Mais là aussi tous les croisements sont possibles, et il existe des arguments en faveur de l'un ou l'autre terme selon que l'on s'accorde avec telle ou telle « famille » artistique. L'importance croissante de la danse dans ce que l'on circonscrit sous le terme de performance depuis les années 1990 semble rendre le corps de l'artiste moins nécessaire que celui de l'interprétant, comme le montrent Tunga, ou les œuvres de Tino Sehgal, l'un des représentants par excellence de ce mode depuis quelques années, et qui a une formation de chorégraphe. Mais il s'agit peut-être de l'effet de la perte de l'équation corps = authenticité de l'être (l'acteur est remplaçable, au contraire du corps de l'artiste). Cela étant, l'interdiction de Sehgal d'enregistrer, de filmer ses œuvres (interdiction de plus en plus difficile à tenir) qui a contribué à son succès démontre la force de l'expérience *hic et nunc*. Sehgal perpétue la transmission orale qui prévalait dans la danse jusqu'à l'ère de la vidéo, et par sa stratégie (qui incite, disent les Deux Gullivers, au désir de filmer), l'artiste mise sur le caractère nécessaire, persistant dans notre société, d'une co-présence entre corps du public et corps intervenant. Son interdit de photographier nous fait prendre conscience de notre dépendance actuelle envers l'enregistrement numérique, et suggère en même temps que la banalisation de la performance répondrait à un besoin élémentaire de présence pour compenser l'inflation de l'image dématérialisée. Dans le même registre, la réactivation des performances historiques, le *re-enactment*, travaille notre rapport complexe entre transmission vivante, reproductibilité omniprésente, désir obsessionnel d'archiver et nécessité d'archivage pour les besoins de l'histoire. La

10 Nam June Paik et Charlotte Moorman exemplifient le passage. Un certain nombre de Flux-films également.

11 Rosalind Krauss, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October 1*, 1976, p. 50-64.

conséquence est que l'œuvre sous forme de présence corporelle vient déranger le mode archivistique des institutions muséales elles-mêmes et la décorporéisation favorisée par l'archive numérisée.

Ce qui apparaît en transformation entre la performance « canonique » des années 1960-1970 et aujourd'hui, c'est la question des limites : autant le mot de performance, dans le langage économique et sportif, annonce qu'il existe un stade indépassable qu'il s'agit précisément de dépasser, autant la limite à dépasser a cessé d'être un but, même si elle reste une valeur d'appréciation, comme tel rôle épuisant l'acteur chez Novarina, ou les *Vexations* de Satie (jouer le thème musical 840 fois à la suite). Lorsque les Deux Gullivers réactivent la performance de Abramović/Ulay sur la banquise, on ne s'inquiète pas pour leur vie : ils démontrent au contraire qu'aujourd'hui, dans notre monde occidental (et c'est bien ce qui fait la force de l'État islamiste), on peut tester la limite, mais on ne meurt pas pour l'art, comme on a pu le penser d'Yves Klein et de Piero Manzoni<sup>12</sup>. La pulsion de mort peut encore servir de terreau créateur (fut-ce par le biais de l'ironie), mais on mesurera au *Mètre de démocratie* de l'artiste chinois He Yunchang la différence d'enjeux entre une action radicale répondant à une oppression politique et la pratique occidentale aujourd'hui. Cela étant, à l'aune de Daech, la non-radicalité des démarches performatives n'est certainement pas la pire des solutions. Marina Abramović a beau dire qu'aujourd'hui le couteau n'est pas un vrai couteau, que le sang n'est plus du vrai sang, la preuve par l'authenticité de la douleur du corps vaut de toute façon bien moins que l'image (et manifestement elle le sait). La performeuse brésilienne Berna Reale, qui se met véritablement en danger (le contexte brésilien n'est pas celui de l'Europe et de l'Amérique du Nord), n'oublie pas l'image choc qu'internet pourra diffuser. On arguera que la recherche de l'image mnémotique et, de fait, médiatique est aussi ancienne que le *Saut dans le vide* de Klein (1961) et qu'elle ressort de la « photoperformance ». Il faut donc ajouter ici que l'artiste de performance ne peut assurer son financement que de deux façons, par la trace photo- ou vidéographique ou sous forme d'objet ou bien en étant rémunéré pour une prestation de type théâtral. Tino Sehgal vend oralement, mais sur acte notarié, ses œuvres. Il représente une exception, qu'il a créée. En général, sous forme de trace ou de reste, la performance ne peut faire l'objet que d'une fétichisation faible (financièrement) excepté si la forme photographique est magnifiée en objet<sup>13</sup>. Il faut bien que les artistes vivent, mais la performance garde à cet égard, malgré tout, une force anti-spéculative (quoique menacée, comme nous verrons ci-après).

12 Entretien de l'auteure qui l'affirmait en 1983 avec Gina Pane.

13 C'est le cas de Santiago Sierra ou de Vanessa Beecroft qui vendent fort cher leurs photographies, mais quoiqu'il en soit, ces artistes demeurent des exceptions.

## Performance et institution

La documentation visuelle, travaillée ou non spécifiquement, a offert les traces, souvent accompagnées de protocoles ou de scénarios, qui ont pénétré les premières dans le circuit institutionnel. Il apparaîtra à travers plusieurs des textes ci-après que le désir d'une reconnaissance et donc d'une catégorie artistique nommée performance s'est manifesté très tôt, ne serait-ce qu'à travers le souhait d'avoir des lieux adéquats de monstration. Pourtant, à bien des égards, dans sa tradition dadaïste ou fluxus, dans sa référence au situationnisme, par sa forme, la performance se pose en critique de l'institution, de sa structure. Ce point mérite examen.

Dans sa *Théorie de l'avant-garde*<sup>14</sup>, récemment traduite en français, mais publiée en allemand en 1974, traduite en anglais en 1984, et depuis discutée dans les pays anglo-saxons, Peter Bürger assigne aux mouvements futuriste, dadaïste et surréaliste, le rôle spécifique d'avoir révélé, par sa mise en crise, la présence d'une « institution Art ». Par ces termes, Bürger ne vise pas le seul musée ou le centre d'art dépositaires concrets dans lesquels les artistes aspirent à être exposés pour leur reconnaissance, mais un ensemble ainsi décrit :

Le concept de *l'institution art* tel qu'il est utilisé ici renvoie au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres<sup>15</sup>.

Cette définition peut renvoyer à la théorie institutionnelle de l'art, certes depuis remaniée, de George Dickie, publiée la même année, 1974<sup>16</sup>, ou évoque encore le « monde de l'art » de Danto. Olivier Quintyn, dans son ouvrage *Valences de l'avant-garde*<sup>17</sup> qui revient sur les avancées de Bürger en questionnant l'actualité de sa position, fait à l'égard de Dickie une critique que nous adoptons ici. Sa théorie, dit Quintyn, est simplement procédurale, transformant en définition théorique de l'art une forme « d'autonomie décisionnelle souveraine de « professionnels » du monde de l'art et d'experts » vis-à-vis des « candidats à l'appréciation artistique, en ignorant « totalement la question des *raisons d'agir*<sup>18</sup> ». En revanche, la théorie de Bürger est attentive à ces dernières, et vient ainsi éclairer plus d'un aspect de la performance et de son développement au cours du xx<sup>e</sup> siècle, sinon jusqu'à aujourd'hui.

14 Peter Bürger, *Théorie de l'Avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, 2013.

15 *Ibid.*, p. 36.

16 George Dickie, *Art and the Aesthetics: an Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

17 Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde, essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2015.

18 Olivier Quintyn, *ibid.*, p. 146.



Pour Bürger, trois formes artistiques des premières avant-gardes de 1910-1920, les ready-mades, les collages et les provocations dadaïstes – donc les proto-performances – ont mis à mal l'autonomie de l'art. On connaît les grandes lignes de la notion d'autonomie. Au cours de l'histoire, l'art s'est émancipé de sa fonction culturelle et de sa soumission à la commande politique ou somptuaire. L'autonomie de l'art prend sa puissance dans la revendication de l'art pour l'art émergeant avec le romantisme. Elle est décrite chez Bürger comme une conséquence du processus global de « modernisation » qui, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, a fragmenté la totalité sociale en différentes sphères ayant leur logique propre. L'art est donc devenu un « sous-système » provenant de la division et de la séparation des domaines consécutive à « l'idéologie du libre-échange<sup>19</sup> ». L'autonomie, qui était une véritable émancipation, devient au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles une visée où « l'œuvre d'art perd tendanciellement sa fonction sociale<sup>20</sup> ». Se séparant même de la vie bourgeoise, l'art s'hypostasie en essence<sup>21</sup>, tandis que l'artiste illustre la logique de la division du travail (l'artiste devient un « spécialiste »<sup>22</sup>). L'art se voue donc à l'esthétisme en visant l'exclusion de tout ce qui ressortit de la vie pratique. Bürger, en défendant la fonction sociale de l'art prend le contrepied d'Adorno (dont l'édition de la *Théorie esthétique* en Allemand est parue en 1970) tout en montrant la justesse de l'observation de ce dernier lorsqu'il affirme que « l'art est l'antithèse sociale de la société<sup>23</sup> ».

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la défense de l'autonomie de l'art s'est énoncée entre autres dans le célèbre article de Greenberg de 1939 contre le kitsch et celui de Fried contre la « théâtralité » du minimalisme, une hybridation contraire à la pureté définitionnelle de l'art moderniste<sup>24</sup>. L'autonomie a été représentée par les explorations systématiques et formelles du médium, et a aussi engendré ce cube blanc destiné à l'exposition dont Brian O'Doherty a dénoncé, en 1976, l'idéologie :

La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique

19 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 40. L'auteur convoque ici Habermas sur Walter Benjamin.

20 Peter Bürger, *ibid.*

21 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 36.

22 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 55-56.

23 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, p. 24.

24 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, trad. par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 9-28. Pour Fried, voir note 4.

du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique<sup>25</sup>.

Au contraire de cette esthétisation hypostasiant l'art en essence, les premières avant-gardes réduisaient la distance qui sépare l'art de la vie, et de ce fait montraient à quel point l'art autonome avait précisément écarté la dite « vie ». Davantage, écrit Bürger :

ce que les avant-gardes avaient en vue, c'est un dépassement (*Aufhebung*) de l'art, au sens hégélien du terme : l'art ne doit pas seulement être détruit ; il doit être transféré dans la vie pratique, de manière à y être conservé, dût-il pour cela être transformé.<sup>26</sup>

Cette tentative « d'instaurer, à partir de l'art, une nouvelle pratique de vie<sup>27</sup> », une « reconversion de l'art dans la vie concrète<sup>28</sup> » résonne dans plus d'une déclaration des années 1960-1970, chez Kaprow, Fluxus, Beuys, et bien d'autres artistes encore, qui ont pour point commun de pratiquer des actions et des performances. Les situationnistes, auxquels se réfèrent plus d'un performeur aujourd'hui, ont délibérément quitté l'art afin d'agir directement sur la vie. Ils représentent toujours un (le) modèle politique. Aujourd'hui toujours, tout en subtilités, les *protocoles-méta*, les méta-performances de Jean-Paul Thibaud cherchent ainsi à déplacer les choses au quotidien, puisqu'à notre époque de fin des grands récits, les actions discrètes risquent d'avoir plus de poids que les révolutions.

On sait comment, du fait de leur intermédialité, les performances et actions déplacent toute tentative de se replier sur un médium. La remarque concernant le style chez Bürger en dresse le principe dans les premières avant-gardes :

Jusque-là, dans le développement de l'art, l'usage des moyens artistiques était limité par le style de l'époque, conçu comme un canon des techniques préalablement données dont il n'était permis de s'écarter que dans une certaine mesure. [...] L'une des choses qui caractérise les mouvements historiques d'avant-garde consiste en ce qu'ils n'ont développé aucun style. [...] Bien plus, ces mouvements ont liquidé la possibilité d'un style lié à une époque, tout en élevant au rang de principe la pleine disposition des moyens artistiques des époques passées<sup>29</sup>.

Sans doute est-il toujours possible de repérer dans tout objet après un certain temps la marque d'une époque, et donc une forme de « style », mais la notion de « pleine disposition des moyens artistiques des époques passées » convient particulièrement à la diversité de la performance, qui a inclus à l'heure des « néo-avant-gardes » les rituels, les pratiques corporelles, le paysage, l'architecture, et bien d'autres champs.

25 Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie » (1976), *White cube*, jrp/ Ringier, p. 36.

26 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 82-83.

27 *Ibid.*

28 *Id.*, p. 89.

29 *Id.*, p. 29.

La présence des corps sans scène les séparant nettement du public en appelle en soi à l'expérience de la vie pratique (respirer, se déplacer). Il apparaît pourtant que Bürger n'ait pas voulu voir dans les néo-avant-gardes une extension critique, mais seulement un repli vers l'autonomie et un échec du « dépassement du projet de l'art » pour sortir de « l'institution art » des premières avant-gardes. En effet écrit-il,

étant donné que, dans l'intervalle, la protestation des avant-gardes historiques contre l'institution art est devenue art, les gestes de protestation de la néo-avant-garde tombent dans l'inauthenticité<sup>30</sup>.

Il semble difficile, vis-à-vis des artistes du *Body art* si intensément à la recherche de l'authenticité de leur démarche par la réalité de la souffrance corporelle, d'accueillir un tel jugement. La théorie de Bürger est marxiste et certainement, comme le souligne Olivier Quintyn, « moniste<sup>31</sup> ». Sans dénier l'intérêt de l'analyse produite par *La Théorie de l'avant-garde*, il faut en reconsidérer certains termes vis-à-vis des changements de l'histoire. C'est ce qu'ont fait, dans les années 1980, Benjamin Buchloh et Hal Foster, en partie parce que le succès du texte de Bürger était dû aux artistes et théoriciens d'un « postmodernisme » reprenant les valeurs de la peinture et du classicisme afin de jeter l'opprobre sur la « néo-avant-garde » qui avait dominé pendant les vingt années précédentes (et dont le succès avait en effet occulté des peintres comme Baselitz, par exemple). Foster et Buchloh reprochèrent donc à Bürger de se contenter « d'essayer de perpétuer les pratiques des avant-gardes historiques sans y apporter les actualisations nécessaires<sup>32</sup> », mais examinèrent soigneusement ses propos.

La charge de Bürger contre la « néo-avant-garde » semble en effet, en raison de « lacunes historiques » (Buchloh), ne pas tenir compte des productions artistiques exerçant une critique anti-institutionnelle et penser en termes de répétition des premières avant-gardes et non en celle d'une poursuite de ses buts, certes mêlée à des reconnaissances institutionnelles. Pire, pour Bürger, la néo-avant-garde « renversait le projet initial qui visait à reconnecter l'institution de l'art autonome sur la pratique du quotidien » (Foster), et au contraire l'institution récupérait ce qui était supposé la remettre en question<sup>33</sup>.

Le texte de Bürger, écrit dans le constat de l'échec de Mai 1968, ne peut que déplorer l'immensité de la récupération. Et quarante années et quelques après sa publication, la condition de l'art a certainement évolué dans un sens que cet auteur n'aurait guère apprécié. Les rapports entre l'autonomie artistique et l'institution sont

30 *Id.*, p. 87.

31 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 31.

32 Petra James, Bohumil Hrabal: « Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique », Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 2013, p. 23.

33 Hal Foster, *Design & Crime*, [Verso: 2002], Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 164-165.

aujourd'hui transformés au point où la critique ne saurait sans doute pas s'imposer de façon radicale et entière comme il en fut dans les premières avant-gardes (encore cette façon de les voir est-elle probablement de l'ordre du fantasme). L'exemple de Marina Abramović montre à quel point les valeurs se sont renversées. « J'aime être comme Coca cola, une marque: celle de la performance », a-t-elle dit récemment. « J'ai inventé ce langage. J'ai consacré ma vie à sa défense. J'en suis le dernier dinosaure.<sup>34</sup> » Abramović s'arroge une catégorie de l'art. Montrée en institution – et laquelle! – sa prestation atteint la popularité de celle d'une pop star ou, comme elle le dit, d'une marque internationale. « On ne peut concevoir nulle autonomie de l'art sans dissimulation du travail<sup>35</sup> », écrivait Adorno. Mais Abramović construit son œuvre au contraire sur l'exhibition dudit travail (elle donne systématiquement le nombre de jours, d'heures de sa présence, parle de son épuisement, etc.). Elle la construit aussi sur la fonction sociale, qu'elle exprime réparatrice et magique. Des composants (processus et échange) qu'aurait revendiqués l'avant-garde sont ainsi reversés dans une forme d'« essence » artistique, spectaculaire et quasi culturelle [...]

## Ré-instituer ?

Il semble à beaucoup qu'aujourd'hui que l'on soit face à une sorte d'alexandrinisme artistique. Et depuis les années 2000, la transversalité, ou, si l'on préfère, l'intermédialité (comme la nommait Dick Higgins) semble en courbe ascendante. Le mélange des catégories, qui rompait avec les crispations sur un médium, est devenu un lieu commun, un signifiant du « passage du modernisme au post-modernisme », la preuve de « l'obsolescence des disciplines au profit de la transdisciplinarité, de la combinaison, de la fusion ou de l'hybridation des genres et des registres culturels<sup>36</sup> ». On reproche surtout à cette hybridité d'être trop perméable à des valeurs populaires et de divertissement. De la même façon, le *white cube* demeure l'espace de monstration de base, mais il est tout aussi souvent remis en question, éventuellement au profit d'un « *display* » dont le terme même dit l'inféodation à l'étalage de la marchandise. Mais il peut l'être au profit d'une incursion de la fonction sociale. Cette dernière, prise des politiques, devient un alibi pour convaincre les élus (ou les mécènes) de financer l'art en faisant une bonne action. La fonction sociale de l'art chez Bürger ne consiste cependant pas à glisser du contenu moral dans une œuvre quelconque: c'est dans sa structure même que l'œuvre inclut ou non cette fonction, dans sa position par rapport à la structure de la société. À cet égard, la question de l'autonomie mérite d'être reposée.

34 Relevé dans « Las d'être masqué par « MA », Ulay sort du bois », *Le Monde*, dimanche 7-lundi 8 février 2016, p. 20.

35 Citation d'Adorno (*Essai sur Wagner*) ici dans Bürger, *op. cit.*, p. 59.

36 Christophe Kihm, « Des performances à quel prix? », *art. cit.*, p. 46.

Nous admettons ici comme Olivier Quintyn que le sous-système « art » s'est à la fois consolidé et qu'il est en même temps menacé.

L'autonomie globale apparente de l'institution Art est sortie renforcée de l'attaque des avant-gardes en neutralisant cette offensive par l'intégration superficielle des catégories de l'avant-garde à son discours officiel, et des procédés avant-gardistes à son répertoire muséographique en tant que simple vocabulaire formel itérable à merci. Il n'en reste pas moins que le sous-système art reconstitué s'intègre plus que jamais aux flux multiples du capital global<sup>37</sup>...

Car l'institution art, au sein même des lieux publics nationaux subventionnés est minée par la financiarisation et le marché de l'art, qui cherchent à déplacer les valeurs par des pressions sur son administration<sup>38</sup>. La financiarisation a besoin d'une « institution Art » qui lui apporte sa plus-value symbolique : c'est bien l'autonomie de l'art qui est de ce fait subvertie, à nouveau, par la mainmise financière, laquelle est très accueillante à toutes les expressions critiques, car elles sont rentables en créant des polémiques qui excitent les médias. En regard de cette situation, il est peut-être utile de reconsidérer, comme le fait Hal Foster, ce terme d'autonomie. C'est, écrit-il, « un terme diacritique comme n'importe quel autre, qui se définit en relation à son contraire, c'est-à-dire l'assujettissement<sup>39</sup> ». Face aux pressions souhaitant assujettir l'art, une certaine autonomie devient nécessaire, et à redéfinir. « Comme essentialisme », écrit encore Foster, « autonomie n'est pas un bon terme, mais pas toujours une mauvaise stratégie : appelons-là autonomie stratégique<sup>40</sup> ». Olivier Quintyn de son côté pense qu'une « position radicalement anti-institutionnelle qui surmonterait magiquement la différenciation sociale » serait illusoire et indique comme voie possible « des expérimentations *réinstituant*es sur leurs articulations et médiations institutionnelles, à la fois au sein et en dehors des institutions admises de l'art<sup>41</sup> ».

Le fonctionnement de l'institution lui-même peut être considéré non comme un sous-système de la division du travail (laquelle s'est mondialement étendue), mais

37 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 56.

38 Voir l'article d'Emmanuelle Lequeux « les musées français s'éveillent à la Chine » dans *Le Monde* numérique du 10/02/2016, dont j'extrais ce passage : « en juin 2015 [...] Adrian Cheng, tycoon héritier du *new world group* (hôtellerie, routes, joaillerie...), scellait un partenariat d'un nouveau type : il proposait à Pompidou de créer un poste de conservateur dévolu à l'art chinois, entièrement à la charge (salaire et voyages compris) de sa fondation artistique, K11, pendant trois ans. une première dans un pays qui, longtemps, s'est méfié de l'ingérence des collectionneurs privés dans les musées publics. « Ah ça, c'est une première ! Soupire un des conservateurs de Beaubourg. mais que voulez-vous ? parfois, on en est à payer sur nos fonds personnels le taxi ou l'hôtel des artistes que nous invitons, alors on ne peut pas lutter. » Qu'un privé assume ainsi les frais d'un salarié du musée national, cela ne risque-t-il pas de fausser la mise ? (en capitales dans le texte).

39 Hal Foster, *op. cit.*, p. 126.

40 *Ibid.*, p. 128.

41 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 57

sous un autre angle, qui soulignerait sa fonction sociale, précisément. Il serait trop long ici de reprendre les arguments que Boris Groÿs développe dans *Du nouveau*<sup>42</sup>, mais son hypothèse offre une place spécifique, non exactement à « l'institution Art », mais à la part qui rend l'institutionnalisation désirable aux artistes, c'est-à-dire une reconnaissance telle qu'elle s'archive. « Le besoin et la possibilité du nouveau sont déterminés par la conservation de la mémoire culturelle valorisée<sup>43</sup> », écrit-il. Et le lieu de valorisation puis de conservation des valeurs s'appelle l'institution, qui en éliminant les doublons, établit l'échelle des valeurs d'une société donnée. Groÿs décrit un système se réajustant constamment, le nouveau n'étant pas lié au mouvement moderniste, mais au fait que la société, se transformant, absorbe dans son système de valeurs des représentations (des formes, etc.) provenant de ce qui n'était pas encore archivé : le « profane », le quotidien, le non sacralisé qui fait momentanément subversion, ou issu de ce qui était oublié en tant que valeur (le rituel réactualisé par la performance par exemple). On peut penser par exemple que le « ré-enactement », la réactivation des performances, agit à l'encontre d'un quelconque nouveau. Mais refaire une performance connue par archive amène une interrogation inédite sur le fait même d'archiver, de sacraliser un moment, alors que, s'agissant de corps, le décalage est intrinsèque. Plus qu'avec un autre type d'art la performance réactivée fait ressentir que le contexte ne peut plus être le même qu'à l'origine : une réactivation peut apparaître plus nouvelle qu'une intervention maniant des stéréotypes. Revoir ce qui est valorisé peut être médiatique et nostalgique, mais aussi une façon d'en saisir la validité, de tester un type d'engagement, d'asseoir une histoire à l'aune d'une autre histoire, sur laquelle on a encore peu de prise.

Comme toute institution, « l'institution Art » a ses rigidités, ses réseaux et ses compromissions. En étant un tant soit peu perméable aux projets extérieurs, elle devient sujette à toutes les attaques, mais aussi aux propositions la mettant en demeure de se transformer, et elle doit le faire afin de continuer à jouer son rôle *social* d'échelle de valeurs. Et si la tâche est difficile, il ne s'agit pas tant de déplorer que de trouver un « faire-avec », pour reprendre à nouveau Foster<sup>44</sup>.

42 Boris Groÿs, *Du nouveau, essai d'économie culturelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992. Je me permets ici pour plus d'explications de renvoyer le lecteur à mon article cité note 8.

43 *Id.*, p. 136.

44 Hal Foster, *op. cit.*, p. 167.

## Conclusion optimiste : un exemple de non-performance performée en institution

En 2012, Lili Reynaud-Dewar occupe le *Magasin* de Grenoble du 5 février au 29 avril, avec une exposition intitulée *Ceci est ma maison*. Le titre est une allusion au travail des femmes artistes, pour lesquelles l'atelier ne peut mentalement et le plus souvent physiquement être séparé de la maison (la machine à laver est dans l'atelier par exemple). L'exposition se veut ainsi une suite « d'espaces à la fois mentaux et domestiques » :

Elle s'ouvre, ou se clôt, c'est selon, sur une nouvelle œuvre : une réflexion sur une maison qui ne fut jamais réalisée, ni, donc, habitée : La Baker House, un projet de l'architecte viennois Adolphe Loos pour la danseuse américaine Joséphine Baker. Peint sur les murs du MAGASIN, le motif des bandes noires et blanches qui devait orner la façade de la Baker House est le décor d'une performance dont seules seront rendues publiques des photographies et dans laquelle pour la première fois je mets en scène mon propre corps, dansant dans l'espace vide de La Rue les célèbres chorégraphies de Joséphine Baker<sup>45</sup>.

La performance est donc une réactivation restituée par une archive, c'est-à-dire une inversion de ce qui tend à se produire, au moins pour les vernissages, dans les lieux institutionnels aujourd'hui. C'est une performance qui utilise l'asynchronie comme mise à distance réflexive : la photographie, le corps menu de l'artiste se découpant en silhouette, en poses, mettent à distance le corps de Joséphine Baker comme mémoire, celle d'une rencontre manquée ou incomprise, montrent le hiatus entre l'histoire et le présent, mais aussi la charge du passé jusqu'à nos jours. Le fait de conjuguer les autres salles d'exposition à « la maison », qui est aussi « l'atelier », (les rayures noir et blanc sont dans la « Rue ») met l'accent sur le cours de la temporalité. L'exposition en entier est conçue comme une performance de longue durée dont on suivrait les traces par la construction de l'exposition en cours : des vidéos prises sur les lieux rendent compte du processus de production, des objets sont manifestement empruntés *ad hoc*, on sait que la peinture murale sera détruite. C'est par ce biais de son élaboration en exposition, en dépôt de processus artistique, que l'institution (ici concrètement le centre d'art) est repensée, mais aussi per-formée comme le statue l'artiste dans un échange avec Yves Aupertallot, alors directeur du Magasin.

Ce qui m'intéresse [...] est la possibilité de faire travailler l'institution au maximum pour moi, avec moi. Il s'agit, plutôt que de collaborer avec des agences de production indépendantes, basées sur un autre type de rapport – celui de la prestation pour aller vite – de collaborer avec toutes les personnes investies dans le fonctionnement de l'institution, de mettre à contribution leurs compétences, voire de surexploiter cette

45 Lili Reynaud-Dewar, texte du dossier pédagogique du Magasin pour son exposition, p. 2.

## Les performances ont-elles encore un impact critique ?

capacité que l'institution peut avoir à produire des œuvres de concert avec l'artiste et ce avec une histoire particulière: celle des expositions. [...] Sans vouloir caricaturer à l'extrême, on voit bien comment [aujourd'hui] la collaboration étroite entre l'artiste et l'institution est peu à peu escamotée au profit d'un système de production qui a tendance à penser les œuvres « sur le marché » dès l'ouverture de l'exposition dans une institution publique, à envisager l'institution elle-même comme le *showroom* des galeries, l'étape avant la présentation des œuvres sur un stand de foire<sup>46</sup>.

Ici l'action critique, qui a nécessairement une répercussion sur le public par la médiation de l'exposition, n'est pas seulement intra-institutionnelle, elle met l'accent sur le danger qui menace l'autonomie de l'art et de l'institution par l'assujettissement au système financier, celui-ci s'insinuant, on le devine, par promesses de professionnalisation et de rentabilité, pour l'artiste comme pour l'institution. L'action ici témoigne de la progression de la marchandisation, mais aussi d'une réponse à celle-ci.

Peut-on retenir que l'une des propriétés majeures de la performance ou, disons, de l'utilisation du performatif en art, serait l'action de déplacer, en la contredisant ou en la surjouant, une situation qui se systématise, celle-ci fût-elle institutionnelle ou issue de la vie pratique? Que l'époque soit aux petites actions plutôt qu'aux révolutions, il ne s'en trouvera pas moins toujours un(e) artiste pour faire grincer ce qui se fixe.

46 Lili Reynaud-Dewar, *Conversation avec Lili Reynaud-Dewar, avant Ceci est ma maison*, Grenoble, Magasin, 2012, p. 6 et 7.





# Chorégrapheur des histoires de l'art de la performance

## Moments. A History of Performance in 10 Acts

ANNE BÉNICHOU

UQAM, Montréal, Canada

De nombreuses expositions ont récemment été organisées autour d'une rencontre de la performance et de la danse. Les institutions traditionnellement dédiées aux arts visuels s'ouvrent à la performance en même temps qu'à la danse. Des chorégraphes de plus en plus nombreux préfèrent les galeries des musées et des centres d'exposition à la salle de spectacle traditionnelle. Ces phénomènes contribuent-ils à renouveler les façons de penser la mémoire et la transmission de l'art de la performance ?

Longtemps les notions d'ici et maintenant, de présence du performeur, de coprésence du public, d'expérience directe, non médiatisée, singulière ont été survalorisées en regard de la performance, et ont trop souvent limité la réflexion sur sa transmission, que ce soit sous la forme de documents ou de réitérations, à une question de légitimité ou de non-légitimité des différentes stratégies privilégiées.

Les débats qui se sont tenus ces dernières années autour des reconstitutions d'œuvres performatives du passé dans des contextes muséaux (ou tout au moins institutionnels) – *reenactments*, reperformances, reconstitutions, etc. – ont reconduit ce dualisme qui connut son paroxysme en 2010 lors des débats qui ont entouré l'exposition *Marina Abramović: The Artist Is Present*<sup>1</sup>. D'un côté, l'on retrouve une suspicion à l'égard de la documentation et une revendication du *reenactment* comme forme vivante de transmission des performances du passé. On se méfie de la culture archivistique, de la domiciliation des documents qu'elle opère, de la fixation de leur sens, du contrôle de leur diffusion. Certains associent le document aux pouvoirs politiques, économiques, médiatiques, à l'autorité de l'auteur auxquels les pratiques de reprise auraient la capacité

1 *Marina Abramović: The Artist Is Present*, exposition organisée par Klaus Biesenbach au Museum of Modern Art, New York (14 mars-31 mai 2010).

de résister<sup>2</sup>. De l'autre côté, on rejette le *reenactment* en faveur de l'exposition des documents et des archives et d'un renouvellement des modalités de leur présentation. On reproche au *reenactment* les phénomènes d'anachronisme qu'il induit, sa participation à l'institutionnalisation, à la marchandisation et à la spectacularisation des pratiques performatives; on critique encore sa propension à créer des répertoires là où les artistes ne l'entendaient pas toujours ainsi.

Toutefois, et c'est là mon hypothèse, les rencontres renouvelées de la performance et de la danse au sein d'expositions ont permis d'ouvrir et de dynamiser ce débat, d'instaurer une dialectique qui encourage à dépasser ces dichotomies tout en accueillant et en favorisant les *dissensus* et les frictions. Dans un premier temps, je tâcherai de préciser cette hypothèse et de mesurer les incidences de ce phénomène sur la transmission des œuvres performatives. Puis, j'aborderai l'exposition *Moments. A History of Performance in 10 Acts* organisée en 2012 au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) à Karlsruhe, en Allemagne<sup>3</sup>, et qui me semble exemplaire des mutations que je tente de cerner.

## Les rencontres renouvelées de la danse et de la performance

Au cours de la dernière décennie, les musées et les centres d'exposition, traditionnellement consacrés aux arts visuels, s'ouvrent à la danse en même temps qu'à la performance. Plusieurs grandes expositions ont été organisées autour de la rencontre de ces deux disciplines. *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*<sup>4</sup>, présentée à Londres, Munich et Düsseldorf en 2011 décline les croisements entre les arts visuels et la danse au cours des cinq dernières décennies. Ou encore, en 2011-2012, au Centre Georges Pompidou, *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*<sup>5</sup> porte sur les résonances entre les arts visuels et la danse tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. La Tate

- 2 La voix la plus influente est celle de Peggy Phelan, « The Ontology of Performance: Representation without Reproduction », in *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 146-166.
- 3 *Moments. A History of Performance in 10 Acts*, exposition organisée par les commissaires Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) à Karlsruhe (8 mars-29 avril 2012).
- 4 *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*, exposition itinérante organisée par la commissaire Stephanie Rosenthal et successivement présentée à la Hayward Gallery, Londres (13 octobre 2010-9 janvier 2011), à la Haus der Kunst, Munich (10 février-15 mai 2011) et à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (16 juillet-25 septembre 2011).
- 5 *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, exposition organisée par les commissaires Christine Macel et Emma Lavigne, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris (23 novembre 2011-2 avril 2012).

Modern à Londres, dans ses Tanks inaugurés en 2012, et le Museum of Modern Art de New York (MoMA), avec sa « Performance Series » débutant en 2009, proposent une programmation soutenue d'art de la performance et de danse contemporaine.

Toutefois, les réflexions et les débats les plus intéressants ne semblent pas se jouer autour de la question de l'interdisciplinarité. Plusieurs expositions qui privilégient l'enjeu interdisciplinaire, insistant sur les superpositions généalogiques des deux disciplines, oscillent entre les régimes traditionnels de l'exposition et du spectacle, propres au musée et au théâtre. Les corpus d'« objets » sont exposés selon un protocole muséologique traditionnel : certains sont promus au rang d'œuvres d'art, d'autres sont relégués à une fonction ancillaire. Tandis qu'à la périphérie, des réactivations d'œuvres chorégraphiques et performatives interviennent comme une plus-value de l'exposition, selon une logique événementielle et spectaculaire.

L'intérêt de ces rencontres de la danse et de la performance dans le cadre d'expositions semble résider ailleurs : dans un renouvellement de la façon de penser la mémoire et la transmission des œuvres, étroitement articulé à une réinvention du format de l'exposition et à une réflexion sur les notions de communauté, de collectivité, et plus largement de socialité. C'est en somme à une réévaluation du musée que nous assistons : le musée comme lieu de fabrique des histoires des arts et comme institution publique.

## Penser autrement la mémoire des œuvres

Les années 1990 furent le témoin d'un réinvestissement sans précédent des méthodes, des pratiques et des lieux des mémoires de la danse. Si les phénomènes de reconstruction, de reprise, de notation, de captation sont inscrits dans la tradition de la danse, ils sont récemment devenus sujet, matière et moteur de création chorégraphique. André Lepecki, en réponse à une remarque de Laurence Louppe sur les rapports de la danse à son passé, écrit : « les danseurs se retournent de plus en plus sur leurs traces historiques et sur celles de la danse, afin de trouver l'objet de leur quête<sup>6</sup> ». Le retour devient une forme d'expérimentation et paradoxalement l'un des traits importants de la recherche chorégraphique contemporaine.

Ces expérimentations réarticulent la mémoire archivistique (les traces matérielles qui entourent une œuvre chorégraphique et ses multiples interprétations) et la mémoire corporelle et kinesthésique qui se transmet oralement d'un danseur à un autre, selon des phénomènes d'excorporation et d'incorporation. Parmi les multiples exemples, en 2008, Martin Nachbar réinterprète les *Affectos Humanos* de Dore Hoyer (1962) en explicitant et en problématisant, dès l'ouverture de la pièce, ses liens avec les

6 André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », in *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, hiver 2010, p. 28. Traduit de l'anglais par Aude Tincelin.

archives documentaires et vivantes, dessinant sur un tableau les faisceaux de relations entre les traces, les archives et les témoignages. Dans *After Trio A* (2012), Andrea Bozic met en scène une double transmission de *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer. Un premier performeur apprend la pièce en regardant le film réalisé en 1978 et en imitant Rainer, tandis qu'un deuxième danseur reproduit les gestes du premier, et ce jusqu'à l'assimilation de la pièce. Outre ce double registre de transmission, *After Trio A* propose une réflexion sur le langage chorégraphique de Rainer, son continuum gestuel et ses liens à l'image photographique et filmique. Ces expériences ne visent pas à fixer la danse d'origine mais au contraire à la réinventer, à activer des virtualités que l'œuvre contient en réserve, pour reprendre les mots de Lepecki<sup>7</sup>.

C'est pourquoi bon nombre de ces recherches exploitent également les possibilités de la notation. Même si son utilisation ne s'est pas généralisée et qu'aucun code universel n'a été établi, la notation en danse remonte au xv<sup>e</sup> siècle. Au cours des dernières décennies, plusieurs chorégraphes recourent aux différents systèmes notationnels pour mettre en jeu des questions fondamentales. Ainsi, le Quatuor Albrecht Knust<sup>8</sup> interroge l'autonomie de l'œuvre chorégraphique à l'égard de son auteur et son détachement du corps incarnant d'origine (le premier interprète). William Forsythe explore les développements numériques des systèmes de notation et leurs usages possibles à des fins de création plus que de mémoire.

Dans ces projets, la notation consiste moins à fixer l'œuvre, à en définir les propriétés constitutives ou l'identité spécifique, pour parler comme Nelson Goodman et Gérard Genette<sup>9</sup>, qu'à nouer deux opérations, la traduction et l'invention, pour reprendre les réflexions de Simon Hecquet et de Sabine Prokhoris<sup>10</sup>. Établir une partition, écrivent-ils, procède d'un « mouvement », d'un « fait mobile » qui ouvre un espace d'interprétation et construit la forme d'une transmission<sup>11</sup>. C'est pourquoi je rapprocherai la notation de la notion de diagramme (ou de diagrammatique) que Gilles Deleuze a élaborée à partir de la pensée de Michel Foucault et de la peinture de Francis Bacon<sup>12</sup>. Un diagramme est un ensemble opératoire dont la fonction est d'« introduire des possibilités de fait » ; il est orienté vers un devenir. « L'histoire des

7 *Ibid.*, p. 28-48.

8 Le Quatuor Knust est un collectif de quatre danseurs qui réinterprètent les œuvres du répertoire moderne grâce au système de notation du mouvement : Dominique Brun, Simon Hecquet, Christophe Wavelet, Anne Collod.

9 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1960], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994.

10 Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

11 *Ibid.*, p. 142.

12 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. La vue le texte, 1981. Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1986.

formes, archive, est doublée d'un devenir des forces, diagramme ». Celui-ci « double l'histoire avec un devenir », écrit Deleuze dans *Foucault*<sup>13</sup>.

Ces expériences de retour à des œuvres du passé articulent étroitement le *live*, l'archive et le diagramme; elles tendent également à tirer les archives vers le diagrammatique parce que les documents y sont envisagés non plus comme des traces mais comme les composantes de partitions. Dès lors, ils retrouvent un usage qui freine les processus de fétichisation qu'opèrent les institutions issues des beaux-arts.

Ces reprises relèvent également de postures politiques parce qu'elles cherchent à ébranler un certain nombre de valeurs, de pratiques et d'institutions hégémoniques: la loi des archives, leur domiciliation, l'autorité de l'auteur sur son œuvre, le contrôle de l'interprétation. Il s'agit de déconstruire les mécanismes de fixation, d'attribution, d'exploitation économique des œuvres en faveur de leur libre circulation.

La richesse de ce questionnement et son intrusion dans les institutions dédiées aux arts visuels ont donné une nouvelle impulsion aux débats sur la transmission de la performance et ont incité les institutions qui en ont la charge à une réévaluation critique. Boris Charmatz formule très bien cette révision avec le Musée de la danse, une entité fictive dans une institution réelle, vouée à la création, le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qui lui permet d'explorer les liens entre la création chorégraphique et la notion d'archive et de musée. Interroger les notions de trace, de document, d'archive, de collection muséale, de patrimoine, instaurer une tension entre les conventions de l'exposition et le corps dansant, mettre en œuvre une archive vivante, telles sont les principales orientations de son programme de création<sup>14</sup>.

## Défaire les conventions de l'exposition

L'intrusion de ces pratiques chorégraphiques au musée a contribué à repenser l'exposition et ses conventions. *Rétrospective de Xavier Le Roy* en est exemplaire<sup>15</sup>. Cette reprise des soli du chorégraphe, créés entre 1994 et 2010, par une équipe de danseurs et dans des espaces muséaux, détourne le format de la rétrospective, tant du point de vue de l'histoire de l'art que des stratégies curatoriales. Plus encore elle pousse les limites de ce qu'est une exposition. Dépourvue d'objets, ne présentant que des corps, du vivant, de la corporéité, *Rétrospective* n'offre aucune représentation arrêtée

13 Gilles Deleuze, *Foucault*, *ibid.*, p. 42-51.

14 Charmatz présente ce programme dans son « Manifeste pour un Musée de la danse », 2009. En ligne: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>. Consulté le 2 février 2015.

15 *Rétrospective de Xavier Le Roy*, exposition d'abord présentée à la Fondation Antoni Tàpies, à Barcelone (24 février-22 avril 2012), puis successivement à Rennes, Salvador do Bahia, Hambourg, Rio de Janeiro, Singapour, Paris et New York.

ou momentanément fixée. Le Roy a adapté la chorégraphie aux heures d'ouverture des musées et à la durée de l'exposition, en instaurant un roulement des danseurs, afin qu'il n'y ait pas d'interruption. Le déplacement de la danse au musée articule ici une double interrogation : elle ébranle les modalités temporelles du spectacle, et corollairement elle problématise la durée de l'exposition en substituant à la configuration stable d'un accrochage, la mouvance des corps dansants. Le Roy a élaboré une temporalité complexe et hétérogène afin de mettre en évidence ce paradoxe. Il a intriqué trois approches : le temps suspendu, arrêté, qui est celui de l'objet muséal traditionnel (l'immobilité des poses) ; le temps cyclique évoquant la temporalité des vidéos et des films qui jouent en boucle dans une salle d'exposition (sept séquences gestuelles dansées en boucle) ; et le temps linéaire, encadré par un début et une fin (les récits personnels que les performeurs racontent au public en alternance avec des gestes). Le système qui sous-tend la chorégraphie permet de faire jouer ces trois temporalités simultanément, de façon à la fois continue et discontinue.

Réglée par des partitions et des protocoles de travail, *Rétrospective* est conçue pour être réactivée dans d'autres lieux et d'autres temps. Présentée d'abord en 2012 à la Fondation Antoni Tàpies à Barcelone, elle fut réitérée à sept reprises en deux ans dans des contextes aussi différents que Rennes, Salvador do Bahia, Hambourg, Rio de Janeiro, Singapour, Paris, New York, à chaque fois avec des danseurs locaux qui s'approprient la proposition différemment. Un nouveau mode de production de l'exposition émerge ici. Mathieu Copeland parle très joliment de « chorégrapheur l'exposition », à la suite de ses expériences commissariales à la Kunst Halle de Saint-Gall et à la Ferme du Buisson, en 2007-2008, au cours desquelles trois danseurs du Clubdes5 interprétaient des pièces commandées à huit artistes, agencées en une partition générale et évolutive<sup>16</sup>.

Enfin, *Rétrospective* interroge un certain nombre de hiérarchies sociales et de formes convenues de socialité. Elle réinvente le rapport au spectateur par des formes d'adresse qui le place au cœur de l'œuvre. En effet, la partition prévoit une interruption et un recommencement des séquences à l'arrivée de nouveaux visiteurs, afin de les accueillir et de leur signifier qu'ils font pleinement partie de la proposition. Quant aux performeurs, ils sont invités à contextualiser un aspect de la danse en regard de leur propre parcours d'interprète et à élaborer un récit biographique qu'ils livrent aux spectateurs. En donnant ainsi la parole aux danseurs et en les invitant à faire leur son matériel chorégraphique, Le Roy inverse la relation traditionnelle entre le chorégrapheur et l'interprète (le premier, auteur démiurge ; le deuxième, instrument mis au service

16 *Une exposition chorégraphiée*, exposition organisée par Mathieu Copeland, successivement présentée à la Kunst Halle de Saint-Gall en Suisse (1<sup>er</sup> décembre 2007-13 janvier 2008) et à la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée (8 novembre-21 décembre 2008). Un ouvrage a été publié : Mathieu Copeland et Julie Pellegrin (dir.), *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, coll. Nouvelles scènes, 2013.

de sa création); il déplace le solo sur le terrain du collectif. Comme il l'explique: « Au théâtre, on est un individu dans un groupe, tout le temps. Au musée, on est un individu<sup>17</sup> ». Amener la danse au musée lui permet d'éprouver ces deux modes de socialité, qui, seules, lui paraissent insatisfaisantes. Par cet entre-deux, Le Roy problématise un modèle de partage et expérimente d'autres manières d'être-ensemble.

## Corps collectifs et modes de socialité

Les rapports de l'individuel au collectif, les hiérarchies entre chorégraphes et interprètes, l'être-ensemble, l'adresse au public, autant d'enjeux qui montrent qu'à travers le chorégraphique les musées interrogent les modes de socialité qu'ils mettent en œuvre en tant qu'institutions artistiques publiques. Laurence Rassel, directrice de la Fondation Antoni Tàpies qui a commandé *Rétrospective* à Le Roy, explique qu'à travers cette expérience elle souhaitait repenser ce que peut-être aujourd'hui une institution publique: quels sont les enjeux de ce que l'on nomme le public dans un musée d'art contemporain? Quel type de contrat lie l'institution à son public? Comment rendre tangibles et perceptibles ces interrogations, afin de les donner à penser<sup>18</sup>? Parallèlement à *Rétrospective*, le Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) organisa un colloque intitulé *Choreography as Expanded Practice. Situations, Movements, Objects...*<sup>19</sup> qui interrogeait comment le chorégraphique « émancipé de la danse » permet d'explorer les notions de communauté, d'être-ensemble, de lien social, les rapports entre l'individuel, le singulier et le collectif.

Ce parti pris sous-tend bon nombre d'institutions et de projets qui explorent les liens entre l'exposition et le chorégraphique. En 2011, au Tanzfabrik à Berlin, *Rehearsing Collectivity – Choreography Beyond Dance*<sup>20</sup> regroupait des œuvres performatives, participatives, visuelles et sonores, sous le dénominateur commun de pratiques « chorégraphiques au sens élargi », à savoir, toute forme d'organisation de mouvements corporels dans le temps et l'espace permettant de penser et d'expérimenter différentes formes d'être-ensemble. Le pari des trois commissaires, Elena Basteri, Emanuele Guidi et Elisa Ricci, consistait à interroger le social à travers le chorégraphique et vice versa. Comment la dimension sociale et politique implicite

17 Xavier Le Roy dans Yann Bellet, *Dans les coulisses de Rétrospective par Xavier Le Roy*, vidéo, Centre Georges Pompidou, 2014. En ligne. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cKxr74p/rbeBB8> Consulté le 2 février 2015.

18 « Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel », dans Bojana Cvejić (dir.), « Rétrospective » par Xavier Le Roy, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 33-48.

19 *Choreography as Expanded Practice. Situations, Movements, Objects...*, colloque organisé au MACBA à Barcelone (29-31 mars 2012).

20 *Rehearsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*, exposition organisée par les commissaires Elena Basteri, Emanuele Guidi et Elisa Ricci à la Tanzfabrik à Berlin (27 avril-6 mai 2011).



dans le concept de collectivité peut-elle être « vécue » dans les pratiques chorégraphiques et curatoriales ? Peut-on explorer à travers les prismes du chorégraphique et de l'exposition des phénomènes tels les relations de pouvoir, le *leadership*, la solidarité, le populisme<sup>21</sup> ?

L'artiste Aldo Giannotti conçoit un dispositif, une tribune de bois décentrée dans l'espace qui bousculait le fonctionnement convenu de l'espace scénique et expositionnel. Les spectateurs qui en faisaient usage formaient une « collectivité performative », un corps collectif qui, à travers diverses activités, expérimentait le spectre entre le consensus et le dissensus : l'entraide, la collaboration, la domination, les conflits, les échecs, les prises de pouvoir, les pertes de contrôle, etc.<sup>22</sup> Les réflexions d'un Giorgio Agamben ou d'un Jean-Luc Nancy sur la notion de communauté sont ici prégnantes : la communauté ne se définit pas à partir des propriétés communes que partageraient les membres qui la composent ; elle accueille les « singularités quelconques » au-delà de toute revendication identitaire<sup>23</sup> ; elle s'interroge sur ses limites et sur ses lignes de partage<sup>24</sup>, selon un processus sans fin, jamais résolu.

De l'être-ensemble aux règles économiques, juridiques et contractuelles qui régissent les mondes de l'art et les individus qui y œuvrent, il n'y a qu'un pas que plusieurs artistes et commissaires d'exposition ont franchi au cours des dernières années. Ainsi, les Gens d'Uterpan, les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet, proposent des protocoles dont l'activation exacerbe les normes et les rapports de domination entre les individus et les institutions dans les mondes de la danse, du spectacle vivant et du musée. Ou encore, l'exposition *La Monnaie vivante* organisée par Pierre Bal-Blanc en 2007, en référence à l'ouvrage éponyme de Pierre Klossowski, s'attache à penser le corps à travers le prisme de l'économie<sup>25</sup>. C'est à partir de cette proposition curatoriale que Claire Bishop développe une éthique de la performance déléguée dans son ouvrage *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*<sup>26</sup>.

Repenser les modes de transmission des œuvres, les conventions de l'exposition, les formes de socialité, la dimension publique des institutions d'art contemporain, tels

21 « Guest Interview: Rehearsing Collectivity », un entretien d'Angelina Georgieva avec Elena Basteri et Emanuele Guidi, *dianadamian.com / Art criticism*, mai 2011. En ligne : <http://dianadamian.com/?p=769> Consulté le 2 février 2015.

22 Elena Basteri, Emanuele Guidi et Elisa Ricci (dir.), *Rehearsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*, Berlin, argobooks, 2012.

23 Giorgio Agamben. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. Librairie du xx<sup>e</sup> siècle, 1990.

24 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits, 1986.

25 *La Monnaie vivante*, exposition évolutive et itinérante organisée par le commissaire Pierre Bal-Blanc, d'abord présentée à Micadanses, à Paris, en 2006, puis à Louvain, Londres, Varsovie et Berlin.

26 Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso Books, 2012, p. 219-239.

sont les enjeux de l'intrusion de la danse contemporaine au musée, dans ses formes les plus pertinentes et critiques.

### ***Moments. A History of Performance in 10 Acts***

L'exposition *Moments. A History of Performance in 10 Acts* est exemplaire de ces interrogations. Elle propose de penser en actes de manière transgénérationnelle et dissensuelle la transmission des œuvres performatives et chorégraphiques des années 1960 et 1970. Elle problématise également le contexte institutionnel du musée comme espace public de production, de diffusion et de préservation d'une histoire de la performance. Son analyse détaillée permet d'évaluer les capacités et les limites des institutions muséales à mettre en œuvre de telles expériences de transmission.

Organisée en 2012 au ZKM par Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer, l'exposition traite des pratiques performatives et chorégraphiques (de l'art de la performance et de la *postmodern dance*) de dix artistes femmes des années 1960 et 1970 que les commissaires qualifient d'« héroïques »<sup>27</sup>. Certaines sont très connues, d'autres peu; elles sont issues de divers pays (USA, ex Yougoslavie, Argentine, Allemagne); elles ont marqué l'histoire de la performance ou de la danse et ont contribué à en estomper les frontières: Marina Abramović, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Lynn Hershman Leeson, Sanja Iveković, Adrian Piper et Yvonne Rainer. Cette histoire nominative mettant de l'avant la figure de l'artiste en héros, même au féminin, semble *a priori* datée. Mais, comme je le montrerai, il s'agit moins de produire un récit historique que de jouer un répertoire.

### ***Ni musée, ni théâtre : une exposition dispersée et évolutive***

La scénographie conçue par Johannes Porsch déconstruit à la fois les conventions du musée et du théâtre. Les cimaises traditionnellement utilisées au ZKM sont basculées du plan vertical à l'horizontale. Ce rabattement transforme l'espace muséal en une multitude de micro-espaces scéniques et en aires de consultation et de travail. Il ébranle le régime de regard traditionnel du musée hérité du modernisme. En effet, la scénographie de *Moments* substitue au face-à-face de l'œuvre et du spectateur

27 En référence, sans doute, à la première phase de l'histoire de l'art féministe. Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer et Peter Weibel, « Introduction. Event – Trace – Context. On the Relevance of Historical Performance in the Exhibition Space », in Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer et Peter Weibel (dir.), *Moments. A History of Performance in 10 Acts*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Cologne, Éditions et librairies Walther König, 2013, p. 354-356.

(l'enfacialité et l'absorption), à l'immobilité et à la concentration que requiert l'expérience esthétique moderniste, le déplacement, le décentrement, la distraction, l'attention à des événements périphériques. Le regard en surplomb évoque davantage une activité intellectuelle (le bureau) ou manuelle (l'établi) que la contemplation esthétique. Cette scénographie ne se conforme pas non plus au régime de visualité traditionnel du théâtre selon lequel les spectateurs restent immobiles et silencieux du début à la fin du spectacle. Les organisateurs de *Moments* ont démultiplié les scènes afin que des actions et des activités se tiennent simultanément, que les visiteurs se déplacent constamment et se dispersent au gré de leurs intérêts.

*Moments* est évolutive. Elle ouvre et se clôt complètement vide. Le premier jour, les plans horizontaux sont laissés vierges ; à la fermeture, ils sont recouverts de blanc. Quatre phases se succèdent, chacune marquant un moment du processus de transmission : « Act – Stage and Display » ; « Re-Act – Interpretative Appropriation in the Artistic Laboratory » , « Post-Production – Film Editing » ; « Remembering the Act – The Performative Mediation of the Exhibition Process by Artistic Witnesses »<sup>28</sup>.

Au cours de la première phase, les dix artistes conçoivent l'accrochage des documents qu'elles ont elles-mêmes sélectionnés dans leurs fonds d'archives personnels ou dans des collections institutionnelles. Elles donnent également des conférences et des ateliers, afin d'articuler à la transmission archivistique une mémoire orale et kinesthésique. Au lieu d'exposer un savoir sur l'histoire de la performance qui serait déjà constitué, les commissaires préfèrent élaborer un dispositif propice à provoquer des expériences elles-mêmes susceptibles de générer des formes de connaissance. Ce parti pris répond à l'orientation que le directeur du ZKM, Peter Weibel, privilégie depuis 1999 et qui consiste à transformer son institution en un « musée performatif », c'est-à-dire en un dispositif permettant de produire en actes des formes de savoir. La deuxième phase est consacrée à un laboratoire artistique confié au chorégraphe Boris Charmatz. Il a sollicité dix artistes et théoriciens du monde de l'art à « réfléchir en actes » aux usages possibles de ces archives<sup>29</sup>, devant la caméra de l'artiste israélienne Ruti Sela. Celle-ci est invitée à réaliser un film dont le statut ne serait toutefois pas un documentaire sur l'exposition, mais une œuvre à part entière. Monté sur place au cours de la phase suivante de postproduction, il est aussitôt intégré à l'exposition dans laquelle il occupe une place importante. Enfin, la parole est donnée aux dix étudiants de différentes écoles d'art européennes qui ont agi en tant qu'observateurs tout au long de l'exposition. Ils sont appelés à témoigner « en actes » de leurs expériences à travers

28 Les quatre phases se déroulent respectivement aux dates suivantes : 8-17 mars 2012 ; 18-30 mars 2012 ; 31 mars-14 avril 2012 ; 15-29 avril 2012.

29 Alex Baczynski-Jenkins (chorégraphe et interprète), Christine De Smedt (chorégraphe), Nikolaus Hirsch (architecte), Lenio Kaklea (chorégraphe), Jan Ritsema (metteur en scène), Gerald Siegmund (théoricien de la danse et du théâtre), Burkhard Stangl (guitariste), Meg Stuart (chorégraphe).

des performances et diverses formes d'interventions. Ainsi, la mise en exposition des traces, le développement de stratégies d'appropriation et de réinterprétation, leur documentation sous la forme d'une œuvre filmique, la remémoration et le témoignage des observateurs se succèdent au fil de l'exposition.

*Moments* se transforme constamment; elle n'est jamais stable. Les ajouts, les soustractions, les déplacements, les reconfigurations interviennent sans cesse. Un processus ininterrompu de fabrication de nouveaux documents est instauré dès le début. Par exemple, lors d'« Act – Stage and Display », les conférences et les ateliers donnés par les artistes sont enregistrés et les captations aussitôt ajoutées à l'espace d'exposition. Le processus se poursuit après la fermeture de l'exposition, puisque *Moments* poursuit sa « vie » avec *Moments on Moments* présentée à deux reprises sous des formes différentes à la Lunds Konsthall et au Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA)<sup>30</sup>. Il ne s'agit pas d'une mise en circulation selon la logique de l'exposition itinérante, mais de rejouer différemment un corpus documentaire qui a pris valeur de répertoire – je reviendrai sur ce terme plus tard.

## Une communauté intergénérationnelle et dissensuelle

*Moments* est intergénérationnelle. Elle met en dialogue trois générations différentes (les dix artistes femmes, les dix participants au laboratoire, les dix étudiants témoins) appelées à travailler ensemble, devant un public lui-même intergénérationnel et selon un jeu complexe de médiations. Chaque génération est appelée à témoigner devant les autres : les artistes témoignent de leur expérience auprès des participants du laboratoire et des étudiants ; les étudiants témoignent des récits des artistes auprès du public et des participants du laboratoire, sous les yeux des artistes, puis ils témoignent de l'ensemble de leur expérience auprès du public et des divers groupes de visiteurs ; les participants du laboratoire réactivent les documents devant les artistes et les étudiants, et devant la caméra de Sela (qui intitulera son film *Witness*). Dans cette situation dialogale complexe, la figure du témoin est centrale. Le témoin prête sa voix aux autres et témoigne devant quelqu'un. Il a une responsabilité éthique vis-à-vis des personnes au nom de qui il parle et vis-à-vis de ceux et celles à qui il s'adresse. Cette responsabilité morale est particulièrement palpable lors de l'Open Lab<sup>31</sup> qui venait clore la phase de laboratoire. Au cours d'une visite guidée atypique, scandée par la phrase « Only some of the actions are documented and only some of the documents are here » déclamée en chœur, les étudiants commentent le matériel exposé tout en

30 *Moments on Moments*, exposition présentée successivement à la Lunds Konsthall, à Lund en Suède (1<sup>er</sup> décembre 2012-10 février 2013), et au Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA), à Anvers (22 février 2013-12 mai 2013).

31 L'Open Lab s'est tenu le 30 mars 2012.

rapportant et en s'appropriant les récits et les propos que leur ont divulgués les artistes, ces derniers les écoutant parmi le public. Ainsi, une étudiante se lance dans un cours de danse funk devant la vidéo *Funk Lessons* (1983) d'Adrian Piper et sous le regard de l'artiste.

*Moments* crée une communauté intergénérationnelle, ponctuellement rassemblée autour de la transmission des œuvres performatives du passé. Loin de se conforter autour de consensus, ce corps collectif devient rapidement dissensuel, ses membres doivent sans cesse prendre position les uns par rapport aux autres. *Moments* a généré de nombreux désaccords. Certains artistes étaient ouverts à ce que leurs documents soient manipulés, d'autres non. Ainsi, Lynn Hershman Lyson fut très contrariée que la robe et la perruque de Roberta Breitmore, le célèbre *alter ego* qu'elle avait inventé et incarné à San Francisco dans les années 1970, soient utilisées contre son gré lors d'actions et de performances improvisées au cours du laboratoire. De surcroît, la robe prêtée par la galerie de l'artiste fut endommagée. Hershman Lyson avait exposé ces artefacts comme des reliques et avait explicitement demandé qu'ils ne soient pas utilisés, une posture que critiquèrent plusieurs membres du laboratoire. Le personnel du musée et l'équipe curatoriale se sont sentis dépassés par la situation qu'ils avaient eux-mêmes mis en place. Pour assurer la sécurité des documents et des objets dont plusieurs étaient prêtés par des collections institutionnelles et privées, ils durent contrôler et limiter l'usage qui en était fait. Cette posture est la cible de critiques assez irrévérencieuses dans le film *Witness* de Sela et dans la vidéo *Shaman Moments* réalisée par l'étudiante Joana von Mayer Trindade lors de la dernière phase. Il faut encore évoquer l'installation *Looking for Evidences* d'un autre témoin, Bertrand Flanet, qui porte sur les gardiens du musée toujours présents sur les lieux, mais exclus de la « communauté performative ».

Des tensions furent également palpables parmi les membres du laboratoire. Certains considéraient que la mise en exposition des archives était suffisante. Au lieu d'« acter » les documents, comme ils étaient invités à le faire, ils auraient plutôt favorisé des conférences et des discussions avec des « experts ». Autrement dit, et de façon plus traditionnelle, ils auraient souhaité la transmission d'un savoir déjà constitué. D'autres, au contraire, jugeaient pertinent de « performer » les documents, mais regrettaient la place trop importante de l'improvisation, un certain laxisme et l'absence d'autoévaluation quant à la qualité des propositions qui émergent.

Ces discordances sont exprimées dans le catalogue selon des propos parfois assez virulents. Au lieu de privilégier un seul point de vue, celui des organisateurs, la publication donne la parole à tous les protagonistes et déploie donc des perspectives contradictoires, sans chercher à gommer les frictions<sup>32</sup>.

32 Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer et Peter Weibel (dir.), *op. cit.*

## Le répertoire : les suppléments, le diagramme et le corps

Quelle conception de la transmission *Moments* propose-t-elle ? Elle opère selon le régime du répertoire qui repose sur la triade suivante : un phénomène d'effacement par accumulation de suppléments ; un glissement de l'archive vers le diagrammatique ; une place centrale accordée au corps et au vivant.

*Moments* génère des chaînes infinies de suppléments qui, en s'accumulant, installent paradoxalement une distance de plus en plus grande avec les performances « originales ». Il en est ainsi de *Face Tunes* (1967) de Simone Forti. À jamais résolue et inaccessible, la performance de 1967 est convoquée à travers les fragments matériels qui ont été conservés et qui sont exposés. Ce maigre corpus d'origine est complété par le livre d'artiste, *Handbook in Motion* (1974), que Forti a publié sur ses œuvres, dont *Face Tunes*. Un film documentant la « reconstruction » de la performance en 2012 par l'artiste elle-même joue sur un moniteur. Dans le cadre de l'atelier organisé lors de la première phase de *Moments*, Forti reperforme la pièce. Puis, lors du laboratoire, la chorégraphe Meg Stuart réalise une performance à laquelle elle intègre les images de la reconstruction de 2012 et joue avec la flûte de Forti, accompagnée du musicien Burkhard Stangl. La prestation est filmée et plusieurs séquences sont intégrées au film *Witness* de Sela et aux vidéos documentaires de l'exposition.

Des chaînes infinies sont ainsi mises en place et les effets de ces enchaînements sont paradoxaux : les performances du passé s'éloignent de plus en plus au fur et à mesure que les documents, les récits et les réactivations s'accumulent et se superposent. Ce phénomène d'effacement par accumulation est ce que Rosalind Krauss et Amelia Jones nomment le « supplément documentaire », la première à propos de la documentation du Land Art, la deuxième, des performances et des documents du « body art »<sup>33</sup>. Selon Jacques Derrida, à qui toutes deux réfèrent, le supplément est un « enchaînement infini, multipliant inéluctablement les médiations supplémentaires qui produisent le sens de cela même qu'elles diffèrent : le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originaire<sup>34</sup> ». Et Derrida d'ajouter que le supplément est une « menace terrifiante » dans sa manifestation de l'absence et du manque, mais

33 Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 65-91. Amelia Jones, « "Presence" in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation », in *Art Journal*, vol. 56, n° 4, hiver 1997, p. 11-18.

34 Jacques Derrida, « ce dangereux supplément... », in *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1967, p. 226.

« aussi la première et plus sûre protection contre cette menace elle-même. C'est pourquoi il est impossible d'y renoncer<sup>35</sup> ».

Le deuxième trait qui caractérise le régime du répertoire et qui est central dans *Moments* est le glissement de l'archive vers le diagrammatique. Comme les reprises de Nachbar, de Bozić et de Le Roy évoquées au début de ce texte, l'exposition met en place une dialectique de l'archive et du diagrammatique. Elle tire l'archive vers le diagrammatique. Plusieurs activités proposées durant le laboratoire ou dans le cadre des activités de médiation en sont manifestes.

Ainsi, bien qu'ils soient encadrés et accrochés aux murs, les dessins-partitions de Channa Horwitz, tirés de la série *Sonakinatography*, n'en perdent pas pour autant leur fonction de notation. Ces grilles colorées et minimalistes, répondant à une logique mathématique basée sur le chiffre 8, en apparence très rigide, permettent d'engendrer une infinité de variations sonores, musicales ou chorégraphiques. L'artiste en explicite le fonctionnement et Charmatz propose à ses acolytes de rejouer les œuvres de l'ensemble de l'exposition en activant l'une des partitions. Les participants se déplacent à travers les cases d'une grille tracée au sol, transposition du diagramme d'Horwitz, et y interprètent successivement l'une des œuvres des artistes de l'exposition, selon des séquences de soixante-dix temps et conformément aux prescriptions de la notation. Non seulement le diagramme d'Horwitz est ainsi réactivé, mais il permet de lier toutes les pièces de l'exposition sans pour autant proposer un récit historique de l'art de la performance. Cette exploration de l'exposition à travers le partitionnel sous-tend également plusieurs activités de médiation. Ainsi, lors d'une visite de groupe, il est demandé aux participants de dessiner le schéma de leur parcours à travers l'exposition, diagramme que d'autres visiteurs interprètent par la suite. De cette façon, *Moments* fonctionne non pas comme une collection de documents d'archives, mais selon le modèle partitionnel et chorégraphique qu'ont exploré Le Roy dans *Rétrospective*, Copeland dans *Une exposition chorégraphiée*, et d'autres commissaires, de plus en plus nombreux.

Enfin, et c'est le troisième trait du répertoire, *Moments* met le vivant et la corporité au cœur du processus de transmission. L'exposition confronte le régime de l'archive et du musée aux corps avec tous leurs débordements. On l'a maintes fois répété, la corporité a été exclue des institutions des histoires de l'art. Le modèle du *white cube* est manifeste de cet effacement. Les espaces de diffusion de l'art sont conçus pour des spectateurs réduits à un œil, qui entretiennent avec les œuvres une relation de pure contemplation visuelle, des sujets sans corps, sans sexe, sans désir. C'est l'une des causes de l'exclusion des pratiques performatives des avant-gardes et des néo-avant-gardes de l'histoire de l'art hégémonique. *Moments*, et particulièrement la phase du laboratoire,

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 222.

cherche à réintroduire le corps : la sexualité, la nudité, les affects, les tressaillements, la sueur, le rire, etc.

Les participants multiplient les stratégies pour « frotter » les corps aux archives. Ainsi, Meg Stuart, dont le langage chorégraphique repose sur des états de corps qu'elle transmet aux danseurs par l'intermédiaire d'exercices, organise des séances de rire au milieu de l'exposition et des documents. Ou encore, la conférence de l'architecte Nikolaus Hirsch, « Object vs People », traite de l'incompatibilité entre la préservation des objets dans les musées qui requiert un contrôle strict du taux d'humidité et le métabolisme des corps des visiteurs ou du personnel qui dégagent chaleur et vapeur d'eau<sup>36</sup>. De façon plus provocante, Charmatz et Jan Ritsema se masturbent à côté des images de *City Dance* d'Anna Halprin. On peut encore mentionner l'interprétation fesses nues de *Trio A*, maladroitement réalisée en regardant le film de 1978 et en mimant les gestes de Rainer. Cette présence du corps dans tous ses débordements d'affects, de désirs, et sa confrontation à l'ordre aseptisé du musée constitue le cœur même du film de Sela.

Si provocants que certains de ces gestes puissent paraître, ils ne sont pas moins porteurs de la mémoire d'autres gestes : la masturbation de Vito Acconci caché sous un faux plancher de la galerie Sonnabend dans *Seedbed* (1972) et son *reenactment* au Solomon R. Guggenheim Museum par Marina Abramović dans *Seven Easy Pieces* (2005) ; les multiples reprises de *Trio A*, dont l'une, en 1970, à la Judson Church, dans laquelle les interprètes dansaient nus avec des drapeaux états-uniens, ou celles dans lesquelles l'apprentissage de la pièce par des danseurs professionnels et amateurs participe pleinement de l'œuvre (*After Trio A* de Bozic ; ou, en 2009, au MoMA, par trois interprètes, la danseuse professionnelle Pat Catterson, qui enseigne la pièce depuis sa création, et deux artistes du domaine des arts visuels, Jimmy Robert et Ian White). Dans *Moments*, les évocations de tous ces gestes artistiques qui ont été répétés au fil des dernières décennies, même si elles sont parfois vagues, nous rappellent que le corps est porteur de la mémoire des œuvres.

L'effacement par accumulation de suppléments, le glissement de l'archive vers le diagrammatique, la place centrale accordée au corps et au vivant caractérisent le régime de transmission privilégié dans *Moments* et procèdent du répertoire, selon l'acception qu'en propose Diana Taylor. Dans *The Archive and the Repertoire*, l'auteur oppose aux « objets supposément stables de l'archive » le répertoire<sup>37</sup>. Les actions et les gestes qui le composent sont porteurs de connaissances, de conceptions du monde,

36 Le texte de cette conférence est publié sur le site Internet du Musée de la danse : Nikolaus Hirsch, « Object vs People », *expo zéro – online catalogue*, Rennes, Musée de la danse, 2011. En ligne : <http://expozero.museedeladanse.org/le-catalogue.php?page=9>. Consulté le 2 février 2015.

37 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 20.



de mémoire culturelle, d'identité collective. Ils ne peuvent se transmettre que par les corps, à travers les pratiques vivantes. Dans cette transmission, faite de répétitions et de différences, les individus et les communautés opèrent des modifications et des mutations; ils réinventent les actions et les gestes, ils les actualisent en regard des changements qui surviennent dans leur société et dans leur environnement. Cette conception du répertoire que Taylor définit comme « la mémoire incarnée » et qu'elle développe dans une perspective anthropologique est-elle pleinement opératoire dans le contexte d'un musée d'art contemporain voué à la création artistique, à sa diffusion et à sa préservation?

### Une expérience déceptive ?

Alors que chez Nachbar, Le Roy ou Bozić, la dialectique de l'archive, du diagramme et du vivant produit des œuvres nouvelles, détachées de leurs « originaux » (et de l'idée même d'original), *Moments* est déceptive d'un point de vue esthétique. On reste volontairement dans le registre de l'essai, de la pratique, du « brouillon » (pour reprendre un terme de Charmatz qui intitula ainsi une série « d'expositions en mouvement » réalisées par le Musée de la danse en collaboration avec des musées d'art). On semble se complaire dans une sorte d'improductivité sur le plan de la création. La seule œuvre réalisée au cours de cette expérience et présentée en tant que telle est le film *Witness* de Sela, signe d'une volonté délibérée d'inverser l'économie traditionnelle de l'exposition. Ici, seul le document fait œuvre. *Moments* est également déceptive du point de vue de l'histoire de l'art de la performance, c'est-à-dire de l'écriture d'un récit et d'une contribution scientifique à un savoir historique. Contrairement à ce que semblait promettre son titre, « une histoire de la performance en dix actes », *Moments* n'élabore aucun récit historique, aucune synthèse scientifique. Cette résistance au récit est d'ailleurs signifiée par un choix curatorial assez simple, mais efficace : aux traditionnels cartels, les organisateurs ont préféré des feuilles volantes dont les informations étaient reformulées tout au long de l'exposition. Les visiteurs les emportaient afin de constituer leurs propres séquences. Quant au catalogue, il n'offre délibérément aucune synthèse. Il reflète plutôt le caractère processuel et dissensuel de l'expérience.

Improductivité sur les plans artistique et scientifique, conflits entre les protagonistes. Faut-il pour autant en conclure que *Moments* est un échec? Certainement pas du point de vue des questions qui y sont posées sur l'institution muséale comme lieu de transmission des œuvres performatives et chorégraphiques. Malgré leurs désaccords, tous les acteurs impliqués cherchaient à travailler (sur) les limites du

musée. Celui-ci peut-il intégrer le régime du répertoire et sa triade supplément/diagramme/corps qui contredisent son mandat de collection et de préservation? Que peut faire un corps dans un musée? Quelle est la viabilité d'une proposition commissariale qui repose sur la dispersion, le décentrement, avec forcément ses temps morts et les difficultés d'orientation pour les visiteurs? Le concept de musée performatif, et le renoncement qu'il implique quant à la diffusion des connaissances, est-il tenable sur un plan pragmatique?



# Remarques critiques au sujet des performances actuelles – notamment musicales

JACQUES AMBLARD

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Une question que se posera le lecteur est : qui est l'auteur de ce texte ? Un musicographe ou un critique d'art ? Car aujourd'hui la performance interroge *aussi* les limites, non plus seulement entre médiums, mais entre catégories d'artistes (plasticien, musicien, danseur, etc.), voire entre catégories de critiques associés. Précisons donc que nous partons du point de vue de ce musicologue que nous sommes. Mais notre sujet, *de fait*, débordera facilement, notamment vers les arts plastiques. Par ailleurs, on n'atteindra que progressivement la question de l'actualité. Cette dernière culminera finalement dans nos derniers paragraphes.

## Limites, récits historiques, stase

Dans un texte préalable, « Musique, performances et limites au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> », nous proposons une brève typologie des limites que le genre performatif se charge couramment de dépasser. On résumera ici cette partie, en la complétant qui par des exemples historiquement fondateurs, qui par de nouvelles remarques. Nous évoquons les limites organologiques (inventer de nouveaux instruments, comme Luigi Russolo dans *Intonarumoris* en 1913 ; tandis que tout objet deviendra un instrument de musique pour Cage)<sup>2</sup>, les limites « décisionnelles » (inventer l'œuvre musicale ouverte<sup>3</sup>, surtout

1 Jacques Amblard, dans *O chiado da dramaturgia e da performance, Lisboa/Paris/Marselha, Arte na Esfera Publica*, Lisboa, CIEBA-FBAUL/LESA, 2014, p. 112-129.

2 *Everything we do is music*, prétend l'Américain. Il performe ainsi (par exemple dans *Water walk*, 1960) avec des objets domestiques. Quand il finira par annoncer que *Music is ecology* (voir *For the Birds – Entretiens avec Daniel Charles*, Boston /London, Marion Boyars, 1981, p. 229), il performera alors avec des objets naturels dès *Child of tree* (1975). Il utilisera par exemple des branches (*Branches*, 1976), ou des coquillages emplis d'eau (*Inlets*, 1977).

3 Nous faisons référence ici au concept d'Umberto Eco (« l'œuvre ouverte ») qui s'applique parfois à la musique. Eco donne ainsi les exemples de la *Sequenza I* (1958) pour flûte de Berio, du *Scambi* (1957) d'Henri Pousseur ainsi que du *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen. (Voir Umberto Eco, *L'œuvre*

à partir du *Music of changes* – 1951 – de Cage, si l'on oublie les premières idées de Duchamp à ce sujet, dès 1913)<sup>4</sup>, les limites du jeu scénique (inventer le théâtre instrumental à partir de *Sur scène* de Mauricio Kagel en 1959), les limites temporelles (inventer le genre de la « performance marathon » dont Erik Satie semble avoir la primeur, en 1893, dans *Vexations*, pour piano, qui se propose – sérieusement ou non ? – d'exécuter 840 fois le même thème musical).

Les performances s'inscrivent probablement dans un « grand récit », au sens de Lyotard<sup>5</sup>, propre à une époque. Le dernier exemple cité, ce « projet » de Satie, appartient d'abord, semble-t-il, à ce genre pré-performatif, sans doute très couru au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : le canular. (Un autre exemple, en 1910, est *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*, du peintre – imaginaire – « Boronali<sup>6</sup> », en fait réalisé en accrochant un pinceau à la queue d'un âne.) Ce genre événementiel, donc performatif, procède d'un humour tranquille, celui d'une Belle Époque confiante en sa propre puissance industrielle et coloniale. Cet humour est cependant teinté d'anarchisme, lequel semble précisément l'antithèse historique de la dite confiance sociétale. Que les *Vexations* soient envisagées réalisables par Satie ou non, elles le deviendront de toute façon grâce à Cage. Ce dernier, avec neuf collaborateurs, les créera en 1963. Ce passage à l'acte, à l'époque, traduit d'abord simplement un fait. C'est que les années 1960-1970 deviendront justement un âge d'or de la performance. Donc *Vexations*, d'abord projet, ou canular de projet, ou projet de canular, devient facilement une performance parmi d'autres à la grande époque des performances. C'est d'abord ainsi qu'elle se décline au sens du récit des années 1960-70. Par ailleurs, le fait qu'elle soit créée par dix pianistes relayés n'est pas seulement la traduction de son caractère de « marathon » difficilement réalisable par un seul. C'est aussi que le récit de ce temps est volontiers politique, plus particulièrement marxiste et collectiviste. C'est l'époque où retentit le slogan : « Tout est politique, camarade, même l'esthétique<sup>7</sup> ». S'y prendre à

*ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 15.) Notons que d'autres *Klavierstücke* de Stockhausen font également appel à la décision finale de l'interprète, par exemple le neuvième.

- 4 Dans *Erratum musical*, dès 1913, le célèbre plasticien imagine une performance qui consiste à faire tirer des cartes d'un chapeau. Chaque carte indique une note de musique. Les « joueurs » (ici dans tous les sens du terme) exécuteront ensuite la musique dans l'ordre des notes correspondant aux tirages de cartes successifs.
- 5 Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979, p. 8. Encore donnons-nous ici à « grand récit » un sens « moins grand ». Il s'agit pour nous d'un discours ou d'un idéal, disons d'une téléologie consensuelle à une époque donnée, par exemple à l'échelle d'une décennie. Les « grands récits » lyotardiens (comme celui de la Bible ou du marxisme) sont certes plus vastes, à échelle temporelle ou philosophique.
- 6 C'est un jeu de mot (verlan) inversant l'âne Aliboron des *Voleurs et l'âne* (fable de La Fontaine).
- 7 Voir Emmanuel Wallon, « „Tout est politique, camarade, même l'esthétique“! L'extrême gauche et l'art en France dans les années 1970 (quelques équivoques d'époque) », <http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Equivoques.pdf>.

dix devient donc un acte politique historique. La première performance « solitaire » de *Vexations* a lieu en 1984. Là encore, le récit véhiculé par la performance est historique. Le récit devient celui des années Reagan. C'est l'accomplissement individuel (voire individualiste) bien résumé, cette fois, par le slogan publicitaire de Nike en 1988 : « Just do it ». Enfin, un récit plus propre à notre nouveau siècle serait celui du retour possible – notamment – d'une pensée magique, selon nous (mais est-ce là notre idéologie?)<sup>8</sup>. Ceci donnerait aux *Vexations* un caractère kabbalistique ou, si l'on veut, néo-pythagoricien. Elles seront redonnées ainsi le 12/12/12 au Palais de Tokyo (notez ce lieu dévolu aux arts plastiques et non aux concerts *a priori*)<sup>9</sup>. La date est en soi une congruence numérique. Elle propose surtout un nouveau type de marathon : un défi à cette « fin du monde » annoncée neuf jours plus tard, le 21/12/12, selon ce célèbre « sous-récit » (apocalyptique) du récit déjà pensé par Malraux pour le XXI<sup>e</sup> siècle (qui « sera spirituel [ou religieux selon les versions] ou ne sera pas »), ceci d'ailleurs selon aucune source écrite précise mais issu de ce qu'on pourrait appeler une tradition orale et en soi-même un pré-récit, une légende.

La date est importante car le caractère performatif, en soi, entend justement « faire date », être irréversible, engendrer un « avant » et un « après ». C'est pour cette raison peut-être que Stockhausen put voir le 11 septembre comme un (très funeste) paradigme pour la performance artistique : l'innommable tragédie fit date, au point qu'on pût justement l'appeler non seulement par une date mais – fait rare – par une date sans qu'il soit besoin de préciser l'année (2001). *L'innommable* devient ainsi date pure, aussi pour ne pas avoir à être *nommé* (autrement). Mais si l'art performatif, « de même », entend faire date, c'est aussi pour entrer dans l'histoire directement (désespérément) sans (nécessairement) passer par l'histoire de l'art. Or entrer dans l'histoire, c'est entrer dans l'histoire politique, donc dans l'histoire des grands récits successifs de chaque époque (ce qu'on essayait de montrer ci-dessus, au gré de successives *Vexations*). Satie, esseulé, marginalisé, inconnu encore en 1893, a comme tenté de transformer ses vexations (des plus graves donc motivant d'être nommées dans un titre de façon cathartique) pour entrer dans l'histoire : coup de théâtre, performance esthétique ou herméneutique. Mais c'est le projet habituel d'une sublimation artistique au sens de Freud. Or, le projet ici *spécial*, « désespéré », s'appelle justement performance. La performance, c'est un cas spécial. Et il nous faut hélas continuer à généraliser (théoriser) au sujet d'un tel cas spécial.

8 Voir à ce sujet le chapitre 5, lourdement documenté, de notre dernier ouvrage, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.

9 La performance engendre donc des déplacements de mediums, de catégories artistiques (comme indiqué au début de ce texte), voire, comme ici, d'institutions, ce qui semble plus extraordinaire quand on songe à l'inertie associée.

Ce dernier paradoxe peut se ré-écrire autrement. Et nous terminerons cette partie par ce raisonnement. Selon l'anthropologue Marcel Jousse, tout geste procède fondamentalement d'une *mimesis*. Le geste imite<sup>10</sup>. La performance, en tant qu'organiquement gestuelle, est donc ainsi imitative par nature. Or, elle doit aussi être inimitable, unique, historique. En ce sens paradoxal, toute performance est une imitation qui ne doit rien imiter. Elle risque donc d'échouer *a priori*. C'est ce qu'indique Stan Godlovitch dans le cadre particulier de la *musical performance*. « La performance fait toujours face au risque d'échouer<sup>11</sup> ». Dans le cas de la performance au sens plus général des arts, sens qui nous occupe, le risque est celui de l'oubli pur et simple. C'est un risque sérieux. Dès lors, la performance qui fait date peut avoir avantageusement contourné ce paradoxe. Comment ? En devenant une non-performance, en se faisant stase, silence, immobilité ou immuabilité. L'échec semble ainsi conjuré. Dans la partition de ses *Vexations*, Satie précise déjà (en 1893) que l'interprète, au préalable, devra « s'exercer à des immobilités sérieuses ». Plus tard, la date la plus connue des performances du monde de la musique deviendra sans doute 1952. Nul besoin d'évoquer le proto-*happening* du Black Mountain College. Car, du monde sonore (ici le monde du silence – pour une fois), et du même artiste, 1952 voit avant tout 4'33 de Cage. L'œuvre est silencieuse, statique, (quasi) immobile. Poursuivons par d'autres exemples. 1965 ? N'est-ce pas l'une des plus célèbres dates, au sein d'une décennie qui elle-même a « fait date globalement ». Dans *Cut piece*, Yoko Ono à genoux reste apparemment de glace. C'est le principe. Seul le public se déplace pour venir couper telle ou telle partie de ses vêtements. Plus tard, Kulik, l'artiste « chien » russe découvert à Stockholm en 1996 (lors de l'exposition *Interpol*), ne sera pas, lui, immobile. Il restera cependant immuable, mutique car non langagier même s'il aboie, obstiné (ce qui rappelle l'*ostinato* des 840 occurrences de *Vexations*?), inexpugnable de sa posture canine. Abramović a conçu la plus fameuse performance (qui donnera un exemple aussi célèbre?) du nouveau siècle, au Moma en 2008. Le titre est anglais, langue du marketing, langue de notre monde marchand globalisé. L'artiste reste immobile et muette face à chaque membre du public qui vient se placer, chacun son tour, devant elle. « *The artist is present.* » Certes, mais on aurait pu titrer aussi : *The artist is static. The artist is silent. The artist is mysterious.* Et c'est ainsi que *The artist makes history*. Selon Sylvie Coëllier, la puissance d'une œuvre d'art est d'abord dans sa vaste polysémie<sup>12</sup>. Dans le cas du mystère de la stase, la polysémie,

10 « À travers le geste humain, corporel et surtout manuel, se joue la loi spécifiquement anthropologique du Mimisme interactionnel ou propositionnel. L'anthropologie fondamentale est donc l'Anthropologie du Mimisme, l'Anthropologie mimismologique. » Plus loin : ceci s'articule avec le « rythmisme ». Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 53.

11 « Finally, performance always faces the risk of failure. » Stan Godlovitch, *Musical performance. A philosophical study*, London, Routledge, 1998, p. 91.

12 Communication personnelle en décembre 2015.

donc le nombre d'interprétations possibles, semble inversement proportionnel à celui des mouvements chorégraphiés. Le faisceau des sens possibles est ainsi optimisé. On n'a donc jamais tant écrit sur une œuvre de Cage que sur son *4'33*. Le vide devient le miroir idéal, celui du commentateur, message bouddhiste pour les uns, écologique pour les autres, philosophique pour d'autres ailleurs, politique et de multiples façons pour bien d'autres encore, esthétique pour tous. C'est la puissance de celui qui, *même mort*, reste en place, imperturbable face à l'ennemi: voilà d'ailleurs la légende que narre le film *Kagemusha* de Kurozawa (1980). Un chef de guerre est tué par une flèche perdue. Mais l'ennemi devra l'ignorer. Le chef, même mort, sera tenu assis, prétendument vivant, de façon aussi visible qu'immuable, *performative*, à sa fenêtre. Cette « non action » emportera la victoire.

Et ces performances statiques, là encore, servent les stases particulières de leurs grands récits historiques corrélés. En un sens, le vide de *Vexations* est anarchique (comme canular). Celui de *4'33* est utopiste en soi comme sa décennie. La stase de *Cut Piece* est libertaire et/ou féministe. La rage immuable et canine de Kulik est écologique, comme les années 1990, mais c'est aussi la réaffirmation de l'existence des pays de l'Est après la chute du Rideau de Fer en 1989. Quant à la stase de *The artist is present*, l'engouement historique corrélé (quand l'artiste affirmait déjà sa pensée chamanique dès les années 1970) s'enflamme avec le néo-*New Age* des années 2000. Las, pour qu'une performance reflète facilement son temps, il semble plus facile que le miroir soit lisse, « pur ». Un paradigme d'épuration hégélienne, d'ailleurs, s'attacherait peut-être à la performance, même en tant qu'art du corps *a priori* (mais moins *a posteriori*), comme on le développera plus bas. En d'autres termes, la performance semble émerger d'autant plus aisément « à l'extérieur » quand rien n'y émerge en soi, « à l'intérieur ». Le *rien* fait date. La non-performance semble la plus commode, et finalement la plus traditionnelle des performances (puisque ceci a déjà cours en 1893 dans *Vexations*). Il y a là peut-être une vieille stratégie politique, combative, voire militaire des bien nommées « avant-gardes ». Voilà une stratégie de communication. C'est le fait de ne rien dire, de ne rien faire, pour, avant tout, éviter l'écueil, l'échec, dans un monde de l'information et de l'image, qui en contient tant en puissance. La performance doit sortir invaincue d'un parcours d'obstacles. Victorieuse: mystérieuse, non déterminée, elle devient ensuite, mieux, le fantasme projectif de son temps, ou son miroir par absence d'aspérité. Le monde de la performance est-il celui, moderne puis postmoderne, d'abord de la communication avant même que de l'art? Ceci sera re-questionné en conclusion, à travers la notion, plus accusatrice, de spectacle.



## Une performance (technique) peut en cacher une autre (esthétique)

Nous avançons ailleurs<sup>13</sup> que certaines œuvres de femmes, en musique et entre les années 1960 et 1980, avaient fait date, surtout à travers des performances. La plus connue est sans doute *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian. On parle même aujourd'hui de « stripsody » (nom commun) lorsque une partition graphique utilise des dessins populaires et/ou comiques (comme une représentation de Tarzan, célèbre personnage vocalement imité par Berberian dès l'origine), rappelant l'univers de la bande dessinée. D'autres compositrices américaines sont devenues célèbres comme performatrices, Meredith Monk ou Laurie Anderson en tête. Leurs performances, à toutes, sont vocales. Elles explorent d'autres voies pour la voix. Elles démocratisent le *bel canto* du monde musical « savant », au-delà de la *pop music*, dont les visées sont toujours plus esthétiquement modestes, ou bien suspectes par leur compromission avec l'industrie culturelle. Mais la performance cachée, selon nous plus spécifique et considérable, consiste dans le fait d'exister en tant que « créatrices » dans le monde presque exclusivement masculin, à l'époque (encore) de la composition musicale contemporaine. Aujourd'hui, le succès éclatant – et non pas seulement d'estime – de la Coréenne Unsuk Chin, sans aucune mesure avec ceux de Betsy Jolas ou de Michèle Reverdy en leur temps (car à une échelle mondiale globalisée), montre que cette ségrégation sexiste diminue. Mais à l'époque, celle du néo-traditionalisme – notamment américain – parfois peu imaginaire des Trente Glorieuses, on accueille plus volontiers une performatrice sonore (comme le demeure aujourd'hui la fameuse Camille, par exemple, dans le monde de la pop) qu'une compositrice. Car cela peut être hélas pour confirmer un truisme phallogratique de la prétendue « nature féminine », instinctive, immédiate, donc plus apte à « performer » qu'à composer de façon plus générale et traditionnelle, « cérébrale ». Dans le cas de Berberian, la performance ultime est d'exister comme créatrice sonore quand on est une femme et plus grave encore, dans l'ombre – épouse – de Luciano Berio. Compositrice n'est guère envisageable, dans ce contexte. « Performatrice » permet la percée. Perforer le monde de la composition contemporaine, masculine, là est la performance fondatrice, esthétique, historique, selon nous, réussie par ces personnes.

Dans l'idée de performance, il y a parfois celle de miracle. C'est à l'idéal un « passage à l'acte » au sens de la métapsychologie : inouï, inimaginable. Son irréversibilité, parfois, semble celle d'avoir franchi un passage interdit, tabou, sacré. Recréer des rituels, pour le monde occidental moderne, désocialisé et désacralisé, voilà l'un des idéaux, notamment, des performances d'Harry Partch durant les années 1960-1970.

<sup>13</sup> Voir note 1.

Déjà Paul Valéry pensait devoir prendre exemple sur une messe de funérailles pour l'art performatif qu'il envisageait en théorie<sup>14</sup>. Mais l'on cherche, dans le cas des performances « chocs », à dépasser les rituels eux-mêmes ou les identités sociétales. Bien avant *Trouble dans le genre* de Judith Butler (1990) et la vogue actuelle des questions de « genre », les performances osent parfois réaliser un fantasme métamorphique, notamment transsexuel. Duchamp devient ponctuellement Rose Sélavy, ce qu'une photo de Man Ray immortalise en 1921. Par des photographies encore, Journiac devient sa mère (et son père), Molinier et Urs Lüthi se féminisent. Alberto Sorbelli en 1997, se travestit devant la Joconde (*Tentative de rapport devant un chef-d'œuvre*). Vient aussi volontiers l'idée de castration, non pas au sens de Freud mais dans le réel, ou plutôt le visible, la mise en scène. Lors de sa performance du 6 octobre 1960, Nam June Paik, d'abord occupé à interpréter une ballade de Chopin au piano, finit par sauter sur John Cage, assis dans le public, pour le « castrer », plus métaphoriquement, en lui coupant tout de même concrètement sa cravate (et lui tailladant sa chemise et lui versant du shampoing sur la tête). Les actionnistes viennois s'y essaient très vite. Ils simulent avec du sang d'animal, de la sauce tomate. Or, ces castrations, ou autres travestissements mis en scène, véhiculent des fantasmes de passages irréversibles, vertigineux qui, eux-mêmes, en cachent de plus secrets, esthétiques.

La performance permet, par exemple, à un plasticien de se travestir soudain en musicien. C'est un miracle romantique, celui d'accéder brusquement à un autre art, un autre « génie » à une époque où la « sacralisation de l'art<sup>15</sup> », quoiqu'on en dise, demeure. Ou c'est la « grâce » subite, si l'on préfère, permise par la performance en ceci bien d'origine judéo-chrétienne. Le plasticien suisse Christian Marclay invente ainsi le *turntablism* (ou platinisme), peu avant le *scratch* hip-hop, dès la fin des années 1970. Nam June Paik, d'abord compositeur plutôt médiocre, est *grâcié* par le miracle de la performance précitée. Il devient ensuite le premier vidéaste de l'histoire. C'est au-delà d'une question de transdisciplinarité, c'est l'atteinte inespérée d'un autre art, soudaine, « magique » (sans long ou même sans aucun apprentissage de quelque nouvelle *technè* que ce soit) par la soudaineté de la performance elle-même. Le plasticien Duchamp avait inventé, dès 1913, le hasard musical. De façon symétrique, le musicien Cage féconde et inspire, à lui seul, le mouvement plasticien Fluxus dans son ensemble.

La performance, en un sens, cherche parfois un *coming out* sans curieusement pouvoir souvent l'atteindre. Elle peut d'ailleurs suppléer au dit *coming out* dans

14 « C'est décidément le type de messe qu'il serait intéressant de reprendre. Invention progressive remarquable, et en somme le théâtre le plus digne – le moins naïf, le moins réaliste, le moins embarrassé de ficelles et d'individus, où il n'y a point d'ambiguïté sur le vrai et le faux, où le sérieux est possible ». Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, éditions du CNRS, 23 vol., 1957-1961, XV, p. 187.

15 Rappelons le travail de Jean-Marie Schaeffer qui montre que « le mouvement romantique [fut] le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art ». *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

le réel, à l'aveu d'homosexualité sur la scène publique. Cage et Cunningham ont tenté bien des performances, mais jamais celle d'officialiser leur couple, finalement demeuré secret durant quarante ans. D'Harry Partch, de même, l'histoire a mieux connu le sensualisme et la « corporéité » des performances que l'homosexualité. Vie privée ? Pourtant Yoko Ono et John Lennon faisaient de leur lit une scène publique dans leurs deux performances politiques dites « *Bed in* » (printemps 1969). Mais ils n'étaient « tout de même » pas homosexuels. Mishima n'avoua jamais publiquement son homosexualité. Son premier roman, *Confessions d'un masque* (1949), ne fait qu'en parler, mais à mot couvert. Sa famille intentera un procès à l'écrivain Fukushima lorsqu'il racontera, en 1995, sa liaison ancienne avec le poète japonais. En fait, la plus violente performance semble logiquement celle qui ne peut même avoir lieu. Dans le cas de Mishima, il paraît davantage possible d'organiser une autre performance, celle de son *seppukku*, son suicide au sabre en 1970, après un coup d'Etat manqué (ou peut-être prévu pour l'être) que l'aveu. Car la violence du suicide en public, au Japon, reste rituelle. On comprend ainsi que si la performance entend parfois inventer des rituels, puisque il en était question plus haut, c'est plutôt pour l'idée d'invention que celle de rituel elle-même. La violence de l'idée du *coming out* semble plus inouïe que celle d'un suicide au Japon, encore en 1970, littéralement plus violente que l'idée de la mort elle-même. Quant à ceux qui douteraient que le suicide de Mishima fut une performance au sens artistique, en tant que fantasme métamorphique ou passage vertigineux (ici dans la mort), Marguerite Yourcenar eût pu tenter de les détromper. Cette femme de lettres, dont la propre performance consista probablement à devenir la première académicienne de l'histoire, confiait ainsi le 16 janvier 1981 à Bernard Pivot, dans l'émission télévisée *Apostrophe*, que selon elle, l'éventrement de Mishima constituait son œuvre la plus minutieusement préparée, durant six années.

C'est le moment de remarquer que le genre de la performance fut volontiers japonais. Sans parler du groupe Gutaï ou de Yoko Ono, Yoshihide et Tanaka sont des performeurs sonores parmi les plus célèbres. La Corée n'est pas loin, quant à inclure la violence éruptive de Nam June Paik. Les Américains (Cage, Partch, Berberian, Monk, Anderson, donc presque tous nos musiciens précités, et tant d'autres plasticiens) sont des performeurs qui s'illustrent particulièrement à la fin des Trente Glorieuses. Or, ces cultures semblent, au moins à nos yeux français, alors singulièrement contraintes. Sans évoquer les traditionalismes sévères du Japon ou de la Corée, rappelons que les U.S.A, durant la Guerre Froide, s'illustrent par un puritanisme religieux aggravé d'un maccarthysme singulier. C'est là le milieu où évolue Cage, à l'époque de ses performances les plus émergentes, à partir de *Music of changes* (1951) et de *4'33* (1952). Quant au milieu où évoluent les Actionnistes viennois, durant les années 1960, c'est celui d'une Autriche encore très peu dénazifiée et où l'éruption performative menace

donc particulièrement. Il semble naïf de voir en la performance une simple catharsis sociétale, un carnaval d'autant plus nécessaire. Des résonances politiques imprègnent ces congruences socio-culturelles.

Une autre congruence s'impose. Les grandes années de la performance semblent à peu près coïncider avec celles du rock. Ces deux turbulences semblent bien se marier historiquement. D'ailleurs, certains mariages eurent lieu dans le réel (en soi des performances), entre rock (« masculin ») et performance (« féminine »). C'est le mariage de Yoko Ono et de John Lennon. Celui de Lou Reed et de Laurie Anderson. On pourrait se demander, au passage, si ces deux genres turbulents ont réellement interrogé la fatuité des Trente Glorieuses en leur centre américain. Ou n'en ont-ils constitué que des expiations ponctuelles, des critiques superficielles? En d'autres termes, le rock a-t-il réellement mis à mal la *Société de consommation* pointée du doigt par Baudrillard en 1970? Ou l'a-t-il plutôt secrètement servie à travers son alliance avec l'industrie culturelle? A-t-il critiqué le modèle mondial anglo-saxon, aujourd'hui écrasant, ou plutôt contribué à asseoir ce dernier de façon irréparable et définitive, à travers la séduction, devenue langagière, de certaines de ses chansons extraordinairement connues? On peut plus difficilement accuser les performances, à leur grande époque, d'alliance avec la société de consommation. Fluxus, en principe, s'imposait la règle des performances gratuites au sens prosaïque et pécunier du terme. Mais il est moins certain que les performances aient remis en cause, de façon efficiente, la *Société du spectacle* stigmatisée par Guy Debord en 1967. Nous y reviendrons.

Le fantasme de la performance, pour certains, est probablement aussi, durant les années 1960-1970, celui de devenir « pop » quand on est, simplement, au départ, plasticien. C'est un fantasme de magie scénique hautement séductrice et sexuelle. *Cut piece* n'est pas simplement féministe et politique. La performance est aussi exhibitionniste et « rock ». La nudité sur scène, partielle ou non, est une tendance pop courante. On rejoint ainsi la *Société du spectacle* non pas seulement dans une prétention critique mais, dans le même temps, son alimentation fascinatrice. Quand la « compagnie d'invention » Sphota est lancée, durant les années 2000, c'est encore – bien tard – un fantasme performatif, ici séducteur, qui s'y associe. Il s'agit, pour ces compositeurs issus du Conservatoire de Paris, d'improviser, habillés comme dans un concert rock où le public peut approcher les jeux de scène populaires. Quand le jeune plasticien Nicolas Fenouillat (né en 1978), formé aux Beaux-Arts de Montpellier, performe *Solo* à la Friche Belle de Mai, le 4 juillet 2013 à Marseille, c'est aux commandes de sa batterie pop. Quels que soient les motifs esthétiques énoncés, le fantasme de cette scène populaire qui fascina les foules selon des échelles extraordinaires, quant au public ou aux niveaux émotifs atteints, plane encore dans cette affaire, quarante années après l'âge d'or du rock.

Une performance mystérieuse et longue, collective, consiste à mélanger progressivement musique pop, musique « savante » et arts plastiques. Le terrain des performances « platinistes » (ou *turntablist*) est ici convoqué de façon privilégiée. Notez, dans la citation qui suit, le vocabulaire lui-même « performatif ».

DJ Olive est cette figure de l'underground new-yorkais qui fricote avec Luc Ferrari, et il a créé avec son compère DJ Spooky le mouvement Illbient, dérive maladive et inquiétante de la musique ambient... Ensemble, ils fêtent le mariage impromptu de la rue hip-hop et de la galerie contemporaine, de la techno expérimentale et de la recherche électronique. Ils saluent d'un même geste cacophonique et sophistiqué Pierre Henry et Kool DJ Herc, Stockhausen et Afrika Bambaataa. Et si ce geste a un nom, c'est celui d'un mouvement informel dans lequel se retrouvent les magiciens de la platine de grand-papa : le « turntablism » ou « platinisme »<sup>16</sup>.

La performance est ici démocratique. Elle tente la synthèse entre « science » musicologique, peut-être trop longtemps occupée par le seul « peuple en habit noir<sup>17</sup> » (ainsi qu'on eut encore nommé un orchestre en 2000), et monde journalistique chic que les *Inrockuptibles*, en France, pourraient bien exemplifier. Durant les années 1990, les performances platinistes du Japonais Yoshihide semblent aussi chics. Elles empruntent à l'univers détendu des arts plastiques et/ou de la pop. Le performeur porte un chapeau, à l'instar de « l'Homme au chapeau » (Joseph Beuys), ou des *blues brothers*. Il mêle koto (instrument traditionnel japonais) à platine et guitare électrique. La performance platiniste est ce qu'elle est (techniquement maigre). Mais la performance esthétique, voire sociologique, est dans cette indistinction, curieusement rare (encore aujourd'hui), entre mondes musicaux intellectuel/savant et populaire.

On évoquait plus haut, par ailleurs, dans la performance la recherche d'un miracle épurateur hégélien. Hegel, dans ses *Cours d'esthétique*, prononcés entre 1818 et 1829, classe les arts, du plus matériel au plus spirituel selon lui, de l'architecture à la poésie, en passant, dans l'ordre, par les arts plastiques puis la musique. Il y a dans cette typologie esthétique un mouvement d'accomplissement progressif de « l'esprit », paradigme hégélien par excellence. Christian Marclay « progresse » ainsi du statut de plasticien à celui de musicien, plus « spirituel » et on pourrait penser que Cage, de même, passe de celui de musicien à celui de poète, dans une démarche d'épuration du matériau vers celui du « pur esprit », dégagé même de l'onde sonore encore trop matérielle. C'est encore un fantôme judéo-chrétien larvé, celui de se dégager de la matière (ici du matériau lourd). Ou la performance est une idée alchimique, philosophale, passant du matériau (plomb) à l'idée pure (or). Certes, le corps participe presque toujours

16 Ariel Kyrrou, *Techno rebelle*, Paris, Denoël, 2002, p. 288-289.

17 Selon la formule d'Hyacinthe Ravet empruntée à Arièle Butaux. Voir « Enquête au cœur des orchestres », *Musique et sociologie*, sous la direction d'Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 203.

de la performance, comme l'objectera Sylvie Coëllier<sup>18</sup>. Mais c'est justement, selon nous, souvent mieux pour ce dernier soit gelé, transcendé, dépassé par la stase, et ainsi se « sublime » en message politique, esthétique. Sinon, une dialectique encore hégélienne entre corps et « esprit » meut notre genre de façon conflictuelle voire paradoxale et génératrice. En tout état de cause, que Cage dise être musicien, du moins au départ, cela ne signifie pas qu'il le soit resté. Il ne le fut jamais vraiment, en tout cas, ni selon Schönberg qui voyait en lui un mauvais élève, sans oreille, ni selon Boulez qui condamne une « philosophie teintée d'orientalisme qui masque une faiblesse fondamentale de la technique de composition<sup>19</sup> ».

Si Cage était poète, cela n'aurait rien de si surprenant. Un enjeu de la performance est peut-être d'accueillir les « réfugiés » du naufrage d'un art presque disparu au siècle dernier (la poésie). Les artistes transfuges, « métamorphiques » ou *grâciés* évoqués plus haut, sont parfois aussi des réfugiés économiques. Ils trouvent dans telle ou telle institution des arts, tel ou tel financement issu qui de la danse, qui des arts plastiques, qui de la musique, qui du théâtre. Ainsi l'artiste plasticien Fouad Bouchoucha confiait, le 1<sup>er</sup> décembre 2015<sup>20</sup>, qu'il trouvait au sein du monde du théâtre (et de ses financements) de bien meilleures conditions de production – financière – pour ses performances. Chaque protagoniste de la performance, si elle est collective, pourra notamment y être payé, et non pas le seul artiste contraint de redistribuer son maigre écot à ses collaborateurs selon les usages dans les arts plastiques.

La performance contemporaine, comme milieu, est peut-être encore un refuge pour ce personnage qu'on appelait autrefois « l'idiot ». Dans *L'idiotie. Art, vie politique, méthode*, Jean-Yves Jouannais explique que la posture du fou profite à l'artiste et, selon lui, à *tout* artiste du xx<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. L'idiot affiché, en effet, se rapproche d'une position mythique, comme dans le cas romantique du génie. C'est *L'idiot* de Dostoïevski (1869), donc le contraire d'un imbécile, un Christ russe qui subjuguera finalement son entourage presque autant que le héros de *Théorème* de Pasolini (1968). Cage, en 1960, parut soudain dans l'émission de télévision américaine *I got a secret*<sup>22</sup>. Il montra qu'on faisait de la musique contemporaine avec des objets de la vie quotidienne. En fait il performait son *Water walk*. Et le public crut – ou fit mine d'être en mesure de croire – à une farce et s'autorisa une hilarité et des applaudissements corrélés, sans que Cage en semblât gêné. Cage y assumait le rôle de l'idiot moderne. Mais au fond, il y

18 Objection personnelle lors de nos débats synthétiques du 8 décembre 2015, dans le cadre du séminaire.

19 Cité par Stan Godlovitch, *Musical performance. A philosophical study*, London, Routledge, 1998, p. 122.

20 Aix-en-Provence, conférence à l'université des Lettres, dans le cadre du séminaire « Inter-arts », 2015 (master 2 « ARTS », Aix-Marseille Université).

21 Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie politique, méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine, 2003.

22 Cet épisode est visible sur Youtube, sous le titre « John Cage – Water Walk », <https://www.youtube.com/watch?v=feRMCYxwBBI>, « I've Got a Secret » consulté le 12 janvier 2016.

était aussi le performeur qui va finalement jusqu'à interroger, non pas seulement les limites de l'organologie musicale, mais les limites du monde de l'art, voire les limites de la valeur de l'art elle-même.

## Nouveaux enjeux performatifs des *concerti*

Il semble que l'interrogation de la valeur de l'art a donné de nouveaux fruits, plus récemment. Le genre du concerto, en un sens, est déjà particulièrement performatif depuis son invention vénitienne à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Au départ, la performance est liée à la virtuosité des solistes. Depuis longtemps, la prouesse du virtuose pouvait faire penser à celle d'un « champion », au sens du guerrier antique ou plus récemment du sportif de haut niveau. Performance artistique ou sportive? Mais peu importe désormais. Car une fusion semble possible, depuis peu. Andy Akiho, né en 1979, est un Américain d'origine japonaise, donc culturellement au centre de l'orbe performative historique, pour suivre nos remarques précédentes. Son *Ricochet* (2015) est sous-titré « Ping pong concerto ». Une table de ping-pong est dressée devant l'orchestre sur la scène, donc à la place du soliste. La virtuosité devient prouesse olympique pour nos deux solistes dont les bruits de balle, finement synchronisés (c'est la performance technique), s'inscrivent dans les rythmes de l'orchestre. Et le bruitisme occasionné, comme le dispositif original, est certes cagien. Le petit consensus performatif actuel, en musique, semble d'ailleurs presque toujours lié à l'Américain, que l'on ne « dépasse pas » mais qu'on met en pratique, en quelque sorte, et justement en pratique virtuose. Par ailleurs, cette fusion performative sport/art nous semble répondre, par exemple, au projet en cours du duo plasticien Géraldine Py/Roberto Verde, devenus cyclistes de haut niveau, depuis peu, et parcourant 200 km par jour pour aller discuter art avec leurs amis artistes, d'une ville à l'autre, au gré de cette performance. Avant tout récemment, une ségrégation séparait encore monde du sport (populaire) et art (de moins en moins élitaire depuis les années 1960 mais pas encore au point, semble-t-il, de rejoindre l'univers du loto sportif et des bars P.M.U.). Cette ségrégation *non plus* n'est donc plus. Et c'est encore le monde de la performance qui abolit cette limitation.

Pour le musicien chinois Tan Dun, le caractère performatif du concerto est encore dans l'invention, parfois, d'un nouveau type de virtuosité de soliste<sup>23</sup>. *Water music* (1952) de Cage demeurerait anecdotique, une introduction à un manifeste esthétique, peu développé. La musique d'eau de Tan, quarante ans plus tard, invente un solfège, un monde sonore aqueux servi par l'engagement de David Cossin, aqua-virtuose qui

23 Pour ce qui concerne ce compositeur, on pourra se référer à notre article dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'Ircam), à l'entrée « Tan Dun » puis « Parcours de l'œuvre ». Les questions esthétiques, ici discutées, concernent surtout l'introduction et la conclusion de ce texte.

travailla avec Tan pendant plus de quinze ans. Dans le *Water concerto* (1998)<sup>24</sup>, l'eau sert de caisse de résonance à des objets divers. Sa surface devient percussion – virtuose – pour les mains. On y plonge une passoire qui, en libérant ses gouttes, engendre un *decrecendo*, *smorzando*. L'ensemble est amplifié par des micros de contacts. Le *waterphone* produit des sons longs et résonants, rappelant le cri des baleines<sup>25</sup>. Bref, le caractère performatif postmoderne du concerto au sens de Tan développe Cage (*everything we do is music*), le rend effectif dans chaque détail aqua-technique, mais prolonge aussi le très vieux futurisme performatif<sup>26</sup> d'origine italienne et russe, ce scientisme très ancien.

Or, dans d'autres concertos la performance est toute autre. En 2000, la musique du célèbre film *Tigres et Dragons* offre un oscar au même Tan Dun et une renommée à la hauteur d'une mondialisation musicale qu'il finit même par représenter mieux que tout autre compositeur<sup>27</sup>. Cette gloire est alimentée ensuite par d'autres musiques de films chinois, atemporels, présentant des héros experts en arts martiaux, *Héro* (2002), puis *Le Banquet* (2006). Chacun de ces trois succès engendre alors un concerto associé (tel les anciennes suites de concert qui prolongeaient les ballets), mais cette fois dans un langage tonal néo-romantique à l'opposé esthétique de Cage, et servi par un soliste de très grande renommée : respectivement le violoncelliste Yo-Yo Ma, le violoniste Itzhak Perlman et le jeune pianiste Lang Lang. Le concept performatif de virtuose, vénitien, devient ici celui de *star*, mondiale, à l'heure de la « musique classique [sic] – tonale/ néoromantique – globalisée ». Voilà un exemple de performance mercantile, particulièrement émergente et actuelle. Et le concerto est encore au centre de cette nouveauté, de cette performance économique et esthétique qui consiste justement à placer l'esthétique derrière l'économie. Désormais, on peut placer, dans le même catalogue (celui du pionnier Tan Dun), des *concerti* radicaux cagiens (hyper-modernistes) et des *concerti* néoromantiques (postmodernistes à la rigueur), des musiques contemporaines et des musiques de film. Car l'économie, égalitaire, libérale, ne voit qu'une complémentarité fructueuse entre ces « produits » avantageusement réunis dans la

24 Les musiques d'eau apparaissent dès *L'Opéra fantôme* (1994), puis donc le *Concerto pour eau* (1998), la *Passion d'eau selon saint Matthieu* (2000), les opéras *Thé: Le Miroir de l'âme* (2002) et *Le Premier Empereur* (2006).

25 Un écho romantique, en plus du sec bruitisme cagien, est ainsi totalement réinventé en 1998 (toujours dans le *Concerto d'eau*), à une époque où le vieux Takemitsu entend un nouveau « romantisme » (*Chosakushu*, t. V, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 162) dans la création contemporaine fin de siècle, peut-être celle, cosmique, de l'an 2000 qui approche.

26 Ceci niche dans le rêve technologique de l'an 2000 évoqué dans la note précédente. C'est encore l'emploi des capteurs qui rappelle quantité de performances des années 1990 utilisant les nouvelles technologies avec un enthousiasme naïf. Citons à ce titre le groupe Sensorband que nous évoquons, avec d'autres, ailleurs (voir note 1).

27 C'est ainsi qu'il deviendra, en 2008, le premier compositeur commandité par Youtube/Google pour l'inauguration de leur orchestre symphonique « mondialisé » (réunissant plus de trente nations).



même vitrine, quand l'esthétique les eût opposés de façon irréductible, encore, à la fin du siècle dernier. John Seabrook, peu avant l'an 2000, titrait son ouvrage *Indistinction: La culture du marketing, le Marketing de la culture*<sup>28</sup>. Ici, l'indistinction semble entre musique de l'image et image de la musique. Il faut ôter à la musique son costume de guerre économique, d'une opacité redoutable, pour découvrir sa valeur réelle, très diverse d'une œuvre à l'autre, mais sans que Tan Dun lui-même semble devoir s'en soucier, comme si l'art se passait désormais de l'esthétique. Ceci ne signifie-t-il pas que l'art, sans faiblir pour autant, s'occupe d'abord de sa survie dans un monde trop vaste? Il est d'abord sa propre entreprise de communication, son *subterfuge*, *artefact* supplémentaire en somme. Et c'est la performance, symbolisée et concentrée dans le concerto, qui raconte encore ce glissement historique.

L'enjeu de la performance, plus profondément, à travers le court-circuitage de tous les étiquetages, de toutes les limites, de toutes les valeurs et donc de toutes les croyances, est aussi de redonner à l'humain sa puissance de rayonnement univoque, perdue sous le règne moderne des spécialités. C'est ce qu'exprime d'ailleurs Tan Dun dans son fameux adage:  $1+1=1$ <sup>29</sup>. Foucault, dans *Les mots et les choses*, explique que la pensée occidentale, avant le second xvi<sup>e</sup> siècle, était encore toute analogique, avant surtout que Descartes n'impose le second principe de ses *Discours de la méthode*: la « séparation des problèmes ». Pythagore, par exemple, était acousticien, musicien, mathématicien, philosophe, théosophe, directeur de secte sans que son époque – sans doute? – ne trouve tant matière à s'étonner. De même, « l'être humain » Yoko Ono peut à nouveau s'afficher chanteuse, musicienne, comédienne, auteur-compositeur-interprète, actrice, écrivain, cinéaste, artiste expérimentale et plasticienne. Ainsi Maïakovski fut-il poète, dramaturge, acteur, théoricien, peintre, affichiste et scénariste, bref, performeur avant l'heure. D'ailleurs, le 14 avril 1930, son suicide ressemble lui aussi, comme dans le cas de Mishima, à une performance dans sa forme de défi et sa mise en œuvre, elle aussi « culturelle nationale », dans le présent cas à la roulette russe.

## Critique conclusive

Les performances ont beau avoir relativisé jusqu'à la valeur de l'art elle-même, ont-elles relativisé pour autant la valeur de l'*artiste*, même éventuellement sans art? On peut se demander si chacune d'entre elles ne fétichise pas ce dernier à travers la présence de son corps. Cage, dans son costume noir, ressemble à un acteur aux traits réguliers de l'Hollywood de la grande époque (les années 1950), ou de ceux que David Lynch eut toujours la faiblesse de préférer (« en hommage » eût-il dit sans doute).

28 John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, New York, Knopf, 2000.

29 Voir Amblard, « Tan Dun », in *Brahms, op. cit.*, au début du texte.

Abramović est sculpturale. Les traits de cette prétendue artiste « chaman » sont refaits. Les performeurs *plasticiens* ont souvent des *plastiques* impressionnantes, remarque Sylvie Coëllier<sup>30</sup>. N'y a-t-il pas là, tout simplement, dans le pire des cas (le plus consensuel) une réduction de l'art à sa tautologie, son squelette, réduction comparable, certes encore de loin, au fait de voter à 45% pour une politicienne blonde de 26 ans ressemblant à une Top model<sup>31</sup>, ou d'employer en priorité ce type de « plastiques » aux postes journalistiques clés à la Télévision italienne et désormais française? Les arts plastiques sont-ils devenus, à travers leurs performances, les artistes plastiques? Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée*, distingue l'œuvre d'art originelle, avec « aura » (*présence réelle*) de ses reproductions sans aura. La performance n'a-t-elle fait que chercher à retrouver une aura, une présence, mais non pas celle de l'art mais, selon une perversion romantique, à défaut, *l'aura de l'artiste*<sup>32</sup>? C'est exactement, en tout cas, le projet de *The artist is present*. Peut-on dire que *The art is present* pour autant? Le public a-t-il compris qu'il pouvait se regarder dans les yeux lui-même, deux à deux? Ou a-t-il cru qu'il n'était pas, lui, « artiste », ni « présent », et qu'il n'avait pas d'aura particulière? Bref, a-t-il été réuni à Abramović ou subtilement et indéfectiblement *séparé* d'elle? « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle<sup>33</sup> », écrit Guy Debord. Ce citant, Jacques Rancière n'hésite pas à écrire que « ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui<sup>34</sup> ». Le public peut donc pleurer devant Abramović, ces pleurs pourraient moins indiquer un soulagement métaphysique ou esthétique qu'une destruction. Jacques Rancière, ailleurs, dans *Le partage du sensible*, pense schématiquement que l'art, vers 1900, serait passé du « régime représentatif » au « régime esthétique ». Mais on pourrait craindre que le régime esthétique de l'art n'eût dissimulé, tout simplement, à travers la performance, un *régime représentatif de l'artiste*.

Cette critique catégorique et catégorielle peut se justifier, dans le cadre au moins de ce texte. Ce dernier commençait avec la stase, avec Abramović comme modèle de la performance qui fait date, qui est indiscutablement opérante. Et ce texte finit encore avec Abramović comme possibilité d'enfermer plutôt que de libérer le public. Il n'est pas évident que toute performance, au moins en partie, ne demeure pas essentiellement un coup d'état esthétique, ou coup d'éclat. Cet art du spectacle pourrait cacher fondamentalement un spectacle de l'art. Mais si ce pessimisme était justifié, il pourrait

30 Communication personnelle en octobre 2014.

31 Élections régionales du 13 décembre 2015, résultats en région PACA.

32 Que l'artiste soit présent en personne ou non n'est pas même la question. Le relai par son ou ses double(s) semble presque équivalent dans cette affaire.

33 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 25.

34 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

Jacques Amblard

traduire, encore, la fusion à la fois fatale et funeste de l'art à sa propre communication, à l'heure de la mondialisation. Les journalistes et acteurs de la culture sont-ils plus avisés aujourd'hui qu'autrefois? On peut en douter. La concurrence entre artistes est-elle plus rude? Certainement. Dès lors, quand il y a nécessité de toucher ces acteurs, ces jeunes curateurs, la performance pourrait devoir réduire l'art à ses gros titres, son logo<sup>35</sup>, son manifeste joué, pré-pensé, voire à sa conférence de presse. La présence de performances, consensuelle, rébarbative, aux moments clés des événements artistiques actuels, semble l'indiquer.

35 C'est là une idée de Nicolas Bourriaud. « Quant à l'usage contemporain du détournement, il s'est déplacé de manière fort symptomatique vers le code dominant: le logo. On ne compte plus aujourd'hui les artistes qui détournent des sigles ou des slogans appartenant à des entreprises existantes. » *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 175.

## De la performance au cinéma

CAROLINE RENARD

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Performance et cinéma parlent des langues différentes. Comme le théâtre, l'opéra, le cirque, la danse et la musique, le cinéma et la performance partagent la dimension du spectacle et celle d'un déploiement dans la durée. Leur articulation est plutôt ténue. Les enjeux en termes de figuration ou d'élaboration d'un discours sont divergents, les formes produites distinctes et les pratiques spectatoriennes codées selon des modes opératoires propres. Dans un cas, les spectateurs sont confrontés à un enchaînement d'image-mouvement et de sons, préalablement enregistrés et montés dans un ordre et selon une durée déterminée. Dans le second, les spectateurs sont confrontés à une action qui met en jeu des corps, et éventuellement le leur, dans un espace donné, généralement public ou rendu tel, et pour une durée variable. Par ailleurs, l'histoire du cinéma et celle de la performance n'ont ni le même rythme, ni la même logique. Lorsque John Cage avec *Water walk*, en 1960 ou Yoko Ono avec *Cut Piece* en 1965 interviennent devant un public en suivant un protocole de déconstruction des pratiques artistiques connues et le poussent à l'extrême, peu de cinéastes ou de films ont, ou ont eu, la même audace. En cinéma, les pratiques performatives restent des phénomènes exceptionnels, souvent liés au cinéma expérimental et elles dessinent une histoire plutôt chaotique et hétérogène. Les cinéastes seraient-ils plus timides et moins provocateurs que les artistes? Les films moins aptes à s'affranchir de la forme conservatoire du cinéma? L'industrie du cinéma exige un rapport à la narration, aux acteurs-personnages et aux spectateurs qui renvoie la performance aux marges des possibles. Ce n'est que dans les années 2000 que des « performances » se développent en cinéma, y compris au sein de programmations tout public. Rares sont désormais les festivals de cinéma qui n'organisent pas au moins une performance, et rares aussi les cinémathèques et musées du cinéma qui n'invitent pas de performeurs à intervenir. Ces actions qui accompagnent une projection rappellent parfois la présence du bonimenteur du cinéma primitif, qui offre une variation sur la figure du Monsieur Loyal. Elle s'insère de fait dans une tradition du spectacle où le performeur est l'héritier

de la figure du médiateur entre le spectacle et son public comme le revendique Guy Maddin qui actualise ses films au fil des séances.

Depuis que je conçois mes films comme une performance face à un public, dit-il, je me pense de plus en plus comme un présentateur et moins comme un réalisateur. [...] Et puis le public, je l'ai constaté en tant que spectateur moi-même, est plus attentif au film quand il y a un narrateur *live* ou de la musique. J'aime être plus engagé : sentir la foule avec vous, ça ouvre les pores, j'aime l'idée de l'expérience collective<sup>1</sup>.

Mais ce type d'expérience n'a pas la force outrageuse d'interventions comme celles de John Cage ou de Yoko Ono. Le geste de la déconstruction n'y est pas aussi affirmé, l'outil (caméra ou projecteur) n'est pas engagé directement dans sa propre remise en cause.

On se souvient que, dans les années 1990, certains réalisateurs avaient délaissé le milieu du cinéma commercial pour se tourner vers le monde de l'art et exposer des installations vidéos dans des galeries et des musées (Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Apichatpong Weerasetakul...). Aujourd'hui, il est également devenu relativement fréquent pour des cinéastes (parfois les mêmes) de proposer des performances multimédiales (Peter Greenaway, *The Wedding at Cana*, 2009) ou de doubler un projet de film d'une performance (Chantal Akerman avec *Maniac Shadows* au théâtre du Chatelet en 2013 ; Philippe Grandrieux avec le triptyque *White Epilepsy, Meurtrière, Unrest* dont chaque volet est composé d'un film, d'une installation et d'une performance, 2010-2016). Faire le choix de présenter un travail sous forme d'installation vidéo n'a pas la même signification pour un cinéaste que celui de proposer une performance. Dans le premier cas, la « reconversion muséale<sup>2</sup> » assure une reconnaissance dans le monde de l'art et la possibilité d'une sortie hors du carcan économique de la production cinématographique. L'installation vidéo ou l'exposition d'un film (pour un cinéaste comme Wang Bing, ou une artiste comme Shirin Neshat) ouvre le cinéma à une forme filmique plus souple, plus libre, plus exploratoire que celle attendue pour un film documentaire ou de fiction<sup>3</sup>. La performance, pour sa part, semble augmenter la

1 « Ce que dit Maddin », par Éric Loret, *Libération*, 14 octobre 2009, next.liberation.fr/cinema/2009, consulté le 12/02/2014.

2 Jacques Aumont, *Moderne, comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2007.

3 Cette remarque est tempérée par les propos d'Erik Bulloz affirmant que « Si le territoire situé à mi-chemin du cinéma et de l'art contemporain a pu sembler une aire de jeu féconde à la fin des années 1990, proche de l'expérimentation, les territoires se sont, semble-t-il, refermés, qu'il s'agisse du marché de l'art, des institutions culturelles ou des lignes éditoriales. » *Un film en moins, Cahiers du post-diplôme*, p. 80. Erik Bulloz, *Un film en moins, Filmlessness*, brochure publiée à l'occasion de l'exposition *La Fabrique des films*, Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, repris dans les *Cahiers du post-diplôme* « Document et art contemporain », n° 2, Poitiers-Angoulême, ÉESI, p. 76-93 (p. 77) - Livret

portée de ce geste par une volonté d'affirmation de l'expérience vécue, elle est inscrite dans le réel, l'ici et maintenant, et double la reproductibilité du support filmique d'un caractère événementiel non répétable.

Cependant, je ne travaillerai pas ici sur ces performances qui accompagnent des projections ou des festivals de cinéma. Je ne travaillerai pas non plus sur des performances de cinéastes, mais plutôt sur ce que la performance fait au cinéma. De la même manière que le mot « performance » véhicule un épais feuilletage sémantique, le rapport du cinéma à cette pratique artistique est extrêmement varié et ne peut être généralisé. Le mot performance a été amplement commenté et les historiens de l'art ou les théoriciens du théâtre<sup>4</sup> ont questionné avant nous ses liens étymologiques avec le domaine économique (les performances du monde de la finance), avec la dimension spectaculaire (celles du monde du sport: combat, victoire, dépassement des limites, engagement du public) et la dimension idéologique (celle de la réalisation de soi et de certaines pratiques de subjectivation). Marie-Josée Mondzain a rappelé que le mot vient du latin *performare* qui signifie « donner sa forme achevée ». Il s'agit donc d'un processus qui aboutit à la production d'une forme inédite. *Performer* signifie traverser les formes, les revisiter pour produire une forme achevée et partageable. Ainsi, la performance artistique active un processus dans lequel l'histoire des arts trouve une forme achevée qui exige l'engagement des corps des spectateurs face à la présence de ceux des performeurs.

Le questionnement esthétique issu des mouvements d'avant-garde et des mouvements contestataires des années 1960-1970, dont notre début de XXI<sup>e</sup> siècle assume l'héritage, a conduit à la remise en cause des fondamentaux des pratiques artistiques. En cinéma, ce sont les travaux de cinéastes avant-gardistes, expérimentaux ou d'artistes-théoriciens qui ont initié cette attitude critique. Il faudrait rappeler notamment la volonté de Germaine Dulac, dès les années 1920, d'ouvrir la voie à d'autres formes de cinéma. Dulac souhaite inventer ce qu'elle nomme « le film intégral ».

Le film intégral que nous rêvons tous de composer, c'est une symphonie visuelle faite d'image rythmées et que seule la sensation d'un artiste coordonne et jette sur l'écran: un musicien n'écrit pas toujours sous l'inspiration d'une histoire, mais le plus souvent sous l'inspiration d'une sensation<sup>5</sup>.

téléchargeable sur Internet: [http://www.academia.edu/5783990/Un\\_film\\_en\\_moins\\_Filmlessness](http://www.academia.edu/5783990/Un_film_en_moins_Filmlessness) (consulté le 04/04/2016).

4 Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013; Golberg Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Thames and Hudson, Paris, 2001, et *Performances, l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999; Heilbrunn, Benoit *La performance, une nouvelle idéologie*, Paris, La Découverte, 2004.

5 Dulac Germaine: « L'essence du cinéma, L'idée visuelle », *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*, Paris, Paris expérimental, 1994.

C'est dans cet esprit qu'elle réalise, en 1927, *La Coquille et le Clergyman* d'après un scénario d'Antonin Artaud. Ce film dont Artaud dira qu'il s'agit d'« un film d'images pures » est construit sur un projet a-narratif et a-dramatique. Débarrassé du souci de la représentation littéraire ou visuelle, il expérimente les possibilités cinématographiques du rythme de la composition visuelle et du montage, des sensations provoquées par des nuances lumineuses, du trouble des axes de vue. Dulac explore les qualités techniques de son outil et joue des effets de ralenti, de mélange d'images mais aussi des jeux photographiques de reflets ou d'effets de transparence. Ce travail de « composition visuelle » accompagne un scénario qui a l'ambition de

réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes. [...] Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière<sup>6</sup>.

Le film est pensé avec l'intention d'évacuer le narratif et le représentatif pour renouveler l'expérience des spectateurs. Considéré aujourd'hui comme le premier film surréaliste, il pose donc un geste transgressif qui remet en cause les formes filmiques et les « performe », c'est-à-dire les revisite, les régénère pour produire des forces nouvelles. Il faut également rappeler que lors de la première du film au Studio des Ursulines à Paris, le 9 février 1928, André Breton orchestre une sorte de mutinerie contre le travail de Germaine Dulac. Lorsque la projection commence, Breton se lève et lit à haute voix le scénario d'Antonin Artaud pour démontrer que la cinéaste a trahi le texte et il exhorte les spectateurs à se révolter. Les insultes fusent. La salle est partiellement saccagée par la dispute qui oppose le clan surréaliste mené par André Breton et ceux qui soutiennent Germaine Dulac. Face à cet événement qui évoque aujourd'hui la forme du happening, le directeur du cinéma ne fait pas intervenir les forces de l'ordre. Le lendemain, Breton lui adresse un courrier pour le féliciter d'avoir ainsi laissé exploser la polémique, attestant, en somme, la portée esthétique de cet incident.

Ce type d'événement n'est pas sans rappeler les pratiques des mouvements Dada ou Fluxus. Mais il prépare aussi certaines œuvres issues du mouvement lettriste. Maurice Lemaître réalise en 1951 *Le film est déjà commencé ?* Le titre renvoie à la question que le spectateur retardataire pose au caissier ou à la caissière. C'est la question de celui ou de celle qui consomme du cinéma et qui enrage, ou pas, d'avoir raté les premiers plans du film, considérés, à tort ou à raison, comme des plans fondamentaux qu'il ne faut manquer sous aucun prétexte. Réalisé à partir de morceaux de films recyclés, le film de Lemaître propose une adresse provocante et satirique au spectateur. La bande son fait alterner des commentaires du réalisateur sur son propre film et des dialogues off ayant pour sujet le film lui-même. Des voix de balayeurs et d'ouvreuses se plaignent des

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *Cinéma et réalité, Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1970.

spectateurs (« - ah, les salauds, il y en a encore qui ont fumé ! – ils prennent le ciné pour un bordel. Ils s'en foutent, remarque bien, c'est dans le noir, alors personne les voit »). L'image est ciselée, volontairement couverte de dessins, ratures, rayures ; la pellicule rongée par endroit à l'acide. Toujours déjà commencé, le film est conçu pour que le spectateur se demande en permanence ce qu'il est en train de regarder. À l'instar d'André Breton ayant créé un événement pour la première du film de Dulac, Lemaître, pour la première du sien, retient les spectateurs une heure à l'extérieur de la salle pendant que le film commence. De faux spectateurs tentent de les dissuader de rester. Lorsqu'ils entrent, des figurants dérangent les « vrais » spectateurs. Le directeur de la salle s'excuse de la perte de la dernière bobine et explique pourquoi il ne veut pas projeter ce film. Il les invite à sortir (« Les spectateurs qui ont déjà vu ce film sont priés d'évacuer la salle par la sortie du fond et à droite »). D'autres figurants se placent devant le projecteur, certains tirent des coups de feu pour exaspérer le public et le forcer à questionner son rapport au cinéma. Le film intégral de Germaine Dulac avait l'ambition de sortir les spectateurs de la torpeur dans laquelle le cinéma de divertissement peut les plonger, mais Dulac voulait agir avec les seuls moyens du cinéma (cadrage, montage, lumière, vitesse). Lemaître rejoue le boycott imposé à Dulac par Breton en le mettant lui-même en scène avec des figurants. Ainsi doublé par cette performance, le film redouble sa portée critique puisque ce qui se passe sur l'écran et ce qui se passe dans la salle coïncident. La séance de « syncinéma », telle que Lemaître la nomme, se base sur une série d'échanges entre le montage des plans recyclés, une bande son qui met en abyme le cinéaste, l'équipe technique, les spectateurs et le personnel de la salle de projection. Mais le glissement s'opère aussi entre l'absence d'acteurs à l'écran, les figurants dans la salle qui constituent un faux public et les autres spectateurs. L'expérience filmique est ainsi entièrement explorée et déconstruite puisque Lemaître interroge la fabrication du film (absence de prise de vue, montage, direction d'acteur, image, son), sa distribution en salle (contre-publicité, projection perturbée) et sa réception par le public (identification primaire et secondaire bloquée, motivation à aller voir un film questionnée). Le film produit n'a finalement pas plus d'importance que les conditions de sa projection. Un an après, Maurice Lemaître publie un livre éponyme<sup>7</sup>. Ce dernier ne comprend pas seulement le scénario du film et une note d'intention mais surtout les indications pour la séance de « syncinéma ». Des instructions sont données sur la manière de perturber le public et de faire jouer les figurants en fonction de ce qui se passe sur l'écran. Lemaître laisse ainsi à disposition la partition de la performance à mettre en place lors de la projection du film pour son doublage en action.

Le mouvement lettriste fait également émerger l'idée que le débat est plus important que le film lui-même. « Le cinéma étant mort, écrit Isidore Isou en 1952,

7 Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé*, Paris, André Bonne, 1952.



on doit faire, du débat, un chef-d'œuvre. La discussion, appendice du spectacle, doit devenir le vrai drame. On renversera ainsi l'ordre des préséances<sup>8</sup>. » C'est sur la même idée que s'appuie aujourd'hui Erik Bullot, pour un projet intitulé *Un film en moins*. Bullot y inverse la relation traditionnelle entre le film et sa réalisation puisque le projet est présenté lors de conférences sans avoir été réalisé.

Ce film en cours n'a donné lieu à aucune réalisation concrète de l'ordre du repérage, du casting ou du tournage, explique Bullot, mais s'accompagne d'une série de conférences au cours desquelles sont exposés et décrits les enjeux théoriques et les modalités expérimentales du projet. Ce déplacement ne laisse pas de me surprendre. Il inverse les relations entre la fabrique et le film. La fabrique n'est plus l'étape préalable d'un film à venir, virtuel, mais le site actuel de son émergence. L'objet film disparaît au profit de son actualisation performée par le biais de causeries ou de conversations. La fabrique est devenue le film lui-même. Film en moins, si vous préférez<sup>9</sup>.

Dans la conférence, Bullot explore la figure de la ventriloquie qu'il considère comme un paradigme de l'analyse de certains films et de la fabrique du cinéma. Le ventriloque propose une image saisissante de la séparation de la parole et de sa source, de l'image et de son origine. Cette métaphore de l'écart, de la différence entre deux choses supposées coïncider intéresse Bullot non seulement parce qu'elle concerne le montage cinématographique et le travail de post-synchronisation mais aussi car elle n'est pas sans lien avec l'exercice d'accompagnement des films imposé aux cinéastes. Au lieu de parler d'un film déjà fini, Bullot fabrique du cinéma en parlant de la ventriloquie. *Le Film à venir*, dont le titre est une citation directe du *Livre à venir* de Maurice Blanchot et renverse celui du *Film déjà commencé* de Lemaître, serait la somme des conférences données, mais il demeure définitivement un *Film en moins*. Comme le ventriloque qui doit articuler l'écoute et la parole pour faire exister une voix, Bullot conjugue l'objet film et sa fabrique dans un *work in progress* performatif qui retire le film pour faire paradoxalement exister le cinéma.

Les exemples de Lemaître et de Bullot montrent que l'hybridation entre art interactif (dans le sens où le spectateur doit nécessairement être présent), performance, cinéma et théâtre produit un artiste-auteur qui élargit ses fonctions. La performance nous force à nous libérer des orientations connues des théories du cinéma et nous éloigne des pratiques usuelles de l'analyse de film (le film comme objet d'études). La dimension performative défait le narratif comme le figuratif. Le film ne peut plus être seulement pensé comme récit, ni comme empreinte de la durée ou comme image en mouvement. Le temps et le mouvement deviennent des traits non exclusifs du cinéma, ni même nécessaires. Une nouvelle zone se dessine dans laquelle le cinéma s'émancipe de la photo-impression et se dissocie de son appareil technique. Il échappe

<sup>8</sup> Isidore Isou, *Esthétique du cinéma* [1952], Paris, Jean-Paul Rocher éditeur, rééd. 1999, p. 152.

<sup>9</sup> Erik Bullot, *op. cit.*, p. 77.

donc à un pan de son histoire et circule sur d'autres chemins qui adoptent de fait des logiques différentes. La proposition de David Zerbib pour qui « LA performance n'existe pas, n'a pas d'essence »<sup>10</sup> est donc pour nous un appui majeur. Elle stipule qu'il n'y a ni modèle, ni unicité de la performance mais des occurrences multiples et non restreintes à une essence. Pour Zerbib, la performance est « ce qui résiste : une opération du cadre par laquelle notre attention est portée à voir quelque chose s'accomplir<sup>11</sup>. » Lemaître travaille autant le film que la projection. Erik Bullot, pour sa part, retire le cinéma du cadre du film et de sa diffusion. Il rassemble le public autour d'un discours sur la coïncidence et la disjonction de la parole et de l'écoute et donne ainsi à saisir un mouvement d'accomplissement de la fabrique du cinéma. « Non plus réaliser un film, dit-il, mais le déréaliser, à la fois travail du négatif et perte de réalité. Le film doit être performé à l'instant même de son retrait<sup>12</sup> ». *Performer* le film est l'acte qui permet au cadre de la perception cinématographique de se présenter à nous dans l'expérience d'un accomplissement. Ici, l'expérience est celle d'un retrait, d'une retenue, d'un retardement de l'acte cinématographique du tournage et de la projection. C'est majoritairement l'expérience d'un retour de la parole. L'étrangeté du processus désigne la situation de crise que traverse le cinéaste dans une période où la quantité de films produits, la réduction des espaces d'accueil critique et l'obligation de réussite l'ont finalement conduit à « produire le double (ou la fabrique) d'un *film en moins* »<sup>13</sup>. Le cinéaste se défait ainsi de ses propres doubles (scénariste, cadreur, opérateur, monteur) et glisse vers un devenir conférencier post-conceptuel et performeur.

Si le cinéma peut accueillir aujourd'hui les effets de l'idée de performance, c'est sans doute aussi grâce à son intérêt constant pour les pratiques expérimentales. Pour des cinéastes comme Maya Deren dans les années 1940, Stanley Brakhage, Kenneth Anger, ou Jack Smith dans les années 1950 et 1960, Barbara Hammer ou Michael Snow dans les années 1960 et 1970, il est impossible de proposer des formes cinématographiques en accord avec le cinéma commercial dominant. Proche des artistes *underground*, ces cinéastes ne peuvent se conformer aux codes d'écriture traditionnels du cinéma narratif. Certains tendent davantage vers le photographique (Brakhage, Snow), d'autres vers la performance d'acteur (Smith, Hammer). Utiliser la pellicule et la lumière pour transmettre une perception du monde proche de la « sensation immédiate » ou défaire les corps de leur gangue dramaturgique n'est pas nécessairement performatif. Mais, lorsque Michael Snow demande à ses spectateurs en 1974 de passer de l'autre côté de l'écran avec *Two Sides to Every Story*, lorsque

10 David Zerbib, conférence donnée dans le cadre du séminaire inter-Arts de master 2 « La performance, consensus ou nouvelle forme de l'imaginaire », Aix Marseille Université, 20 octobre 2015.

11 *Id.*

12 Erik Bullot, *op. cit.*, p. 83.

13 *Ibid.*

Douglas Gordon, avec *24 heures Psycho* (1993) libère le spectateur du temps prescrit par le film, ou lorsque Abbas Kiarostami en 2001 avec *Sleepers* l'autorise à marcher sur l'écran, tous introduisent du performatif dans le dispositif cinéma. Ce n'est pas l'installation en elle-même qui est performative mais chacun de ces cas active l'expérimentation d'une forme d'accomplissement qui porte en elle le germe de la performance : expérimenter la double face d'une réalité avec Snow, expérimenter le temps avec Gordon, expérimenter l'espace avec Kiarostami.

Un film comme *Les Petites Marguerites* de Vera Chitilova (1966) qui a intégré dans sa narration et dans son montage des actions qui évoquent des performances n'est pourtant pas considéré comme tel. Le film ne comprend pas d'intrigue, ni policière, ni amoureuse, ni politique. Il ne contient pas non plus d'action, à part celle de prendre le soleil, manger n'importe quoi, n'importe comment, rire comme des automates, discuter de la vie. Il n'aboutit donc à aucune résolution, à part un constat amer sur les puissances destructrices de ce monde. Trois types de situations s'enchaînent de manière aléatoire et répétitive : une situation de dialogue où les deux jeunes femmes sont chez elles dans la chambre qu'elles partagent (six occurrences), une situation de déjeuner au restaurant avec les hommes plus âgés qui les invite (trois occurrences salle de restaurant et lavabos, les prénoms des filles varient d'une scène à l'autre) ; une situation d'adieu dans laquelle les deux femmes accompagnent l'homme du restaurant à la gare (deux occurrences, l'une dramatique, l'autre burlesque). Trois autres situations ne se répètent pas mais créent des variations sur ces situations initiales autour du thème de la nourriture, de la figure du couple et du motif de la mort. Les personnages sont pris dans des situations dont on ignore si elles les ont provoquées, désirées ou dont elles sont les objets. Elles glissent d'un lieu à l'autre, sans raccord narratif ou spatial et en dehors de tout éclairage temporel. Comme deux automates qui essaieraient en vain de se déprogrammer, elles restent figées dans la stagnation. Le récit tient dans un schéma en trois temps. Après avoir constaté que le monde court à sa perte, les deux personnages font le choix d'entrer dans la logique de la dépravation. Elles expérimentent alors ce que peut être la dépravation pour des jeunes femmes tchèques en 1966. Elles décident enfin de réparer ce qu'elles ont contribué à détruire mais cette tentative se retourne fatalement contre elles et le monde continue de courir à sa perte.

Chitilova met en œuvre un montage sec et précis. Le découpage et l'usage de calques de couleurs évoque le cinéma underground américain des années 1960 et l'influence du pop art américain. Le film est irrévérencieux mais jamais absurde. Surréaliste, pop, burlesque et tragique à la fois, il exhorte à la remise en question de l'ordre et à la destruction des normes sociales. Toute la palette des interdits sociaux est explorée : mentir, boire et manger ce qui est destiné aux autres, voler, se moquer, raccrocher au nez de quelqu'un, mettre le feu à un appartement, le mettre à sac avec des ciseaux, casser des verres, piétiner la nourriture, monter au lustre. Mais cette

exploration burlesque des interdits cache une inquiétude profonde, une mélancolie désabusée, tournée en dérision. Ainsi dans une scène, un des personnages se suicide au gaz en laissant la fenêtre ouverte. L'autre lui reproche de ne pas payer la facture. Arrivées au terme de leur exploration du monde, les deux jeunes femmes découvrent un banquet. Sans y être conviées, ni savoir à qui ces mets raffinés sont destinés, elles commencent à goûter les plats. Face à tant de délices, elles passent à table. Avançant de place en place pour se servir, elles goûtent chaque plat, mangent dans chaque assiette, avec les mains et à pleine bouche, boivent dans tous les verres. L'arrivée à la zone des desserts se termine en bataille de tartes à la crème. En quelques minutes, elles ont ravagé l'espace codifié du banquet. Une des deux arrache alors les rideaux de tulle pour s'essuyer les mains. Drapée dans le rideau, elle parade tel un mannequin sur la table en piétinant, de ses chaussures à talons, l'étalage de nourriture<sup>14</sup>. Les règles de bienséance, la place sociale des femmes et les codes des défilés de mode volent en éclat. En rédemption, elles décident de tout remettre en place. Désormais vêtues de feuilles de journaux ficelés sur elles comme des justaucorps, elles entreprennent de dresser la table. Pour la nettoyer, l'une d'elle monte dessus, balaie la nourriture et les assiettes à petits pas. Ensuite, telles deux archéologues, elles reconstituent chaque assiette en rassemblant les débris sales, replacent les couverts utilisés, les verres fendus ou cassés. Les restes de nourriture informe sont versés dans des grands plats et positionnés sur les dessertes. Une fois le travail accompli, elles s'allongent côte à côte au centre de la table reconstituée. Comme si elle avait finalement accepté l'idée qu'être heureux serait la conséquence de l'obéissance aux normes, l'une dit à l'autre : « Si nous travaillons bien et que nous sommes gentilles, alors nous serons vraiment heureuses ». L'autre interloquée lui répond « Est ce qu'on joue encore ? » soulignant bien que le bonheur aussi est une convention et le fait d'être heureux une décision volontaire, celle d'accepter de jouer des rôles préétablis. Or le film démontre que cette double alternative ne conduit qu'à la destruction. Cette scène, marquée par le mouvement Fluxus, évoque aussi certaines performances de l'actionnisme viennois. La manière dont le film explore les limites du possible social et les limites du cinéma (narrative et formelle), la manière dont il tend le récit entre des procédés de figuration expérimentaux et une narration évidée attestent de sa complicité avec le monde de la performance qui l'autorise à prendre cette liberté et à assumer cette inventivité.

Savoir ce que la performance fait au cinéma suppose donc d'interroger la transversalité artistique, c'est-à-dire les échanges, les pratiques d'hybridation des techniques, de mélange des genres, de croisement des moyens de diffusion ou d'exposition, de dialogues entre disciplines, d'emprunts et de sortie hors du médium. La performance convoque indifféremment des traits des arts de la scène (théâtre, danse), des arts du cirque et de la

14 Cette scène vaudra à Chytilova une interdiction de filmer.

ru, des arts visuels (peinture, photographie, cinéma...) et des arts plastiques (sculpture, body art, land art...). En permettant de sortir de la vision hiérarchisée des rapports entre les disciplines, la transversalité nous force à déplacer nos centres de perception et nos perspectives de pensée. Ainsi *performé*, le cinéma peut être considéré hors des industries culturelles. Il peut se libérer de ses formes conservatoires de réalisation comme de diffusion. Il peut surtout se réfléchir dans une logique exploratoire et spéculaire.

C'est bien ce que revendique l'*expanded cinema*. Pour ces cinéastes américains, les actes de regarder et de voir ont perdu leur qualité. L'œil et la conscience doivent être élargis. Or les expériences de LSD leur ont appris que l'œil peut s'ouvrir et augmenter les expériences de la vision. Le cinéma doit lui aussi pouvoir affranchir le regard. Les blocages à lever sont d'ordre psychologiques davantage que techniques. Il faut réapprendre au spectateur à véritablement voir ce qu'il voit et à se libérer des écrans mal-formant du savoir. Pour élargir l'œil, il faut donc le libérer de ses inhibitions visuelles, y compris par des moyens artificiels ou chimiques. Pour élargir le cinéma, il faut expérimenter d'autres dispositifs de prise de vue, d'éclairage et de projection. La performance de cinéma élargi *Movie Movie*, créée en 1967 pour le festival de films expérimentaux de Knokke-le-Zoute en Belgique, témoigne de cette volonté d'augmenter l'expérience du cinéma. Les performeurs Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver et Sean Wellesley-Miller, vêtus de blanc, installent dans le bâtiment principal du festival une grande structure gonflable qui prend la forme d'un cône composé d'une membrane extérieure transparente et d'une membrane intérieure blanche plus petite. Les spectateurs sont installés sur des escaliers et aux balcons. La membrane intérieure est destinée à recevoir la projection de films et de diapositives alors que la membrane extérieure est seulement traversée par la lumière du projecteur. Les trois performeurs circulent entre les deux membranes et deviennent eux-mêmes des surfaces mobiles de projection. D'autres matériaux comme des ballons gonflés, des tubes de polyéthylène et des jets de fumée modifient ou bloquent les images projetées avant qu'elles n'atteignent l'écran opaque. Un des films projetés est *Continuous Sound and Image Moments*, réalisé par Jeffrey Shaw en 1966. Muet, il est composé de dessins noir et blanc dont les formes abstraites se projettent sur la structure gonflable et jouent ainsi sur l'expérience perceptive des spectateurs. En mettant en mouvement l'espace de projection, cette performance offre une expérience de perception aléatoire. Des images sont produites dans le mouvement même de leur altération. Les performeurs créent les conditions de possibilité de cette séance en présence des spectateurs qui font l'expérience du principe d'alternance lumière-obscure nécessaire à l'existence du cinéma. Parce qu'elle agence

dans un volume spatio-temporel de petites unités visibles à l'intérieur d'une structure d'ensemble qui accueille le mouvement, cette performance endosse et révèle la logique imaginaire du cinéma comme site de vision. En ce sens, elle permet au cinéma de se penser autrement. La performance réside moins dans le spectacle produit que dans l'action effectuée sur les images. L'œuvre cinématographique n'est plus seulement à voir mais aussi à faire, à faire voir et à voir faire.

La performance *Movie Movie* nous met devant une réalité semblable à elle seule et difficile à intégrer à notre univers symbolique. Elle implique les performeurs et les spectateurs. Tous sont partie prenante de son processus, leur activité ou leur inactivité, leur puissance-vulnérabilité sont absolument engagés dans ce processus. En ce sens, la performance apprend au cinéma que le noyau de l'œuvre n'est ni la représentation, ni la narration, ni la figuration. La performance se construit autour d'un centre qui est à la fois plus proche et plus éloigné d'elle-même. Plus loin, car il n'est pas représentable, il évite et résiste à la narration ; et plus proche, car la performance se conçoit elle-même comme une intervention dans ce qu'elle décrit.

La performance suppose de fait un changement crucial de l'histoire des arts. En rendre compte aujourd'hui ne peut se faire sans prendre en considération l'impact imaginaire du contexte auquel elle appartient (celui de la mondialisation, de la circulation des informations, du dérèglement économique et écologique). Je prendrai simplement comme dernier exemple *Faceless*, un film de 50 minutes, réalisé en 2007 par la net-artiste et cinéaste d'origine viennoise basée à Londres, Manu Luksch. Cette dernière réalise un film de science-fiction entièrement composé d'images issues de caméras de vidéo-surveillance. La Grande-Bretagne est le pays du monde qui connaît la plus grande densité de caméras de vidéo-surveillance (CCTV pour « Closed Circuit Television »). Un article de loi britannique sur la protection des données stipule que toute personne a le droit de réclamer aux autorités, contre paiement, une bande vidéo sur laquelle elle est apparue. Manu Luksch, cofondatrice d' AmbientTV, réalise ce film selon les règles du Manifesto for CCTV Filmmakers (manifeste pour les réalisateurs de films CCTV)<sup>15</sup>, c'est-à-dire sans caméra, ni équipe technique. Elle planifie donc des saynètes dans des espaces sous contrôle vidéo et récupère les bandes qui forment les *rush* de son projet. Le film est ensuite monté de sorte à créer une continuité narrative dans un espace imaginaire où circule le personnage principal. Des intertitres donnent quelques indications dramatiques et la voix off de la narratrice (interprétée par la comédienne anglaise Tilda Swinton) guide les spectateurs. Avoir joué les scènes *in situ* avec des figurants non concernés constitue un premier acte performatif. Des scènes de rêves sont

15 Le Manifeste est disponible sur le site [www.ambienttv.net](http://www.ambienttv.net)

d'ailleurs chorégraphiées avec des danseurs dans un espace qui bénéficie d'une mosaïque au sol. Le cadrage en plongée de la caméra de surveillance permet de jouer avec le sol et le corps les danseurs dessinant le motif d'un œil qui s'ouvre et se referme. De même, le projet de construire un récit avec des images non maîtrisées, tournées dans des espaces fragmentés, relève d'une performance technique et narrative.

La fiction prend place dans une société sans passé, ni futur. Un premier intertitre annonce « Une nouvelle époque, la nouvelle machine, où survit un rêve singulier ». Dans ce monde, les corps n'ont pas de visage. Désincarné et sans figure, ils traversent les rues, prennent le métro, se font contrôler à certaines stations, se rendent dans leur bureau et dans des centres commerciaux. Le personnage principal se distingue car on reconnaît sa figure d'un plan à l'autre dans les flux de passants, toujours vêtue de la même façon. Le récit débute lorsque son visage commence à réapparaître. Affolée et obligée de se cacher, elle finit par se dérober à la loi des caméras de surveillance et cherche le moyen d'échapper au système. Le rêve chorégraphique qui la hante ne sera expliqué que lorsqu'elle aura atteint des zones non surveillées. Fidèle aux codes classiques de la science-fiction<sup>16</sup>, cette fable d'anticipation confronte le personnage à sa propre ignorance de sa vie. La métaphore des visages absents défait notre rapport à la figure et confie le corps à un système qui le soumet à la surveillance généralisée.

Manu Luksch réalise ce film à un moment où les systèmes de vidéosurveillance sont omniprésents (dans la rue, des bâtiments publics ou espaces commerciaux) et où chacun de nos gestes peut être enregistré. Des images dont la fonction première n'est pas d'être vues acquièrent ici une puissance narrative dans une « sorte de *ready-made* légal<sup>17</sup> ». Luksch détourne un appareillage urbain de sûreté pour interroger l'efficacité de son cadre légal. Ces « images opératoires<sup>18</sup> » sont ainsi *performées* au profit d'une intrigue. Performance, détournement, opération de résistance, ce film déplace le cadre légal dans le cadre cinématographique et donne ainsi à voir un autre possible s'accomplir. En se réappropriant l'image de surveillance, il condense la problématique des sociétés disciplinaires et son corollaire, la construction du sujet. Les conditions

16 Ce monde sous surveillance évoque à la fois George Orwell et Aldous Huxley mais aussi des films comme le *Métropolis* de Fritz Lang et surtout *La Jetée* de Chris Marker. On y retrouve la fixité de la caméra (chez Marker la photographie), une société hors du temps régie par un système tout puissant et une voix off qui assume le temps du récit.

17 Entretien Manu Luksch par Marie Lechner, « La surveillance est une activité qui génère une architecture totalitaire », *Libération*, 5 septembre 2016.

18 Harun Farocki définit comme « opératoires » les images non destinées à un public mais à un usage professionnel : imagerie médicale, image satellites ou images de drones, image de vidéo surveillance, elles ne sont pas regardées mais analysées par un œil humain ou une machine. Leur visée est médicale, scientifique ou sécuritaire.

de vie reposent ici non seulement sur l'assujettissement des êtres et leur l'obéissance à la machine mais aussi sur leur absence d'individualité. Le sujet est dépossédé de ses attributs. L'apparition d'un visage qui singulariserait un être n'est plus imaginable dans le monde de la machine.

Les quelques exemples que nous venons de parcourir montrent que si la performance défait, creuse, et vide les attributs du cinéma, elle permet aussi de le réinvestir de forces transversales qui maintiennent vivant son rapport au réel. La performance force le cinéma à se défaire de sa propre histoire. Accepté d'être *performé* est pour lui l'opportunité d'un devenir possible, celle de se libérer de ce qui lui semblait nécessaire et d'élargir ce qu'il est.







# Performer la parole

## Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur

LOUIS DIEUZAYDE

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Étrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme [...] – et pour lequel Artaud avait choisi le mot « cruauté »<sup>1</sup>

Cette étude entend se consacrer à l'un des effets de contamination de la performance dans le champ du théâtre: la *dimension performantielle* du travail de l'acteur et plus particulièrement celle de l'énonciation. L'acte de parole sur la scène est devenu en effet, depuis quelques décennies, le lieu d'une violente rencontre entre l'acteur et des « objets de langue », le rendez-vous d'une véritable confrontation charnelle de l'homme avec le langage, dont le spectateur a été appelé à devenir le témoin parfois ébahi.

Le performantiel dont il est ici question vise l'intensification de l'opération d'énonciation en elle-même, l'accent qui est porté sur la dimension de processus et d'expérience de l'acte de dire sur la scène. Le terme « performer<sup>2</sup> » indique d'ailleurs le travail d'un certain dépassement des formes (convenues, convenables), la mise en excès ou en outrage des formes, leur brutalisation ou bien leur effacement, leur dissolution. Performer implique donc un travail sur les défenses et les résistances corporelles, imaginaires et symboliques de l'acteur d'abord puis du spectateur ensuite. Il y a toujours la dimension d'un *exploit* qui lui est sous-jacent, c'est-à-dire une poussée aux limites de la forme, la recherche d'une sortie des plis ou du pliage qui façonnent notre image et nos représentations courantes de l'homme. Si la performance, issue à la fois

1 Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation » [1967], *L'Île déserte. Textes et entretiens*, Paris, Minuit, 2002, p. 137.

2 La racine indo-européenne *Per* signifie « aller de l'avant », « passer à travers », indiquant l'idée d'un possible péril, d'une épreuve (*peira*) et la mise en jeu des limites (*peras*). Le verbe grec *perainein* signifie « traverser de part en part, parcourir jusqu'au bout ».



des arts plastiques et du théâtre expérimental, a incontestablement contribué à libérer dans tout le théâtre une énergétique du corps, elle a également œuvré à explorer une énergétique de la langue, déplaçant la pratique de l'énonciation chez l'acteur et ouvrant chez le spectateur de nouvelles possibilités de visions, de visualisations, d'aperceptions par – pourrait-on dire – les yeux de la langue et de la voix.

La langue s'est émancipée du devoir de raconter une histoire, téléologique et distribuée en personnages identifiables, s'est délestée de l'autorité de la logique narrative et discursive. Toute cette structure de la fable bien faite aristotélicienne comme celle de l'ordre du discours a été attaquée en profondeur. Devenue autonome, la langue s'est d'une certaine manière auto-dramatisée, c'est-à-dire qu'elle a intenté un drame dans sa matière propre, dans son propre mortier : les mots dont elle est constituée, la syntaxe qui l'organise, le rythme qui l'irrigue. Le feu a été mis au langage et l'acteur contemporain est convoqué à prendre la parole au milieu de ses braises toujours bien actives. L'histoire de cette mutation est trop dense pour en forger ici une synthèse précise. On peut néanmoins lister quelques apports décisifs : « Les mots en liberté » et la poésie bruitiste du futurisme italien au tout début du vingtième siècle, les « glossolalies » d'Artaud et son désir d'« abandonner le langage et ses lois pour les tordre », les *Finnegans Wake* de Joyce, la symphonie émotive de l'écriture de Céline bousculant la langue académique châtrée, l'essor de la poésie concrète et sonore<sup>3</sup>, mais aussi, et presque à l'inverse, le travail de raréfaction et de quintessence œuvrée dans le langage chez Beckett, Michaux, Duras, sans oublier la redécouverte des poèmes mystiques de l'Europe chrétienne longtemps tenus à couvert par l'Église. Un vaste attentat a été perpétré contre les propriétés et les assurances symboliques du langage, et la scène théâtrale est un des lieux de son retentissement. Pour l'acteur, énoncer un texte qui porte atteinte aux lois de la signification est alors devenu le terrain de travail d'une expérimentation parfois radicale et vertigineuse.

En France, deux hommes de théâtre, Valère Novarina et Claude Régy, ont poussé très loin cette investigation en soumettant l'acteur à des processus d'énonciation quasi inhumains explorant l'attache du mot à la chose et du sujet à la langue. Ce sont ces performances du verbe que nous allons examiner.

## La force perlocutoire

La scène de Valère Novarina ne cesse d'arpenter ce qui est pour lui un fait de structure : l'homme n'habite pas le monde mais la langue, sa véritable chair est la langue et le monde ne se présente donc au sujet qu'au travers de sa texture. Cette perception est

3 Cf. notamment : Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009 et, récemment, sous la direction de Gilles Suzanne, *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon, les Presses du réel, 2015.

tellement aiguë chez cet auteur qu'elle sous-tend le désir de démonter le langage courant et discursif (le « mur du langage » ainsi que Lacan l'a nommé) et de déchiffrer ce qui se tient en souffrance en deçà de lui. L'acteur novarinien est ainsi convoqué à son tour à bousculer la langue au présent de la scène pour déboîter les liens solidement noués entre les mots et les choses, défaire la stabilité des noeuds qui tissent notre présence au monde, et peut-être *voir* dans la langue ce que ces disloquements font apparaître<sup>4</sup>. Si tout l'œuvre de Novarina répond à cette exigence, un de ses procédés poétiques est exemplaire de la performantialité textuelle et énonciative qu'il investit dans l'écriture : les litanies. Désignées également comme « énumérations » ou « listes », elles traversent tout l'œuvre en faisant retentir des défilés inflationnistes, qui paraissent interminables, de noms propres authentiques (herbes, fleuves et cours d'eau, figures de danse) ou parfois inventés (oiseaux), de descriptions (visuelles ou auditives) ou de citations (429 fois le nom de Dieu). Nous allons nous intéresser ici au jeu performatif d'une des plus longues litanies entreprises par l'auteur, qu'il commente précisément d'ailleurs dans un court essai. Cette litanie figure dans *L'Opérette imaginaire*<sup>5</sup>. Elle fut écrite pour l'acteur Daniel Znyk et livrait ce dernier au « rôle » de L'Infini Romancier, énonçant « deux cent quarante-sept preuves du réel en mouvement »<sup>6</sup>. C'est-à-dire deux cent quarante-sept phrases adressées chacune suivie d'un verbe précisant sa modalité de locution et attribuée à un prénom distinct.

« Voyez », dit Jean; « Soyez attentifs! » ajouta Jacques; « S'arrêtera-t-il? » demanda Pierre; « Oui » répondit Marie; « L'arrêterons-nous? » reprit Josette; « Certainement pas » répliqua Anne; « Continuons » poursuivit Jean-Louis; « Encore » répéta Mathieu; « Jamais » rétorqua Véronique; « Vive le un! » enchaîna André; « Pas assez près du centre » rectifia Claire; « Rien à faire » constata Oscar; « Et pourtant » protesta Sonia; « Taisez-vous » interrompit Lucienne; « Je m'en vais » abrégua Clovis; « Il est tard » réalisa Jérémie; « J'ai mal au pied » confia Armande; « Je vous aime » déclara Gabriel; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine; « Venez vite » ordonna Maximin [...]

Cette litanie s'étend sur dix pages et l'on comprend que l'acteur Daniel Znyk se serait écrié « Il veut ma mort! » à la vue de cette partition. Il semble que la visée de cette énumération-là porte autant sur les brèves répliques – dites par tous ces locuteurs fictifs à on ne sait quels destinataires, s'additionnant sans créer de processus (dia)

- 4 L'actrice Laurence Mayor témoigne de cela : « Le théâtre de Novarina met à mal "la prison du moi", les fausses individualités et les limites dans lesquelles nous nous trouvons enfermés. [...] Réaliser que l'acteur ne se déplace pas vers un imaginaire pour échapper à la réalité, mais au contraire découvre l'abîme et la puissance illimitée du réel à travers la langue, m'a éblouie ». « L'offrande imprévisible », *Valère Novarina - Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 241 et 242.
- 5 Valère Novarina, *L'Opérette imaginaire*, édition présentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2012, p. 164 à 174. Première édition en 1998 chez P.O.L. La mise en scène à laquelle nous nous référons est celle de Claude Buchwald, création au Festival d'Avignon, 1998.
- 6 Valère Novarina, « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., p. 49.

logique – que sur les verbes qui les modulent. Ce serait en effet le caractère quasi infini des nuances de l'action de la parole qui se déploie dans cette énumération: dire, ajouter, demander, répondre, reprendre, répliquer, poursuivre, répéter, rétorquer, enchaîner, rectifier... et il faut noter qu'aucun verbe n'est jamais répété dans ces propositions, ce qui amène parfois l'auteur à forcer quelque peu l'usage de certains vocables vers le registre énonciatif: « "Avez-vous peur?" blémit Monique; "Du vide?" déduisit Édouard [...] » Quoiqu'il en soit, ces deux cent quarante-sept verbes font peu à peu le procès de l'acte de parole en déclinant ses variantes, en auscultant ses inflexions et en creusant l'attache fondamentale du *parlêtre* (Lacan) à la dynamique vitale de la vocalisation. Ce procès ne va pas sans cruauté car la partition est ici, par excès de densité, poussée à attaquer l'humain la prononçant. L'impulsion qui l'anime semble bien de soumettre l'acteur à une longue déflagration poétique, de le briser théâtralement contre la physique de la langue. Car l'épuisement du « corps du sens » qui s'y livre, du fait du phénomène de la litanie, ajoure processuellement le « corps sensible » à la fois du texte même et de la voix de l'acteur.

Contraint en premier lieu à un travail athlétique de la mémoire, puis assujetti à une physique de l'énonciation où respiration, souffle et rythme déterminent son être-là, l'acteur novarinien est appelé à mettre en œuvre une *somatization* de la langue ainsi livrée à une certaine autonomie des signifiants. Il doit placer son corps et sa présence sous la frappe du mouvement des mots, de leur rythme et à s'ouvrir ainsi à leur action de décomposition des réalités. Le performatif tient donc ici à la dépense, sacrificielle et jubilatoire, dans laquelle plonge l'acteur, incarnant à grande vitesse une foule de locuteurs fictifs et autant de nuances des ressorts de l'expression vocale (exclamative, impérative, interrogative, « hésitative », « insinuative », « plaisantative »...), parvenant irrésistiblement de la sorte à désagréger la fonction de communication de la parole, la faisant reculer, régresser vers sa structure de pulsion invocante. Le spectacle de cet épuisant parcours énonciatif dénude peu à peu l'image du semblable, attaque l'image humaine que renvoie inéluctablement l'acteur, décharne l'épaisseur identitaire; il radiographie par instants, par éclairs, la tauromachie amoureuse de l'homme avec la langue qui le divise, le sépare, l'éloigne du monde mais dont il ne semble jamais rassasié. Le « spectacle », intensif, se transmue ici en un analyseur implacable et obstiné de la constitution du sujet par la langue. Sommé d'aller au bout des mots, au bout du souffle, mobilisant sans cesse les muscles de la mémoire et ceux du travail des organes respiratoires et élocutoires, allant chercher de plus en plus loin en eux pour persévérer, l'acteur laisse transparaître quelque chose de la pulsion du premier parlant, de l'animal découvrant le langage et s'y livrant tout entier. Une sorte de jeu d'enfant auto-carnassier avec la langue se pratique sous les yeux du spectateur, éprouvé dans sa chair par un tel drame comique. Sur l'action de la voix chez le spectateur-auditeur, le philosophe Michel Bernard écrit d'ailleurs ceci :

La voix n'est pas seulement quelque chose qu'on entend ou qu'on écoute : c'est une audition à la fois vue, touchée et aussi viscéralement et musculairement éprouvée ; ce train de vibrations sonores et tactiles, d'une part, ébranle, perturbe ou interfère sur la tonicité de mon appareil visuel et, par là, modifie son champ d'aperception ; d'autre part, réveille, ressuscite, réanime le frayage neuromusculaire du parcours de ma propre production vocale à laquelle s'associent telle ou telle sonorité et telle ou telle résonance corporelle... La voix entendue ou écoutée désigne une certaine mutation de la circulation énergétique qui régit l'ensemble de mes processus sensoriels<sup>7</sup>.

Et de cet acteur, Valère Novarina décrit bien la phénoménalité spécifique qui le lie à la langue :

Znyk est un rythmicien, un casseur de monotonie et un saisissant percussionniste : il y a au fond de lui une fontaine de métamorphoses sans fin et du courage pour briser toutes les représentations humaines répertoriées [...] ; il y a dans sa trajectoire des sorties d'humanité (comme on sort de piste) qui m'étonnent et que je ne peux me permettre qu'au travers de lui. [...] C'est un très grand nageur, je l'ai vu faire des kilomètres, vers le large, dans l'eau glacée... c'est de là qu'il a l'instinct de prendre le texte comme on prend une onde avec laquelle combattre, avec laquelle jouer, se laisser porter, lâcher prise pour avancer ; il nage dans les courants du texte, ses flux ; passe par les torrents et l'eau qui dort. Znyk *sait de ses mains* que le langage est un fluide qui se répand dans l'espace<sup>8</sup>.

Des années plus tard, ce rôle de L'Infini Romancier fut repris par un nouvel acteur, Tibor Mészáros, au sein d'une mise en scène du texte par une compagnie de théâtre hongroise. Novarina écrivit alors une longue lettre de travail afin de conseiller et entraîner l'acteur dans ce parcours d'obstacles. Il y détaille sa visée.

L'immense volute qui sort de la bouche de L'Infini Romancier ensorcelle le spectateur, l'emporte ailleurs, loin – et jusqu'à *le sortir du théâtre* ; c'est un roman soliloque intempêtif, démesuré, – comme une réplique en excroissance, s'incluant soudain dans *L'Opérette*, et nous saturant, menaçant de durer jusqu'au bout de la nuit, jouant avec nos seuils de patience, notre résistance, notre épuisement – et le renouveau de nos facultés d'attention. [...] Suroptique, hypermnésique, halluciné, il [l'acteur] nous soumet au supplice comique de l'apparition de toutes choses par les mots : il est condamné à voir tout ce qu'il dit. L'acteur voit tout ; l'acteur *voit par le langage*. C'est par l'œil mental grand ouvert de l'acteur que le spectateur est voyant<sup>9</sup>.

L'auteur insiste donc sur la vue ou plus précisément sur les visions engendrées par le mouvement de l'énonciation. Ce sont les pouvoirs de voyance intrinsèques au battement de la force d'invocation et d'évocation du langage, telle que l'acteur l'anime et la rythme, dont il s'agit : que chaque chose dite apparaisse avec la plus grande netteté

7 Michel Bernard, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », *Revue Théâtre/Public* n° 205, *Entre-deux. Du théâtral et du performatif*, 2012, p. 39.

8 Valère Novarina, « Entrée d'un centaure », *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 34 et 35.

9 Valère Novarina, « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier, op. cit.*, p. 44 et 45.

dans la scène mentale de l'acteur afin que cette apparition passe la rampe et gagne la scène mentale des spectateurs. Gaston Bachelard l'avait déjà formulé ainsi : « La voix projette des visions<sup>10</sup>. » On peut entendre dans cette formulation que la voix (timbre, tonalité, étendue, mélodisme, variations rythmiques, jeux des résonateurs, intellection singulière des énoncés ...) trouble la vue « trop sue des choses », le voir en tant qu'il est attaché au piquet du savoir, « le savoir-su collé sur la cornée comme une taie »<sup>11</sup>. La voix du texte puis la voix de l'acteur à l'écoute de celle du texte, par leur puissance de subjectivation conjuguée, dépaysent la routine du voir, tentent de s'arracher du déjà vu, essaient bel et bien de surprendre le « réel en mouvement ». Les visions, en tant qu'elles s'émancipent des réalités ou les déforment, s'annoncent comme une modalité d'approche du réel. En ce sens, elles peuvent se faire *voyance* : outil de double vue qui ne ferait pas que redoubler la vue mais la « doublerait », dans le sens où elle la dépasserait et la trahirait. C'est bien en tout cas une projection de visions qui est ici performée, secrétée et expectorée par l'acteur. La sommation de *voir* chacune des deux cent quarante-sept actions de la litanie lui rend la tâche écrasante mais elle est en fait le seul impératif qui peut le guider concrètement dans cette traversée et lui éviter la noyade logorrhéique<sup>12</sup>.

Si cette séquence met donc radicalement à l'épreuve l'attache du voir à l'*entendement*, celle de l'œil à l'oreille, la rendant sensible et perceptible par un effet de saturation insolite, elle permet aussi, par sa performance durative, de soumettre l'acteur, visiblement, à l'épreuve du temps qui se met à échapper, lui aussi, à sa définition (chrono)logique. Novarina insiste sur cette dimension.

[...] *le temps animal*, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmodique, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascade, par les chutes, et par cercles renouvelés – comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : *passage à l'acte*), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle *trépassant* la mort<sup>13</sup>.

L'on revient ici à une sorte de physique du drame, au déploiement du corps de l'acteur pris dans les tourments de la langue, de sa ponctuation, des cadences irrégulières de son rythme, de son architecture pulsative. Incarnant ce mouvement parcouru d'extrasystoles, l'acteur semble effectivement jeté sans filet dans les méandres d'un flux temporel qui ne serait plus domestiqué par le langage mais qui serait tout au contraire

10 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1970, p. 254.

11 Michel Guérin, « Battement de l'image », *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008, p. 22.

12 « [...] Daniel Znyk n'a trouvé la véritable organisation musculaire et la structure nerveuse de ce texte, sa logodynamique, que lors de la quinzième ou seizième représentation – ou plutôt *déreprésentation* [...] » Valère Novarina, « Lettre au E muet », *op. cit.*, p. 51.

13 *Ibid.*, p. 48.

rendu à sa brutalité par ce dernier. Le terme « passage à l'acte » indique bien d'ailleurs l'aspiration de l'auteur à convoquer chez l'acteur une expérience physique et psychique qui serait moins représentée que directement « vécue », du moins expérimentée dans l'ici et maintenant de la scène : une poésie active et absolument concrète, engageant les ressources corporelles de l'acteur. C'est ainsi une rencontre au sommet entre la chair et le verbe, exaspérée temporellement jusqu'à opérer en nous une certaine vue sur les chocs et les tourbillons du temps, à laquelle nous convie ce rôle de L'Infini Romancier.

## Les bords de la vie

Toute autre est la démarche du metteur en scène Claude Régy. Là où Novarina travaille sur la vitesse, le plein feu, la dépense festive, la kénose par l'excès, le vertige par la saturation, Régy travaille sur la lenteur, le clair-obscur, l'épure minimaliste, la raréfaction du visible, le saisissement par l'extinction de la théâtralité. Tout les oppose donc, sauf une extrême attention aux effets de la langue, à son énonciation et à l'assomption de ses pouvoirs de visions.

Dans *La Barque le soir*, Claude Régy a adapté et met en scène un des textes composant le roman du même nom de Tarjei Vesaas : « Voguer parmi les miroirs ». Dans chaque salle de théâtre où cela fut joué, il était demandé aux spectateurs de faire silence dès l'entrée et durant l'installation dans les gradins. Un temps conséquent s'écoulait encore avant le début du spectacle, soumettant les spectateurs à un certain recueillement. Puis une lumière se levait, savamment étudiée afin de faire apparaître sur un mode épiphanique et comme « sculptée », avec un grand tact plastique, la présence d'un acteur, immobile et frontal, au milieu du plateau, à l'extrême avant-scène. L'acteur commence alors à énoncer un récit, quasiment mot à mot, paraissant aller chercher loin en lui la prononciation de chaque syllabe, sertissant comme un orfèvre la composition de chaque mot et de chaque blanc entre les mots. Il est presque à l'arrêt. Tout mouvement de la bouche, du visage, des yeux, des mains et du texte est d'abord et pendant longtemps réprimé, enfoui, tapi dans les replis du corps. L'acteur semble arc-bouté contre le flux du temps, dilatant chaque instant, conjuguant son action au temps inédit d'un sur-présent. Le récit, à la troisième personne, suit pourtant imperceptiblement son cours : un homme chute dans l'eau d'un fleuve, coule, s'enlise dans la vase, refait surface, s'accroche à un tronc d'arbre, dérive des heures entières, voit des oiseaux suivre de loin en loin son errance fluviale, entend les aboiements d'un chien et lui répond étrangement par des aboiements, détaille les infinies variations de l'élément liquide qui l'entoure comme des miroirs jusqu'à ce qu'il soit repêché par des hommes au large d'une grève. Si le récit est lui-même troublant quant aux registres réaliste et fantasmagique, descriptif et sensitif, qu'il noue indémêlablement, la matérialité de son écriture porte l'accent sur la part sensorielle de l'expérience extrême



que constitue cette interminable noyade. Cet homme, dont on ne sait rien, ne pense pas. Le récit ne cesse de décrire ses perceptions et sensations. Ainsi, dans ce passage :

Du courant, là, en bas, il n'a pas la moindre idée, tant s'en faut. Le courant a rapidement changé de direction, à présent, il oblique, soudain, il descend à pic.

Peu importe, il ne remarque rien.

Puis l'homme est debout dans la vase une fois de plus. Il ne fait pas tout à fait sombre, ici, l'eau est moins profonde, si bien qu'un peu de lumière du jour se fraie un passage jusqu'en bas sur le fond vaseux. Il y a une lueur ici mais le demi-mourant ne le saisit pas.

Il a les pieds plantés dans la vase, alourdis par toutes les fripes terrestres dont il s'est vêtu. Il y a du tonnerre dans ses conduits auditifs. La poigne de fer autour de sa gorge et de sa poitrine est en train de se relâcher. S'il voit quelque chose, c'est dans sa propre imagination. Ici, les choses vont vite. Mais la vie est indocile. Elle ne veut pas de ça.

Sent que des choses passent. Tout est imagination. Des ombres inconnues passent. Des forêts passent. Un océan de gens passe<sup>14</sup>.

Sur fond de mort imminente bien que miraculeusement toujours différée, il cisèle un paysage tour à tour extérieur et organique dans une certaine béance du sujet.

Vesaas invente une navigation étrange, entre deux eaux : la dérive d'un être qui n'est plus tout à fait conscient – qui est qualifié de « demi-mort ». Une vie à peine maintenue hors de la mort... C'est cet état ambigu, qui m'a attiré, fait de mort et de vie, d'obscurité et de lumière, unifiant le fond et la surface. Toujours entre. L'individu anonyme qui dérive ainsi n'a plus de forces, sa conscience erre de sensation en sensation, entrevoit des lumières, entend des bruits. Sa parole même est perdue : à un moment, il entend un chien, et il en vient à lui répondre en aboyant. Même à cet endroit – celui du langage – le texte dessine une frontière vacillante entre l'humain et l'animal, le silence et la parole<sup>15</sup>.

C'est cette qualité-là que l'acteur Yann Boudaud tente d'incarner au plus juste, au plus précis, dans la transcription physique des stratégies de la langue<sup>16</sup>. C'est ce qui pousse son énonciation à se faire quasiment talmudique :

La lecture talmudique est une opération de dissémination qui restitue la vie, le mouvement et le temps, au cœur même des mots ; c'est ainsi qu'elle les constitue comme des œuvres d'art et les soustrait au risque de l'idole. Ici, les mots ne sont plus finalisés par *le* sens, mais par *les* sens. La lecture brise l'instance du sens et tous les

14 Tarjei Vesaas, *La Barque le soir* [1968], Paris, José Corti, Traduction de Régis Boyer, 2002, p. 78 et 79.

15 Claude Régy, Entretien, Propos recueillis par Gilles Amalvi, [www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir/](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir/). Consulté le 13 mars 2014.

16 « Au théâtre, tout est suspect *sauf le corps et ses sensations* ». Louis Jouvet, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 59. Le « jeu » est d'ailleurs souvent localisé par Jouvet dans les blancs du texte, dans les sauts et les intervalles silencieux dictant à l'acteur « des temps en sourdine et des déclenchements intérieurs » propres à lever des sensations physiques et, comme il le dit si bien, à « interroger son imagination ».

éléments des textes, les mots, les syllabes, les consonnes, les voyelles se répondent et se parlent entre eux<sup>17</sup>.

L'éprouver de la fabrique de chaque mot ainsi que la place faite au silence, qui la suit et la fait résonner, tendent à transformer le moindre mot en une sorte d'œil ouvert sur des réalités parfois inassignables. Faire des mots des yeux, voir entre leurs mailles, convertir l'audible non pas en un visible identifiable mais en une suite de visions est bien ce à quoi s'assujettit l'acteur. Georges Didi-Huberman, parlant de Rilke, écrit de très belles lignes sur le mécanisme qui lie la voyance au poétique :

Seuls les *mots voyants* du poète, ces figures, ces détours, ces fausses imprécisions, ces approches ayant d'emblée renoncé à saisir, ont la force de nous faire regarder – de façon souvent imprévue, toujours entrevue – le « cœur » des phénomènes en jeu<sup>18</sup>.

Et, effectivement, le spectateur à l'écoute *s'involve* dans ces tourments; il *voit*, par intermittence, au détour d'une phrase ou d'un mot, des morceaux, des bouts, des bribes de ce périple halluciné : c'est-à-dire qu'il imagine, qu'il *s'imaginer*. Captif des mots, de la respiration, du grain de la voix, les sensations montent en lui et il se met à éprouver mentalement asphyxie, vibrations de l'eau, flottement et heurts, brouillage des sens puis hyperlucidité soudaine. L'épreuve toute imaginative d'une noyade le gagne et prend par instants une réalité physique. Il ne s'agit pas pour autant, cependant, d'une dramaticité uniquement à l'œuvre dans la voix et dans sa réception imageante. Car, lorsque le regard du spectateur revient sur l'acteur, il le découvre, bien que toujours immobile, en proie à une extrême énergie. L'acteur, en effet, ne bouge pas véritablement de l'étroit espace dont il a pris position au tout début. Cependant, au fil du texte, son corps se fléchit, se tord et se contorsionne; le poids semble descendre dans les jambes et rejoindre les forces telluriques du sol. Bien que l'acteur reste dans la frontalité, l'axe de son buste se tourne quelquefois latéralement, comme pour échapper à l'inertie du face à face. Sa tête se renverse, les bras montent haut ou descendent très bas, ses mains auscultent les matières liquides et solides qu'il évoque. Il semble que même son squelette joue avec le texte, joue du texte ou bien est agi par lui. Son visage, dont les yeux sont souvent fermés ou baissés, est à un certain moment trempé de sueur. Le spectateur réalise que, ne se déplaçant pas sur le plateau, l'acteur se consume d'autant plus dans une mobilité mentale et émotionnelle qui s'empare de tout son corps, va au bout de ses doigts et paraît pénétrer tout l'organisme. Nul mime figuratif ici, seulement l'accueil grand ouvert à ce que secrète le texte : la fréquentation de l'abîme. C'est une plongée abyssale dans l'élément de la langue à laquelle semble succomber l'acteur. Soudain, un événement, bref et déchirant. L'homme à demi-mourant à la

17 Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, Paris, Quai Voltaire/EDIMA, 1992, p. 152.

18 Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », *Phalènes. Essai sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 186.

dérive répond au chien qui l'appelle. L'acteur incarne alors intensément cela : il se met à aboyer avec une force démesurée, le visage devient canin, les dents apparaissent et les sons rauques et profonds sortant de sa gorge se font plus vrais que nature. Là aussi, nul effet mimétique de copie, c'est bien dans ses ressources imaginatives et sensibles, embrayées par le texte, que l'acteur est allé chercher une telle *semblance* qui excède tout effort de ressemblance. Puis le récit reprend son cours.

L'énonciation, en s'ajustant au plus près du caractère fragmentaire de l'écriture, conduit ici le spectateur à une expérience à la limite du rêve, à une sorte de passivité créatrice qui laisse des traces quant à des régions enfouies de l'être que la scène a laissé entrevoir.

L'examen de ces deux performances du verbe montre bien que l'effacement de la catégorie du personnage a libéré de nouvelles modalités de jeu sans véritable intermédiaire fictionnel pour l'acteur. Dans ces deux cas, recherche dans l'écriture, recherche scénique et actorale se nouent afin d'explorer la matière même de la langue mais aussi afin de dilater les abords aussi bien que les bords de la vie pour en créer de nouvelles appréhensions. L'acteur devient le laboratoire actif d'une expérimentation énonciative qui le convoque dans son corps et sa psyché à des pas de côté vers l'inconnu. C'est, semble-t-il, à un *réalisme de l'incarnation* qu'il est appelé : c'est-à-dire non pas à des simulations imaginaires mais bel et bien à des expériences performatives, conduites par la langue, visant de paradoxaux « passages à l'acte poétiques ». Cette recherche ne défait pas la structure symbolisante de la scène théâtrale mais elle plante en son sein une traversée défigurante des formes, à commencer par celles de la langue et de la parole. Le *performantiel* viendrait ainsi nommer la mise en tension, ou même l'assaut, de l'expérience faite au présent dans la texture de la représentation. Il viendrait désigner une opération de cadre, intensive et analytique, par laquelle notre attention est portée à son comble par le fait de voir quelque chose en train de s'accomplir. Le spectateur assisterait alors à une sorte de « mise au carré »<sup>19</sup> d'un geste isolé et fortement accentué, – ici, l'énonciation de l'acteur poussée à ses limites – qui régénère les coordonnées de ce geste et produit des modalités inattendues d'en faire l'expérience.

19 J'emprunte cette expression à David Zerbib, entendue lors de sa conférence sur la performance donnée à l'université d'Aix-Marseille le 20 octobre 2015 dans le cadre du séminaire master Inter-Arts.

## Scène du *cogito*

### Méditation à partir d'un extrait de *Suite n° 2* de Joris Lacoste<sup>1</sup>

DAVID ZERBIB

Sur le quai d'une station de métro à Paris, un homme porteur des stigmates du « sans domicile fixe » harangue les voyageurs. Peu audibles sinon incohérents en apparence, ses propos éveillent peu l'attention des personnes ici en transit, transformées en public involontaire ou interlocuteurs impossibles. Entre indifférence, méfiance ou compassion, les sentiments pour l'orateur sont moins suscités par la teneur de ses mots que par le fait même de les entendre proférer ainsi, dans une communication sans retour, menaçante, insignifiante ou désespérée. Mais une déclaration plus forte et claire se fait entendre dans le flot du discours : « Je pense... Je suis ! ». Comment le premier principe de la philosophie selon Descartes peut-il résonner ici ? Comme s'il voulait par cette affirmation attester de son existence, en dépit d'une vie qui concourrait à la nier, un philosophe errant semble donc sur ce quai de métro en appeler à l'auteur des *Méditations métaphysiques*. Est-ce l'effet d'une résonance culturelle anonyme, l'écho d'un savoir scolaire soudain retentissant, qui aurait trouvé dans les circonstances d'une extrême relégation sociale le mobile d'une convocation ? Quelle que soit la justesse de la citation, le processus qui l'a conduite à la parole ou la nature de l'intention qui l'animait, de fait le *cogito* est ici mis en situation, performativement. Loin de tout abri académique, activée par un orateur anonyme sur la scène d'une existence réduite aux acquêts d'un constat sans contenu, une vérité métaphysique résonne sur le quai du métro. Il pense, il existe, cela est certain. Mais tout le reste est à déterminer. À commencer par les autres. Pensent-ils ? Existente-ils ? Celui ou celle qui l'écoute,

1 *Suite n° 2* (2015) est un spectacle de Joris Lacoste qui constitue une étape d'un projet intitulé *L'Encyclopédie de la parole*. Collectés autour du monde, dans la rue comme dans les médias, des extraits de discours de nature très diverses sont assemblés sans lien narratif entre eux pour composer le texte de la pièce. Ils sont ensuite énoncés par des acteurs sur scène avec mention de leur origine. Parmi les échantillons de parole cités de la sorte, on peut entendre la déclaration d'un SDF qui fait l'objet du présent texte.

David Zerbib

assurément, puisque si je l'écoute, je pense qu'il existe, et si je pense j'existe aussi. Lui le SDF, me rend donc certain de cela, il me redonne la certitude de l'existence, sa détresse me fait l'offrande d'une vérité par où commence le monde. Ce n'est pas que la misère soit plus « vraie » que l'opulence, mais sur fond de dénuement le contraste est plus fort pour tout ce qui se donne. Quelle est la nature de ce contraste qui conférerait à la pensée son efficace et à l'existence plus d'évidence ? Il s'agit d'une mesure sensible de la vérité, l'écart entre l'idée claire et distincte et la condition obscure et confuse dont la vie peut se satisfaire et dont même elle se nourrit. Ce que le *cogito* errant nous apprend ainsi, c'est qu'il n'y a pas d'un côté le monde des vérités immuables et substantielles en attente de révélation et de l'autre celui des formes transitoires et incertaines dont elles seraient le voile. Il y a d'abord un geste, une parole, un signe, une idée singulière qui pourrait ne jamais être perçue correctement, mais qui bénéficie à un moment, intentionnellement ou non, d'un juste contraste. Voilà pourquoi la vérité a besoin d'une scène, quai de métro ou théâtre pour l'imaginer, et pourquoi au fond il n'est possible de la saisir qu'en performance.

# Asymétrie Radicale

## Pour un solipsisme altruiste

FABRICE MÉTAIS

Aix Marseille Univ, LESEA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Et tous ensemble ils reprenaient le refrain : « Je suis solipsiste ! Je suis solipsiste ! »

La scène avait lieu le 26 février 2015, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Asymétrie Radicale*, au 42 rue de la Voûte, dans le 12<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Une cinquantaine de personnes (selon les organisateurs) était regroupée à la Galerie de la Voûte pour consacrer la création du collectif *Asymétrie Radicale*, collectif d'activisme métaphysique, collectif de solipsistes altruistes – et inaugurer ses nouveaux locaux. La galerie devait en effet devenir, pour le temps provisoire de l'exposition (du 27 février au 28 mars 2015), le quartier général de ce groupuscule, son bureau de campagne, une zone temporaire d'insurrection métaphysique. Dans ce texte, il s'agira de rendre explicites les motifs théoriques en jeu lors de cette action.

Le collectif *Asymétrie Radicale* (qu'on notera maintenant « collectif AR ») est un groupuscule d'activisme<sup>1</sup>, un groupe de chercheurs phénoménologues, virtuellement artistes et amoureux. Les membres du collectif AR affirment ensemble leur (in-) condition de solipsistes – d'un solipsisme altruiste, nous allons le voir – et ainsi d'emblée se placent aux frontières de l'absurdité logique : ils entendent occuper ce territoire. Le solipsisme est, le plus souvent, dans la tradition philosophique (occidentale du moins), considéré comme une voix de garage, une impasse. De fait, le mot « solipsisme » – en tant que mot précisément – serait déjà suspect : la dimension dialogique de tout mot en tant que mot entrerait déjà en porte-à-faux avec le sens qu'il prétend viser. Le plus souvent, le philosophe se gardera bien de développer une philosophie explicitement solipsiste en ce que celle-ci nierait d'emblée (ou du moins mettrait en doute) l'existence de lecteurs, l'existence d'une communauté de philosophes, la possibilité

1 En mobilisant ici le terme d'« activisme » pour qualifier le geste décrit, d'une part, nous insistons sur son caractère actif, performatif, et, d'autre part, nous introduisons l'idée suivant laquelle il sera question, à travers celui-ci, de braver certains systèmes de lois.



Illustration 1. La galerie de la Voûte devient le quartier général du collectif Asymétrie Radicale.  
Photographie : Fabrice Métais

d'une adresse et d'un partage. S'il devait être dans l'essence de la philosophie que d'être partagée (ou partageable) au sein d'une communauté de philosophes, alors toute philosophie solipsiste serait à exclure *a priori*, comme inconsistante. Ces philosophies qui ne s'autorisent pas à mettre en doute le « nous » transcendantal, qui se placent sous son autorité, le collectif AR les qualifiera de politiquement correctes. En effet, elles s'inclinent d'emblée sous l'exigence d'un vivre ensemble, d'un partage, d'un commun, d'une réciprocité, d'un universel. Par là même, leur serait inaccessible tout domaine du sens relevant d'abord de l'asymétrie séparant le sujet de l'autre. Si le collectif AR entend transgresser le paisible enclos d'une philosophie assujettie au « nous », ce n'est pas (uniquement) par goût de la provocation, mais parce que c'est au prix seulement de cette subversion que certaines dimensions du sens pourraient se laisser atteindre par la description phénoménologique : quand, par exemple, l'expérience du désir ou de la responsabilité appelle une pensée de la singularité et de la non-réciprocité, le phénoménologue devra, au prix – sans doute accessible, sans doute nécessaire – d'une absurdité ontologique, se risquer hors le confort d'une philosophie communautaire. Levinas aura ouvert la voix d'une telle philosophie, refusant avant tout l'hégémonie et la primauté du « nous ».

## Husserl : conscience constituante et intersubjectivité

Donnons d'abord un aperçu de la manière dont la phénoménologie classique – celle de Husserl – appréhende le rapport à l'autre et l'intersubjectivité. Cela nous permettra de mieux saisir, par contraste, la singularité de la phénoménologie-éthique levinassienne – et l'enjeu du « solipsisme altruiste ». Nous voudrions, pour l'instant, porter notre attention sur les points suivants : 1) l'esthétique de l'anéantissement du monde dans l'épochè phénoménologique, 2) l'esthétique relevant de la précarité intersubjective du réel objectif, 3) la soumission de la relation intersubjective au « nous » transcendantal (dans la phénoménologie classique).

### Anéantissement du monde : fracas et vertige

Le collectif AR naît dans le fracas de l'épochè, dans le non-lieu d'un monde réduit, là où la certitude d'existence du monde – proto-doxa<sup>2</sup> inhérente à tout phénomène perceptif – est neutralisée<sup>3</sup>, suspendue.

Dans la réduction husserlienne – comme dans le doute cartésien –, c'est par « la "destruction du monde [qu'on] fait apparaître la conscience comme "résidu"<sup>4</sup> ». Le geste inaugural de la phénoménologie est celui d'une destruction, d'un anéantissement, par et pour la conscience. La phénoménologie naît dans la violence, dans une violence silencieuse et raisonnable, la violence même de la raison<sup>5</sup>. La réalité du monde y perd tout son charisme :

[...] l'ensemble du *monde spatio-temporel* dans lequel l'homme et le moi humain viennent s'insérer à titre de réalités individuelles subordonnées, a *en vertu de son sens un être purement intentionnel*; il a par conséquent le sens purement secondaire, relatif d'un être *pour* une conscience. C'est un être que la conscience pose dans ses propres expériences et qui par principe n'est accessible à l'intuition et n'est déterminable que comme ce qui demeure identique dans le divers motivé des apparences, – un être qui *au delà* de cette identité est un Rien<sup>6</sup>.

On relève deux motifs esthétiques/conceptuels dans l'acte de naissance du collectif AR (qui coïncide jusqu'ici avec la naissance de la phénoménologie) : celui de l'anéantissement d'abord et du fracas, celui du vide ensuite et du vertige.

2 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction Paul Ricœur, (Paris: Gallimard, 2006), p. 358.

3 *Ibid.*, p. 366.

4 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, traduction par G. Pfeiffer et E. Lévinas, nouv. éd. (Paris: Vrin, 2000), p. 97, note du traducteur.

5 Violence inhérente, selon Levinas, à toute philosophie qui ne trouverait pas, en son cœur, le *pour-l'autre* de l'éthique. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, (Paris : Livre de poche, 1990), p. 35-37.

6 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, *op. cit.*, p. 164.



La réduction phénoménologique est un *acte* par lequel la réalité de l'existence du monde se trouve radicalement déplacée : elle est confisquée à la naïveté naturelle avec laquelle le sujet l'avait jusqu'alors fréquentée ; elle devient, en son sens *purement intentionnel*, un caractère *doxique* (ou de croyance) de la constitution noético-noématique – thèse qui peut être à tout instant modifiée, suspendue. C'est la fin d'une naïveté, une véritable *prise* de conscience – un traumatisme peut-être<sup>7</sup>. L'esthétique dans laquelle le collectif AR trouve naissance est donc celle du fracas lié à l'anéantissement de la réalité du monde par l'épochè, celle d'un monde qui s'écroule.

Dès le vacarme silencieux de la réduction passé, il reste à chaque membre du collectif le seul résidu de sa conscience constituante. Directement adjointe à l'esthétique du fracas et de l'anéantissement vient celle d'un certain vertige : trouble devant le quasi-vide d'un monde rendu à son seul apparaître phénoménal. Ainsi, le geste de l'épochè est le premier pas vers la prise en considération de la précarité intrinsèque à la réalité du monde. Le collectif AR fait performance et art de cette réduction – du fracas de l'anéantissement et du vertige qui en résulte.

### Précarité intersubjective du réel

Husserl, par l'explicitation du geste de réduction, découvre la phénoménologie, ou l'invente (comme on invente un trésor). Husserl – on l'imagine, seul à son bureau – pratique l'épochè et découvre la singularité de *sa* conscience constituante, *seul et unique* résidu de la réduction. Il ne peut ignorer alors le caractère solipsiste de *sa* phénoménologie. Mais comme Husserl veut être un scientifique et veut faire de la phénoménologie une science objective de l'objectivité, il donne d'emblée à sa découverte un caractère transcendantal. La phénoménologie serait alors valable pour toute conscience : celle du phénoménologue, autant que celles des sujets que le phénoménologue rencontre ou imagine. Husserl n'ignore pas la tension qui traverse la phénoménologie entre la singularité de la conscience constituante, d'une part, et, d'autre part l'évidence suivant laquelle « il appartient au sens de l'existence du monde [...] d'exister pour chacun de nous<sup>8</sup> ». Dans la cinquième de ses *Méditations cartésiennes*, il s'emploie donc à répondre à l'« objection du solipsisme<sup>9</sup> » ; il cherche à rendre compte de la constitution du plan de l'« intersubjectivité transcendantale » en proposant une articulation entre la singularité de l'expérience de la rencontre entre le sujet et l'autre (sujet), d'une part, et l'enjeu d'une objectivité universelle appelant l'*a priori* d'une communauté de sujets potentiels, d'autre part.

7 Au-delà de la théorie et de la science, en tant que forme singulière de lucidité à l'égard du réel et de la subjectivité, la réduction phénoménologique pourrait aussi ressembler à un trouble existentiel – comparable en cela aux symptômes psychiatriques de « déréalisation » et de « dépersonnalisation ».

8 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 152.

9 *Ibid.*, p. 148.

Sans que nous ne puissions rendre ici la richesse et la complexité des descriptions husserliennes, marquons les moments clés de la description de la constitution de l'intersubjectivité. On identifiera trois temps : 1) la réduction à la « sphère d'appartenance », 2) la constitution de l'*alter ego* par analogie entre les corps-organismes, et 3) la constitution de l'inter-subjectivité par synthèse de l'ici vécu et du là-bas appréhété comme un autre ici.

1. Pour accéder à une description de la constitution d'autrui, Husserl commence par radicaliser la réduction phénoménologique<sup>10</sup> en suspendant, dans l'apparaître, toute référence à une subjectivité étrangère. Le résidu de cette réduction est un solipsisme pur, immanence pure, une monade. Mais Husserl fait remarquer que, même sous l'effet de cette réduction radicale, sans référence à aucune subjectivité étrangère, le monde matériel ne cesse d'apparaître : seule son objectivité est suspendue.
2. Parmi les choses qui, dans la « sphère d'appartenance » se laissent percevoir, le sujet pourra remarquer des corps qui – en tant que suffisamment ressemblant au sien – pourraient avoir les mêmes caractéristiques que le sien, à savoir être habités par une chair vivante, constituante. Ainsi, l'accès à l'autre subjectivité se réalise par analogie entre les corps de chair : la perception du corps chosique de l'autre *appréente*<sup>11</sup> la vie de sa chair. Par la description de ce processus, Husserl rend compte de l'évidence suivant laquelle « les “autres” se donnent également dans l'expérience comme régissant psychiquement les corps physiologiques qui leur appartiennent<sup>12</sup>. »
3. Finalement c'est par le mouvement d'une synthèse toujours possible et latente entre l'« ici » de mon corps de chair et le « là-bas » du corps de l'autre, appréhété comme l'« ici » d'une subjectivité étrangère, que la communauté du monde se fait droit entre le sujet et ses *alter ego*. L'objectivité du monde tient à l'interchangeabilité des points de vue<sup>13</sup> entre le sujet et l'autre (sujet). L'étrangeté et le semblable composent en l'unité d'un monde commun, partagé au sein d'une intersubjectivité transcendante, communauté de monades échangeant, dans l'harmonie<sup>14</sup> et la réciprocité, leurs points de vue.

Dans cette description, la monade subjective trouve, en son immanence même, une communauté de monades – dont elle fait partie – et pour laquelle le monde fait sens unique. La phénoménologie husserlienne peut ainsi – en toute cohérence avec

10 « Avec cette couche nous avons atteint l'extrême limite où peut nous conduire la réduction phénoménologique. » *Ibid.*, p. 157.

11 *Ibid.*, p. 178.

12 *Ibid.*, p. 150.

13 *Ibid.*, p. 189.

14 *Ibid.*, p. 176.

elle-même<sup>15</sup> – revendiquer le statut de science objective. Aussi, elle est la même pour tous, et elle flotte – sans adresse ni signature – au milieu de la communauté scientifique.

On pourra remarquer, cependant, que la communauté intersubjective n'existe jamais que *dans* la sphère primaire du sujet, même si elle y existe précisément comme ce qui en est étranger. « *L'apparence* du solipsisme est dissipée, bien qu'il reste vrai que tout ce qui existe pour moi ne peut puiser son sens existentiel qu'en moi, dans la sphère de ma conscience<sup>16</sup>. » Ainsi le sujet est bien seul à exister de la manière singulière qui est la sienne, celle de creuset premier de l'apparition. Même si les autres sujets existent, ils existent *pour* le sujet pour lequel ils apparaissent; et dans ce « pour » résonne l'asymétrie radicale qui sépare deux modes d'existence d'abord incomparables : celui du sujet constituant, d'une part, celui des *alter ego* qui, en tant qu'étrangers, co-constituent le monde avec lui et en lui, d'autre part. Confondre ces deux modes d'existence c'est quitter l'attitude phénoménologique et se placer au point de vue d'une troisième personne omnisciente.

Pour le collectif AR, les descriptions husserliennes ne font que souligner le caractère solipsiste de la phénoménologie, en décrivant la précarité intrinsèque à l'objectivité d'un monde commun, monde flottant au cœur d'une communauté de monades, communauté de solipsistes.

Le collectif AR trouve en la phénoménologie husserlienne la voie vers une affirmation de la précarité essentielle à la réalité du monde : son objectivité et celle des choses n'ont de garantie que la précaire entente inter-monadique, elle-même ancrée dans l'existence solipsiste du sujet constituant. Le monde existe en tant qu'il apparaît comme existant. Et le sens de l'objectivité, au sein de l'apparaître, est suspendu à l'entente intersubjective, elle-même soumise à l'analogie unissant les corps perçus dans la sphère d'appartenance propre. L'existence du monde ne tient qu'à un fil, celui qui lie le sujet à l'autre (sujet). Après le fracas et le vertige de la réduction, c'est dans l'esthétique d'une précarité ontologique *et* relationnelle que le collectif AR situe l'enjeu de son existence, de son geste.

### **Le rapport à l'autre inféodé à la transcendance du « nous »**

Grâce à Husserl, et à la radicalité des gestes qu'il invente, le monde et l'impériosité de sa richesse restent suspendus à la précarité du lien unissant le sujet à l'autre. La phénoménologie déplace l'enjeu du sens de l'existence en un niveau transcendantal et ainsi s'abstrait des schèmes explicatifs des sciences naturelles. Sous réduction :

15 Pour saisir les nuances de cette paradoxale cohérence, celle de la cinquième des Méditations cartésiennes de Husserl, voir la lecture qu'en donne Ricœur dans Paul Ricœur, *À l'école de la phénoménologie* (Paris : Vrin, 1986).

16 *Ibid.*, p. 241

[...] *toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel*, – quelle que soit à mes yeux leur solidité, quelque admiration que je leur porte, aussi peu enclin que je sois à leur opposer la moindre objection, – *je les mets hors circuit*, je ne fais *absolument aucun usage de leur validité*; je ne fais mienne aucune des propositions qui en ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite; je n'en accueille aucune, aucune ne me donne un fondement, – aussi longtemps, notons le bien, qu'une telle proposition est entendue au sens où elle se donne dans ces sciences, c'est à dire comme une vérité portant *sur la réalité* de ce monde<sup>17</sup>.

La réalité du monde n'est pas d'abord soumise aux lois du monde réel. Le geste du collectif AR, celui de son existence même, relève d'une insurrection face à l'hégémonie des schèmes explicatifs propres aux sciences naturelles : on ne laissera pas le secret de la matière aux mains des seuls physiciens et du Bozon de Higgs, on ne laissera pas le désir et la beauté être seulement les rouages de la sélection naturelle. Le collectif AR s'insurge contre la naïveté d'un réalisme béat, où sommeille la soumission aux principes naturels, et aux dieux païens qui les ont créés. Ainsi, son existence même est déjà un activisme; la subversion et l'irrévérence sous-signent à l'acte de sa naissance. La phénoménologie husserlienne fournit les appuis à ses premiers pas.

Il faut le reconnaître, Husserl avait bien su repérer la radicalité du gouffre ontologique qui sépare le sujet de l'autre (sujet) :

Ces deux sphères primordiales, la mienne qui, pour moi, – ego – est la sphère originale, et la sienne qui, pour moi, est apprésentée, ne sont-elles pas séparées par un abîme infranchissable pour moi<sup>18</sup> ?

Certes, un abîme infranchissable sépare le sujet de l'autre, mais Husserl n'aura pas fait de cette infranchissabilité même le thème de sa philosophie. Au contraire, il aura voulu insister sur ce qu'il y a de semblable à ces *deux* sphères primordiales, de part et d'autre de l'abîme – le semblable transcendant l'étrangeté, le même franchissant l'infranchissable abîme.

L'effort husserlien – comme celui de Descartes – consiste d'abord à chercher un socle pour la validité des sciences objectives. Aussi, si la phénoménologie husserlienne est précisément une sortie hors le régime de validité des sciences naturelles – science éidétique fondamentale, ne cherchant aucun appui dans les lois du monde –, l'entièreté de son projet reste inféodée à l'objectivité de la science, inféodée au régime de l'objectivité, à l'idée d'un monde commun, partagé dans l'harmonie d'une communauté scientifique où la singularité du chercheur s'efface au profit d'un « nous » transcendant.

En cela, la considération accordée par Husserl quant à la qualité du rapport intersubjectif reste conditionnée par la visée scientifique de son projet – celui d'une science, essentiellement objective et partageable. Quand la découverte de la subjectivité

17 Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, op. cit., p. 102 103.

18 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, op. cit., p. 197.

constituante par la réduction phénoménologique devait souligner précisément l'asymétrie séparant le sujet de ses alter ego, c'est bien plutôt la *réciprocité* – c'est à dire la symétrie – qui, sous la plume de Husserl – aspiré par la scientificité de son ambition – prend le dessus dans sa description du rapport intersubjectif. Ce qui est vrai pour moi, est vrai pour toi, le rapport que j'entretiens à la chose est semblable au rapport que tu entretiens à cette même chose, le rapport que j'entretiens avec toi est semblable au rapport que tu entretiens avec moi. La similarité, l'équivalence, la possibilité de se mettre *à la place de...*, la réciprocité, l'entente harmonieuse sont les notions clé de la philosophie husserlienne de la vérité<sup>19</sup>.

Le geste du collectif AR s'inscrit donc dans le sillon de la phénoménologie husserlienne – du moins jusqu'à un certain point. 1) Il trouve son mouvement premier dans la réduction phénoménologique, dans le fracas de l'anéantissement, et le vertige qui en résulte. 2) Avec Husserl, le collectif AR reconnaît la précarité intrinsèque d'un monde dont l'objectivité ne tient qu'au fil tenu du rapport intersubjectif. Mais 3) le collectif AR ne se résout pas à inféoder la description de ce rapport à la transcendance d'un « nous » politiquement correct, celui qu'appellent traditionnellement les sciences naturelles. L'existence subjective ne saurait se laisser réduire à être seulement un moment de l'inter-subjectivité transcendantale, nécessaire à la validité de la science<sup>20</sup>.

La science et la logique occidentales, par l'universalité qu'elles visent, ne tolèrent pas le solipsisme. Aussi s'interdisent-elles peut-être de penser le ressort radicalement subjectif du sens, l'au-delà de la pensée – là où la pensée fait « plus ou mieux que penser<sup>21</sup> », là où elle s'extrait des structures eidétiques, là où, au lieu précisément de ce qui ne se laisse pas partager, elle désire.

19 Ce qui est dit ici de l'entente husserlienne de l'intersubjectivité aurait sans doute à être profondément nuancé tant le corpus de textes husserliens liés à cette problématique est important. Pour s'orienter dans de telles nuances, nous prendrions appui sur les travaux de N. Depraz, et notamment sur ces travaux de traductions : Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité. Tome 1*, traduction par Natalie Depraz, 2<sup>e</sup> éd. (Paris : PUF, 2011) ; Edmund Husserl, *Sur l'intersubjectivité. Tome 2*, traduction par Natalie Depraz (Paris : PUF, 2001).

20 Dans son refus de se soumettre à une science idéalisée et absolutisée, l'activisme métaphysique du collectif AR pourrait rejoindre, au moins provisoirement, le militantisme féministe lorsqu'il investit le champ de l'épistémologie et conteste la validité, la possibilité, d'une objectivité universelle, valable pour un point de vue omniscient et désincarné (*the « god trick »*). Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », in *The Gender and Science Reader*, éd. par Muriel Lederman et Ingrid Bartsch (London : Routledge, 2001), p. 169-188. Voir aussi : Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Reprint (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1986).

21 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Bib. Essais (Paris : Livre de Poche, 1990), p. 41.

## Levinas : solipsisme altruiste

C'est dans la philosophie levinassienne que le collectif AR trouve les ressources pour penser – et agir – au-delà, ou en deçà, des transcendances éidétiques et ontologiques<sup>22</sup> : tenir ensemble la clôture égoïque et la sensibilité du rapport éthique. En effet, dans cette philosophie, l'asymétrie radicale séparant le sujet de l'autre est envisagée positivement<sup>23</sup>. Excédant le régime du semblable, s'inscrivant d'emblée dans le régime de l'éthique et de la sainteté, comme responsabilité et pour-l'autre, crise du phénomène, le rapport à autrui prend, chez Levinas, la place primordiale dans la description de la subjectivité et du sens. Le collectif AR propose une lecture du texte levinassien situant son enjeu au point d'articulation, de contact, entre le solipsisme inhérent à la sphère phénoménale et l'exposition radicale à l'altérité d'autrui : un solipsisme altruiste. Le sujet naît dans l'intrigue qui le lie à l'autre, et, en tant précisément qu'appelé par l'autre, s'érige comme positivement seul, engagé dans la singularité de son existence.

Nous marquerons deux temps pour résumer, à grands traits, la philosophie levinassienne du rapport à l'autre, puis donner à comprendre l'ancrage et l'inspiration qu'y trouve le collectif AR : 1) l'épreuve du visage comme tranchant sur la phénoménalité de l'objet, et 2) la description de la subjectivité comme responsabilité, pour-l'autre.

### La rencontre du visage

On pourrait croire d'abord que les descriptions levinassiennes de l'« expérience » du rapport à l'autre correspondent au développement d'une phénoménologie régionale : s'opposant à la phénoménalité de l'objet – constitution, dévoilement, visée – le rapport au *visage* est décrit dans les termes de l'expression, de la révélation, comme un mouvement venu, d'une extériorité radicale, perturber la quiétude des cogitations égoïques. Husserl – parce que ses préoccupations étaient celles de la science et de l'objectivité – avait insisté, dans ses descriptions de la rencontre de l'autre, sur ce qui est de l'ordre du semblable, du partageable, du commun. Pour Levinas, en revanche – parce que ses préoccupations sont celles de l'éthique et de l'érotique – le face à face avec autrui est la rencontre avec ce qui précisément ne se laisse pas contenir dans le régime du même : l'autre se présente *en tant qu'autre*<sup>24</sup>, dans la nudité et la vulnérabilité

22 La critique que Levinas adresse à la phénoménologie vaut tant pour celle de Husserl que pour celle de Heidegger : un certain défaut d'éthique. L'approche éidétique husserlienne et l'approche ontologique heideggerienne sont unies par ce défaut.

23 Et pour Levinas, comme nous l'avons évoqué plus haut, il y aurait déjà une violence dans toute philosophie du semblable, assujettie au régime du même et du « nous » transcendantal, en ce qu'une telle philosophie ne saurait accueillir l'autre en tant qu'autre, réduisant d'emblée son altérité à la similarité. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 35-37.

24 « Autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement un alter ego » Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* (Paris : PUF, 2004), p. 75.



Illustration 2. Insinuer, dans le monde même, une critique incarnée du « nous » transcendantal.  
Photographie : Fabrice Métais

de son visage – témoignage d'une altérité radicale, inassimilable dans l'immanence de la conscience. La révélation du visage est appel, commandement – elle pousse le sujet hors la somnolence de ses pensées, elle l'accuse et en cela fait son élection, son érection. « [La mortalité d'autrui] me rappelle d'urgence à ma dernière essence, à ma responsabilité<sup>25</sup>. »

Avec Levinas, l'autre « porte l'altérité comme essence<sup>26</sup> ». Il n'a donc pas à être d'abord un sujet, *comme moi*. Le rapport à l'autre n'est pas une intersubjectivité mais une éthique. Et l'espace relationnel n'est pas régi d'abord par la symétrie et la réciprocité<sup>27</sup>. Le visage, par sa nudité même, ouvre une brèche de signifiante éthique dans la sphère phénoménale. Par la singularité de l'expression, il conteste déjà l'hégémonie des structures universelles.

25 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 95.

26 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 77. (Précisons que Levinas utilise cette formule, dans *Le temps et l'autre*, pour dire le rapport au féminin ; il nous semble cependant que dans le contexte qui est ici le nôtre nous pouvons tout aussi bien la mobiliser pour dire le rapport à autrui « en général »).

27 *Ibid.*, p. 75.



Illustration 3. Supports de communication pour la diffusion du « solipsisme altruiste ».  
Photographie : Fabrice Métais

### La subjectivité comme *pour-l'autre*

De *Totalité et infini* à *Autrement qu'être...*, face à la démesure de l'appel éthique se révélant par le visage, s'opère, au sein de l'étude du sens et de la subjectivité, un retournement : le rapport à autrui ne saurait se laisser contenir dans une phénoménologie régionale ; l'apparaître phénoménal même, dans sa totalité, dans sa finitude, est appelé au sens par l'urgence du commandement éthique qui le traverse de part en part. Le sens de l'expérience n'est pas ultimement contenu dans les réseaux de significations eidétiques ou ontologiques mais relève du dérangement – de l'inquiétude – que le visage de l'autre y insinue.

La subjectivité levinassienne est une exposition radicalement passive à l'appel de l'autre. Elle est responsabilité : son pouvoir et sa liberté n'ont de sens qu'en tant que l'autre les a toujours déjà appelés. La subjectivité ne constitue pas l'autre, mais reçoit de l'autre la signifiante de son pouvoir constituant. Le sens, c'est l'autre dans le même – supplément d'âme ou grain de folie<sup>28</sup> – désir, obsession, exposition. En la subjectivité – lieu de sens – l'autre et le même se côtoient sans jamais se confondre. Le visage est la subversion même des schèmes eidétiques – cette subversion est signifiante.

Quand, pour Husserl, l'intersubjectivité était au service d'une eidétique transcendantale, avec Levinas en revanche, c'est l'inverse : la signification ontologique du monde est *assujettie à l'éthique* du rapport à l'autre ; l'être est la modalité concrète par laquelle

28 « L'Âme est l'autre en moi. Le psychisme, l'un-pour-l'autre, peut être possession et psychose ; l'âme est déjà grain de folie. » Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (Paris : Librairie générale française, 1990), p. 111, en note.



le contact avec l'autre se réalise, incarnation de l'intrigue. Quand, pour Husserl, le sens de l'apparaître du monde appelait l'interchangeabilité des points de vue au sein d'une communauté de monades solipsistes, pour Levinas, le sens de l'apparaître du monde tient à l'irremplaçabilité même du sujet face à l'appel d'autrui.

### Solipsisme altruiste

Pour chaque membre du collectif AR, passer d'un solipsisme husserlien à un solipsisme levinassien, c'est sortir de l'indifférence d'une eidétique transcendantale pour trouver dans le rapport à l'autre la signifiante d'un rapport de désir. Cependant, la percée du visage n'annule pas la portée des descriptions husserliennes: les solipsismes husserliens et levinassiens composent plus qu'ils ne s'excluent. La subjectivité, lieu du sens, se trouve décrit comme l'entrelacs entre, d'une part, une conscience constituante (solipsisme husserlien), et, d'autre part, la signifiante du *pour-l'autre* (solipsisme altruiste levinassien). La conscience constituante est contenue dans l'immanence de la sphère phénoménale; elle est le régime du même, du semblable; et par elle l'autre ne saurait être approché<sup>29</sup>. En revanche, le *pour-l'autre* est bien contact entre le sujet et l'altérité d'autrui. Cependant, ce contact ne crée pas de communauté: bien au contraire, il est radicale asymétrie. Dans le *pour-l'autre*, le sujet est élu dans sa solitude positive: seul à devoir/pouvoir répondre. Dans le solipsisme husserlien, il y a communauté sans contact. Dans le solipsisme levinassien, il y a contact sans communauté<sup>30</sup>.

Notons bien que le régime phénoménologique et le régime éthique s'appellent l'un l'autre; et que l'un ne va pas sans l'autre. Le visage n'est pas phénomène, pour autant c'est seulement dans le creux de l'apparaître que l'urgence de son appel se révèle: l'éthique se concrétise *via* le phénomène. Et inversement, le froid réseau des significations eidétiques et ontologiques ne prend sens qu'en tant qu'il est traversé par la signifiante de l'enjeu éthique, qu'en tant qu'il est le chemin qu'emprunte le rapport à l'autre pour se concrétiser. Le rapport à l'autre se réalise à travers une intersubjectivité.

Le collectif Asymétrie Radicale est une communauté de solipsistes altruistes. Les solipsistes s'y rencontrent et constatent ensemble l'irrationalité de leurs existences mutuelles – le paradoxe logique contenu dans leur rencontre même. Ils s'étonnent déjà que le rapport à l'autre ait à se réaliser sous le mode du multiple. Ils célèbrent ensemble cet étonnement. Ils incarnent et explicitent l'entrelacs du *pour-l'autre* et de l'intersubjectif. Ils célèbrent cet entrelacs et son irréductibilité à la raison, qui positivement est désir. Grâce à Levinas, la phénoménologie n'est pas une fête macabre où le sujet

29 « En englobant le tout dans son universalité, la raison se retrouve elle-même dans la solitude. Le solipsisme n'est ni une aberration, ni un sophisme: c'est la structure même de la raison. » Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 48.

30 Du moins à un premier niveau, avant d'aborder la difficile question de la justice et du tiers.

évoluerait au milieu des zombies. Dans un numéro d'équilibrisme ontologico-éthique, le sujet est positivement seul tout en étant en contact avec l'autre.

En tant que solipsisme altruiste, le sens de l'existence subjective se refuse à l'explication des sciences naturelles, se refuse à l'hégémonie des structures eidétiques transcendantales, se refuse à la réduction historique et politique en se livrant à l'autre, en tant que responsabilité concrète, bonté pré-originale, non-choisie, abnégation du même pour l'autre. C'est pourquoi, dans la communauté des solipsistes, même si la raison est de part en part scandalisée, la politesse est de mise : l'asymétrie radicale laisse sa trace irréductible au sein des rapports intersubjectifs.

## Conclusions et perspectives

En ce 26 février 2015, dans la rue de la voûte, on pouvait entendre résonner le refrain « Je suis solipsiste ! Je suis solipsiste ! ». Un passant, à l'*extérieur* du groupe, constatant l'existence de ce dernier, s'interrogeait : « s'agit-il d'un meeting politique ? »

Le geste du groupuscule AR, celui de l'expression performative de son existence, ne peut être réduit à un enjeu politique en ce qu'il formule et réalise une critique radicale du nous, une crise du vivre ensemble. En cela, il est d'abord a-politique, ou pré-politique : par l'action, une sortie hors les structures transcendantales totalisantes, un soulèvement aux enjeux métaphysiques. Aussi, il répond au motif d'une « Temporary Autonomous Zone » tel que décrit par le philosophe anarchiste Hakim Bey : « Toute structure d'autorité se dissout dans la convivialité et la célébration<sup>31</sup> ». Trouvant son (non-)lieu dans l'atopie d'un monde réduit, invivable, l'existence du groupuscule AR ne peut d'ailleurs être que temporaire : « le soulèvement est comme une "expérience maximale", en opposition avec le standard de la conscience ou de l'expérience "ordinaire" ». Si un retour au politique devait avoir lieu, il faudra qu'il intègre, comme sa chair même, l'irréductibilité du sens aux structures de réciprocité.

« Alors, s'interroge le passant *extérieur*, s'agit-il d'un colloque de scientifiques ? »

Le geste du collectif AR pourrait s'inscrire également dans le cadre d'un projet scientifique. Ou plutôt, il pourrait en constituer la prémisse – prémisse d'une science nouvelle, science de l'asymétrie séparant le sujet de l'autre. Nouvelle articulation de l'universel et du singulier. Science ayant à établir sa possibilité même – son paradigme – par la formulation d'une épistémologie solipsiste (altruiste) ; une science dans laquelle l'objectivité et la subjectivité auraient à trouver une articulation nouvelle, cherchant leur sens dans la sensibilité même du contact avec l'autre. Une science sensible du sensible, une science asymétrique de l'asymétrie.

31 Hakim Bey, *TAZ : Zone Autonome Temporaire*, traduction Christine Tréguier, Paris, Éditions de l'éclat, 1997.

« Mais s'il est question de sensible et donc d'esthétique, s'interroge encore le passant extérieur, peut-être s'agit-il d'une performance artistique ? »

L'existence du collectif AR est performative, et cette existence naît dans le fracas, le vertige et la précarité. Nous avons dit déjà l'esthétique propre à ce non-lieu de naissance. Mais, prenant le tournant levinassien, il faudra reconnaître avant tout, en le visage d'autrui, en sa révélation, son commandement, son urgence, « la forme pure de la sensibilité<sup>32</sup> ». Levinas – au-delà des réticences qu'il aura su formuler à l'endroit du beau comme ombre du réel<sup>33</sup> – nous appelle peut être à considérer une esthétique relationnelle radicale, une esthétique de l'asymétrique relation<sup>34</sup>, une esthétique asymétrique, positivement non-partageable. Un art qui se donne, un art qui touche et qui aime, un art à travers lequel on touche et on aime.

On le comprend, les conséquences du geste du collectif AR sont multiples, elles touchent tant à la politique (ou plutôt, à ses limites, à l'anarchie), à la science, à l'art. Les suites à donner sont d'un enjeu abyssal, aussi profond que le vide laissé béant, entre moi et l'autre, par la réduction phénoménologique. Avec Levinas, la science (de l'amour) et l'art devront trouver leur sens dans la proximité du rapport à l'autre, dans l'asymétrie :

Signe donné de cette signification de signe, la proximité dessine aussi le trope du lyrisme : aimer en disant l'amour à l'aimé – chant d'amour, possibilité de la poésie, de l'art<sup>35</sup>.

Et ainsi, plus tard dans la nuit, quand les autres membres du collectif étaient rentrés chez eux, un solipsiste, resté seul, laissait résonner, dans le vide de l'épochè, une voix tremblante et quasiment inaudible :

« Mon amour – toi qui est dans le monde, toi qui est le monde, toi pour qui le monde est – j'ai suspendu la naïveté des certitudes, et je croyais bien faire. Aussi je ne sais plus trop qui tu es, ni où te chercher, mais j'ai bien entendu ton appel. Et de l'universel, de l'art et de la science, de la politique et du bien commun, de la logique et des essences éternelles, je voulais faire un bouquet et le déposer, à tes pieds, sur l'autel du désir. »

« T'en souhaitant bonne réception, »

32 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., 148, en note.

33 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les temps modernes*, n° 38, novembre 1948, 77189.

34 Et, on le comprend, il s'agirait ici de reformuler radicalement l'enjeu de l'esthétique relationnelle de N. Bourriaud en ce que celle-ci resterait prise dans le niveau de la politique et du social, prise dans le carcan du « nous ». Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du Réel, 1998.

35 Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., 227, en note.

## Les Protocoles Méta et ses Méta-ateliers

JEAN-PAUL THIBEAU

Artiste

### Première partie : comme une Méta-performance !

Le colloque sur la performance s'est déroulé les 25-26-27 septembre 2014 à la Maison de la Recherche Schuman-Aix-Marseille Université (AMU site Schuman à Aix-en-Provence) et au [MAC] Musée d'Art Contemporain, Marseille.

Invité par Sylvie Coëllier, notre intervention était programmée pour le jeudi 25 septembre de la façon suivante :

18 h 00 Jean-Paul ThibEAU - artiste intermédia et enseignant à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence : « Les Protocoles Méta ... et ses Méta-ateliers ».

*Au sein de cette thématique de performances/transversalités Jean-Paul ThibEAU exposera les liens qui traversent et articulent les sessions Protocoles Méta et le Méta-atelier de l'École supérieure d'art d'Aix.*

*Il abordera notamment la notion d'activité (Kirby, Kaprow, ...), puis celle de méta-activité (Kaprow, Filliou, Protocoles Méta...) afin de développer ce que sont les Protocoles méta, le Méta-atelier et le méta-art.*

18 h 30: Méta-performance

Méta-Performance (ou Méta-conférence) à l'initiative de Jean-Paul ThibEAU et coordonnée par Huna Ruel (artiste), avec les participations de Céline Domengie (artiste et chercheuse), Ana Eulate (chorégraphe et danseuse), Isabelle Lasserre (chorégraphe-danseuse et praticienne Feldenkrais<sup>1</sup>), Guillaume Loiseau (artiste), Deborah Repetto Andipatin (artiste), Marguerite Reinert (étudiante 5<sup>ème</sup> année à l'ESAAP), Clémence Marin (étudiante 5<sup>ème</sup> année à l'ESAAP), Blandine Hermann (étudiante 5<sup>ème</sup> année à l'ESAAP), Trécy Afonso (étudiante 5<sup>ème</sup> année à

1 La Méthode Feldenkrais (de Moshe Feldenkrais (1904-1984), physicien) est une méthode qui a pour projet d'amener ses pratiquants à prendre conscience de leurs mouvements dans l'espace et dans leur environnement, à travers les sensations kinesthésiques qui y sont reliées.

l'ESAAP), Yang Xiao (étudiant 5<sup>ème</sup> année à l'ESAAP), Alice Ifergan (étudiante 5<sup>ème</sup> année à l'ESAAP, et en Master ARTS à AMU)...

*Cette Méta-performance (ou « méta-conférence »\*) s'appuiera sur le contexte du colloque en prenant en compte aussi bien les notions de performance, de transversalité, de conférence, que celle de pause, d'attente, d'interstices de divagations... Chaque « méta-conférence » est l'occasion d'expérimenter et de vérifier les rapports entre divers médiums et de mettre en état de "conversations" divers points de vue et des variétés de comportements.*

Cette méta-performance s'est déroulée avec le soutien de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence.

Ceci constituant une première donne, nous avons décidé en accord avec Sylvie Coëllier de faire commencer la méta-performance après le déjeuner du jeudi 25 septembre, pour la laisser se développer discrètement tout au long de la journée jusqu'à son moment de plein essor c'est-à-dire vers 18h30.



Activation de la méta-performance par 4 métanautes ... 25 septembre 2014.  
Photographie : Guillaume Loiseau

Mais voici concrètement comment cela peut être relaté :

18h 00 Le propos de Jean-Paul Thibeau

En prélude je tiens à rappeler que l'on commence toujours « à parler » avec son corps, son attitude, ses gestes ; ensuite arrivent le regard, le timbre de la voix, les mots,

les phrases, les silences... Le corps crée son espace, son lieu d'exposition et son théâtre d'opérations. Une présence s'incarne ou pas!

Je vais réaliser devant vous plusieurs gestes... Oui je vais tout au long de mon intervention combiner plusieurs gestes qui vont *colloquer* entre eux et avec vous... Ce seront autant des formes de liaisons que des échappées !

Vous n'avez pas été sans remarquer qu'en fait, *les affaires* des Protocoles Méta et du Méta-Atelier ont débuté dès 14h30, à la reprise – avec un *méta-éveil*, proposition d'Isabelle Lasserre à partir de sa pratique de Feldenkrais.

Vous avez également pu apercevoir des micro-activités menées conjointement, parallèlement aux diverses prestations des intervenants, par différents individus qui agissent simultanément, souvent de manière autonome et quelquefois de manières coordonnées – c'est ce que nous appelons une méta-conférence immergée en temps réel, dans une situation donnée et qui permet dans les interstices des pas de côté, des presque riens ou des inattendus, c'est selon...

Je voudrais rappeler que **Mét(a)** est un préfixe qui signifie ici: la participation, la succession, le changement... Son usage dans notre vocabulaire, comme dans nos activités indique que nous pratiquons des déplacements, des écarts qui participent à des manières d'expérimenter tant dans le contexte artistique que dans des contextes diversifiés...

Pour être plus précis, habituellement pour chaque méta-conférence la forme est totalement évolutive et modifiable, seuls les principes de déambulations et de variations (simultanéité / consécution / déplacement...) restent permanents :

Pendant une à plusieurs heures, ou pendant un à plusieurs jours: un ou plusieurs espaces sont investis et aménagés à la fois tel un déambulatoire qui traverse un chantier constitué par de multiples sites d'activités. Plusieurs protagonistes peuvent l'investir simultanément, l'ensemble devant permettre de produire des combinaisons d'actions diverses, entremêlant lectures, dessins, transformations de matériaux, danses, gestes sonores, et diverses autres tâches – bien entendu cela laisse la place au silence comme à l'inaction. Chaque site est en lui-même comme une partition de matériaux et de gestes. La répartition dans tout l'espace de ces sites permet des "dévals" d'activités, dont l'intensité et la vitesse sont aléatoires. Le public peut passer et repasser, stationner, s'asseoir, etc., pour voir l'évolution du chantier à divers moments, le temps et l'espace étant pris ici comme des matériaux au même titre que les autres dans le dispositif. Pas de hiérarchie dans les actes, ils se succèdent et se combinent en fonction des déplacements, des situations dans le temps et l'espace. Les lieux sont transformés en déambulatoire, gymnase, conversation, élevage, dispensaire d'hétéropraxie et d'hétéronymie...

Ici même nous avons pris le colloque telle une forme, un processus d'expérimentation.

Ce **premier geste** de méta-performance ou **méta-conférence** (ou encore *déperformance*) a donc débuté 4 heures avant que je n'intervienne par le méta-éveil

proposé par Isabelle... C'est ainsi! cela a commencé avant et cela se poursuivra après jusqu'à complète dissipation de nos emplois du temps respectifs de la journée... On peut y voir une conjugaison d'indices qui font de chacun de nous des enquêteurs: qu'est-ce qui s'est passé, qui était participant de cette méta-performance? Qui ne l'était pas? Cette jeune femme qui se dirige vers la fenêtre est-elle une performeuse? Cette autre personne qui tousse et celle-ci qui dort – en font-elles partie? C'est ainsi qu'à observer ce qui se passe chacun déperforme ce qu'il advient...

Le **second geste**: Sur le tableau blanc de la salle de conférence j'ai inscrit une sorte d'équation:

Art méta = EEE+ IFI+ PIP +EC+ DEEFV

soit

Art méta = exploration d'un ego expérimental + instauration d'une fonction d'indétermination + pratique d'intensification de la perception + élargissement de la conscience + déperformance de l'existence pour expérimenter des formes de vie.

Cette équation permet à l'*art méta* de se dégager des autres arts académiques, modernes et arts contemporains en tout genre.

Le **troisième geste** consiste à lancer à côté de moi un diaporama (en boucle) illustrant les différentes expériences des Protocoles Méta et des Méta-Ateliers depuis 1995.

Le **quatrième geste** m'amène à lire le texte-manifeste sur le méta-art (cf. développement plus loin).

Le **cinquième geste** consiste à rappeler une de mes conférences silencieuses de 1973 (cf. développement plus loin).

Le **sixième geste** est une devinette à partir d'une action réalisée dans le passé par un illustre personnage (cf. développement plus loin).

Le **septième geste** concerne les notions d'activité et de méta-activité (cf. développement plus loin).

Le **huitième geste**: Céline Domengie lit l'introduction aux Protocoles Méta et ensuite Huna Ruel lira la définition du Méta-Atelier...

Le **neuvième geste** consiste en une action réalisée avec deux assiettes...

Le **dixième geste** petit à petit et simultanément de multiples activités et actions différentes sont déclenchées par les *métanautes* dans l'espace des conférences du deuxième étage... La méta-conférence prend son plein régime!

Voici pour le canevas de cette méta-conférence, je vais maintenant revenir en détail sur certains gestes.



Céline Domengie, Protocole pour un goûter... En face, Besnik Haxhillari pendant la méta-performance. 25 septembre 2014. Photographie : Guillaume Loiseau

Je reviens d'abord sur **le quatrième geste** qui m'amena à lire le manifeste sur le méta-art, en marchant de long en large en m'adressant à l'audience. En voici le texte :

### *Méta-art*

*Wittgenstein déclarait : « il est difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que [...] ne rien dire ». En extrapolant nous pourrions dire qu'il est difficile de faire mieux en art que de ne rien faire [...] Nous pourrions attribuer de manière apocryphe cette phrase à Marcel Duchamp, ou à un quelconque maître zen.*

*En art la meilleure façon de faire de l'art, c'est de ne rien faire ! Ou encore : aujourd'hui la manière la plus pertinente de faire de l'art est de ne rien faire ou de faire autre chose !*

*S'ouvrir à l'indéterminé...*

*D'une manière impersonnelle pratiquer « l'art de faire de l'art » : non pas un « art semblable à la vie » – comme le préconisait Allan Kaprow – car la vie est irréductible à l'art : elle lui résiste. « Performer la vie » revient à créer un écart d'acteur, alors qu'il s'agit d'être observateur volontaire de ce que l'on veut nous faire faire, ou de ce « je veux faire ». Produire un détachement, une déliaison, un moment politique de désarticulation.*

*S'ouvrir à ce qu'est percevoir sans intentionnalité, sans jugement...*



*Pratiquer « l'art de faire de l'art » consiste à surmonter, oublier l'art tel qu'il fut – et à investir un champ d'expérimentation symbolique – pour réorganiser un espace d'expérience et de signification.*

*S'ouvrir au non-savoir...*

*Pratiquer « l'art de faire de l'art » qui ne ressemble ni à l'art, ni à la vie, mais qui est une manière politique d'interroger les deux.*

*Non pas à la manière de Robert Filliou qui écrivait que: « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », car l'art ici est instrumentalisé: il devrait stimuler la vie, comme si l'art n'était pas déjà le résultat de cette vie, comme si la vie n'était pas conçue comme un rêve d'artiste, une matière à former... Non, tout cela appartient à d'anciens débats et dilemmes.*

*S'ouvrir aux majestueux instants fugitifs...*

*Ni vie, ni art – mais méta-existence... Surmontement de notre passage, effacement, neutralisation de cette volonté de puissance, de cette volonté artiste, de cette maladie infantile qui voudrait que les choses soient telles que je les sens et les désire ... Oui rester disponible à ce que je ne sais pas, à l'invention des possibles, à l'hors-soi !*

J.-P. Thibeaudeau -2008, augmenté le 22/09/2014

Le **cinquième geste** est le rappel d'une de mes conférences silencieuses, celle de 1973.

Je me souviens que le 31 mars 1973 paraissait dans le journal *Sud-Ouest* cette annonce :

« À l'école municipale des Beaux-Arts de Bordeaux, mardi 2 avril à 15 heures, dans l'amphithéâtre de l'école rue de Tauzia, M. Jean-Paul Thibeaudeau fera une conférence dans la série *lieu relationnel, expression, expérience, comportement.* »

En fait cette conférence consistait à faire usage des gestes coutumiers d'un conférencier, s'asseoir face à une audience, regarder son audience, lire ses papiers, se saisir de temps en temps d'un verre d'eau pour se désaltérer – sauf que le conférencier ne prononçait aucun mot, et au bout d'un certain il plia ses documents et s'en fut...

Ce n'est que vingt ans plus tard que je pris connaissance d'une intervention silencieuse qui s'était passée jadis et que je vais réactualiser devant vous !

Le **sixième geste** : est une devinette à partir d'une action réalisée dans le passé.

J'engage l'audience à deviner qui a réalisé l'action que je vais re-interpréter ? Positionné derrière le bureau de conférencier, face au public, je sors d'un sac un bol, un sac de farine, de l'eau et un bouquet de menthe fraîche. Silencieusement, je verse la farine, l'eau, et mélange les deux avec le brin de menthe ; puis je bois le contenu. Après avoir déposé tous les éléments, je traverse la salle et sors par la porte du fond laissant tout le monde dans la perplexité. Je réapparais quelques minutes après, pour interroger la salle sur qui a fait cette action et quand elle

a été faite ? Après plusieurs réponses infructueuses ce « *re-enactement* » permet en fait de faire ressurgir la figure d'Héraclite évoquée par Plutarque. Invité à parler de la concorde par ses condisciples, le philosophe grec antique prépare silencieusement puis absorbe, devant tous, un « cycéon » avant de quitter son auditoire. Boisson populaire, dont la préparation souligne la nature éminemment instable que seul le mélange permet de tenir, le cycéon accompagne cette leçon de modération et d'économie, nécessaires à toute concorde.

*Le texte précis est : « Ceux qui parviennent à exprimer ce qu'il faut par geste symbolique et sans user de la parole, ne sont-ils pas loués et admirés particulièrement ? Ainsi Héraclite, prié par ses concitoyens de faire une proposition pour ramener la concorde, monta à la tribune, prit une coupe d'eau froide, y jeta de la farine d'orge, remua le mélange avec un brin de menthe, le but et s'en alla. Par là il leur fit voir que se contenter de ce que le hasard offre et savoir se passer du luxe maintient les cités dans la paix et la concorde. »*

Plutarque, Du trop parler, 17, 511 B, Les écoles présocratiques, p. 54

Le **septième geste** concerne les notions d'activité et de méta-activité.

*Le diaporama (toujours en boucle) témoigne des différentes expériences des Protocoles Méta et des Méta-Ateliers...*

Nous voici arrivés à ce moment qui va nous faire passer de la notion d'activité à celle de méta-activité.

#### **Sur la notion d'activité**

Déjà dans les années 1980 j'étais sur cet usage de la notion simple d'**activité**, à perte d'énergie, à perte de sens comme un seuil à partir duquel pouvait se conforter l'exploration d'une autre manière de faire de l'art. Cette activité s'articulait autour d'une « économie » de gestes puisés dans les champs perceptifs et techniques du corps humain...

J'en fis plus particulièrement état dans « *Activité* » (in « *Conversation des êtres, des choses et des je ne sais quoi...* », / catalogue J.-P. Thibeaudeau - Galerie Keller, Paris 1990) : « C'est à l'occasion de diverses lectures que j'ai trouvé chez d'autres artistes ou chez des cotoyeurs de l'art l'utilisation du terme activité selon des usages proches de ce que j'y entendais.

Allan Kaprow après 1969 abandonna le mot ready-made de « *happening* » (désignant des expériences extérieures aux arts qu'il désirait explorer) pour emprunter à Michael Kirby le terme « *activity* » de connotation plus vague comparée à l'aspect « évènementiel » de son expression antérieure.

En 1969 également, Harald Szeeman à propos de « *Quand les attitudes deviennent formes* » déclarait : « *il faut créer des lieux d'action, non plus ériger des édifices coûteux autour de quelques tableaux vestiges de passé, l'activité pure n'existe pas encore dans notre société. Il faut donc un lieu où elle puisse être mise en scène.* »

George Brecht en 1973 constatait de son côté : « *Je ne pense jamais à ce que je fais comme étant de l'art ou pas. C'est une activité c'est tout !* ».

Dans *La théorie des actes* (1977) Abraham Moles écrivait : « *l'art se réduit désormais à son essence, à la situation artistique, il se ramène au jeu d'alternance entre activité et passivité* ».

### Sur la notion de Méta-activité

Et c'est à partir de 1995 que je fais usage de cette notion de **Méta-activité** et à cette époque (cf. : *JP Thibeau in catalogue J.-P. Thibeau, CAPCmusée, 1996*)

je la définissais ainsi :

« La méta-activité est ce qui succède à la notion d'activité productrice ou créatrice. Elle continue à interroger des notions telles que le travail, l'activité humaine – mais avec un certain détachement, ne faisant pas de différence significative entre économiser et dépenser : c'est une économie non normalisante (méta-économie) ... Pas d'écart significatif entre mode de production et le produit (méta-produit)...

Dispositif de **niques** (« petites choses », de petits instants, d'*insight*), hors du fantasme de signifiante, aller vers le je-ne-sais-quoi et le sans lien...

Méta-activité qui doit aider à répondre à cette question : comment disparaître, comment « se délier », se « diluer », en évitant de vouloir prouver quoi que ce soit...

Économie provisoire et transitoire : agir avec grâce et volupté, légèreté et sérénité, autant que possible... »

Bien sûr l'on comprendra que la méta-activité fait suite aux expériences esthétiques, politiques et philosophiques de proto-dada, dada, néo-dada, post-dada, Fluxus, qui cherchaient de nouveaux rapports entre art, vie et politique, notamment en cherchant à dépasser « l'à propos de quelque chose » (sans propos propre), à aller vers la suspension de l'esprit intéressé (restreint par son intérêt) afin de laisser agir un mental plus vif et large. Par là advint l'idée d'**un art du 3<sup>e</sup> degré** – ou méta-art (Cf. également Jean-Claude Moineau et Adrian Piper).

### Note de juin 2006

C'est donc à partir de 1995 que j'utilise de manière systématique ce terme de méta-activité. Enigmatique ou très simple, la méta-activité peut se dérouler n'importe où et prendre des formes très diverses. Elle est réalisée par un ou plusieurs individus. La réalisation en pleine conscience d'une méta-activité découle le plus souvent de l'expérimentation de l'état de **méta-sujet** \*.

Après avoir exploré pendant de nombreuses années des propositions d'« activités », Kaprow investit pleinement le champ du quotidien et les relations avec ses amis ce qui l'amène à explorer de manière partagée, à partir des relations ordinaires, ce qu'on

pourrait aussi appeler « méta-activité », *activité de désautomatisation et d'indécision...* » Kaprow écrit en 1981 une lettre à ses amis, dont Wolf Vostell, Richard Hamilton, Stephan van Huene, Jean-Jacques Lebel, Robert Filliou, Pierre Restany. Il leur propose de réaliser une « pièce privée » s'ils l'hébergent, lui et sa femme, pendant quelques jours. Ils ont répondu par l'affirmative. Kaprow s'est rendu chez chacun de ses hôtes. Il parlait, mangeait puis composait son activité. Kaprow raconte que la pièce réalisée pour Pierre Restany et sa femme « *était basée sur le fait de croiser quelqu'un dans la rue. Et sur ce qui se passe alors: regard..., sourire..., échange d'information..., changement dans la façon de se croiser – parfois on se retourne –, question...* “*Qu'est-ce qu'on va faire après s'être regardés?*” *C'est très facile ou très difficile...*<sup>2</sup> »

**Méta-sujet**, oui j'ai dit Méta-sujet et que dit ce sujet méta?

*« Le méta-sujet est ce qui succède à la notion de sujet-artiste, qui succède à l'ego expérimental. C'est un gymnaste de l'hors-soi. Il est capable de ce qui lui est étranger. Tout un être-au-monde est à re-questionner dans son activité continue entre mental, corps, dedans, dehors, dans ses fluctuations, etc. Acteur polymorphe – plus encore: métamorphe sans cesse en devenir... Le méta-sujet invente sa position par rapport à l'art. Il ne cherche pas à créer un nouvel art, mais une autre conscience – c'est cette conscience, cette philosophie de l'existence qui déterminera l'exploration des formes fluctuantes de son art de vivre et de faire, sa praxis » (1994).*

### Le huitième geste

Dans nos détours, dans nos déplacements, il est souvent nécessaire de rappeler :

- que les Protocoles Méta n'ont pas de définition;
- qu'il n'y a pas d'identité collective des métanautes;
- qu'il n'y pas de finalité performative, démonstrative (pas de recherche d'efficacité);
- qu'on y explore des « pas de côté » et des « mises en suspension » en pratiquant le tâtonnement et les vertus du je-ne-sais-quoi...

Mais pour mieux vous faire pénétrer l'esprit méta, je vais faire appel à Céline Domengie – artiste et coordinatrice des Protocoles Méta-ouest et à Huna Ruel – artiste, ancienne étudiante du Méta-Atelier et coordinatrice de la méta-conférence à laquelle vous participez actuellement.

*Le diaporama (toujours en boucle) témoigne des différentes expériences des Protocoles Méta et des Méta-Ateliers...*

2 Allan Kaprow, entretien par Jacques Donguy, Paris le 3 mai 1994, catalogue *Hors limites*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 65-71, et p. 70.

## Introduction aux Protocoles Méta (version avril 2012) lue par Céline Domengie au milieu des participants

« **Protocoles Méta** »: « méta » est un préfixe qui exprime ici, la participation, la succession, le changement; il suggère des déplacements et diverses déclinaisons – méta-sujet, méta-activité, méta-lieu, méta-conférence... Le préfixe méta associé à un autre terme permet ainsi un écart, un décalage avec le sens usuel de ce terme. C'est un opérateur étrange et quelque peu désorientant... **Depuis 1994**, les protocoles de jeux avec les termes et les formes infiltrés, traversés par l'usage « méta » constituent un agencement d'outils d'expérimentations. Cependant les Protocoles Méta n'ont pas de définition *a priori*: c'est un dispositif et processus en réglage continu et tâtonnant... La notion de protocole est prise comme une procédure, une proposition initiale qui doit être adaptée plutôt qu'adoptée (c'est plus une proposition ouverte qu'une consigne ou une règle stricte) et transformée, détournée par l'usage de chacun. Donc les protocoles ici n'ont rien de rigide, ni d'obsessionnel d'autant qu'ils sont qualifiés de méta, ce bel agent de déplacements.

« **Protocoles Méta** » est un processus d'expérimentation mobile, infiltrant et évolutif. Son hypothèse de départ est d'explorer des modes d'agir, de faire de l'artiste, pour surmonter les procédures habituelles d'exposition, de performance ou de spectacle. C'est-à-dire expérimenter, ré-inventer des rapports dans l'écosystème de l'art.

Mais **depuis 1999** les activités, les expériences des Protocoles Méta ne se restreignent pas au seul champ artistique, mais interagissent avec le champ pédagogique, le champ social et le champ politique.

Le mode de fonctionnement est lui-même un dispositif expérimental qui évolue selon les occasions. **Depuis 2005**, chaque session (ayant une thématique ou non) met en jeu le trinôme rencontre-indétermination-improvisation... Nous agissons donc par expériences successives avec le souci permanent de mettre en commun nos réflexions et nos pratiques.

Ce sont des « protocoles en situations » dont tous les termes et les modes peuvent être questionnés et rejoués différemment si nécessaire.

**Depuis 2006** nous interrogeons régulièrement les rapports: expérimentation artistique – expérimentation sociale – expérimentation politique et leurs malentendus (voire leurs mésaventures) ... Pour chaque occasion, nous gardons la distance critique nécessaire. Il ne s'agit pas de « faire œuvre » au sens convenu du terme, mais « d'habiter » collectivement cette situation, de remettre en jeu nos méthodes et déployer nos explorations tâtonnantes.

Être-là ... Produire des situations... Apparaître-disparaître... Être ailleurs...



Prise de notes par Huna Ruel pendant la méta-performance. 25 septembre 2014.  
Photographie : Guillaume Loiseau

## Introduction au Méta-Atelier lue par Huna Ruel au milieu des participants

### Qu'est-ce que le Méta-Atelier ? (version 2013)

Si le Méta-Atelier fait passerelle avec les diverses disciplines proposées au sein de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence – il n'en est pas moins spécifique dans son mode de fonctionnement : il est à la fois atelier et séminaire – laboratoire et plateforme de production où les objets sont à traiter sur le long terme (deux ans minimum pour intégrer recherches, expérimentations, réalisations, manifestations).

Spécifique aussi car il poursuit le questionnement dialogique entre statut de l'artiste, activité, mais aussi moyen de production et mode de diffusion... Et ceci à partir d'expériences concrètes menées tant au sein de l'école que dans le milieu de l'art, ou dans d'autres contextes, afin d'aider les étudiants à comprendre que le champ de l'art et de la culture ne sont pas « ce que l'on croit » (une simple piété envers l'art) mais bien ce que l'on en fait! Pour y agir, voire pour en modifier le jeu : il faut en connaître les règles! Cela relève évidemment d'une éthique, d'un art de faire, d'un « art de vivre », d'une méta-politique et de leurs malentendus.

« L'atelier », espace de travail et d'investigation, n'est pas forcément un lieu géométriquement et physiquement stable et défini, en fait, il est la conjonction et la combinaison :

- d'un mouvement de réflexion et d'expérimentation individuelles et collectives à partir d'objets de recherches endogènes ou exogènes au champ de l'art (en maintenant une conjugaison permanente et stimulante entre pratique et théorie);
- d'un mouvement de rencontres et d'échanges (voire de coproduction) avec d'autres étudiants, chercheurs, et des personnes issues d'autres milieux, en vue d'activités partagées et informées par la diversité des participants;
- d'un mouvement de réexploration des conditions de recherches, du statut, de la fonction d'auteur et d'expérimentateur;
- de l'inattendu...

Le corps y est sollicité, exploré par différentes pratiques. Il est mobilisé autant comme médium que comme transformateur...

Donc expérimenter des relations avec le monde, le champ d'investigation se construisant au fur et mesure des expériences... De même « l'expertise » ne se définit qu'avec l'usage des questions et des expérimentations, qui peuvent alterner entre explorations audacieuses et analyses minutieuses et tâtonnements expérimentaux.

Il s'agit de frotter les recherches en art à l'hétérogénéité de l'environnement social, politique et culturel en s'immergeant dans un processus évolutif indéterminé de recherches et d'expériences où les produits peuvent prendre les formes les plus variées sans privilégier une forme plus qu'une autre.

Le Méta-Atelier est aussi une plateforme génératrice de projets notamment avec les « Protocoles Méta » (<http://www.protocolesmeta.com/spip.php?rubrique5>) – Cette plateforme est à géométries variables, elle connecte divers ateliers entre eux et d'autres structures artistiques ou non.

- C'est un champ de réflexion et un espace de pratique où cinq problématiques s'articulent:
  1. Écologie humaine subjective, sociale et environnementale.
  2. Articulations recherche/pratique individuelle et collaborative (micropolitiques).
  3. Déplacements (action de déplacer/se déplacer) a/ déplacement mental (imaginaire, pensée, hypnose, transe, etc.) b/ déplacement physique (voyage, migration, exode, etc.).
  4. Rencontre (selon divers formats).
  5. Connexion, branchement, recyclage, (d'idées comme de matériaux).
  6. Problématisation des bases et des formes sur lesquelles se construisent des rencontres, des échanges, de l'hospitalité dans de telles circonstances.

*Le diaporama tourne toujours en boucle avec les images des différentes expériences des Protocoles Méta et des Méta-Ateliers... et notamment par bribes successives l'on y découvre*  
« **Douze Protocoles Méta...** »

**Protocole 1:** Provoquer une situation de rencontre sans finalité d'œuvre, d'action à réaliser. Espace-temps où l'on peut ré-explore les conditions d'être ensemble, de penser et d'agir ensemble par tâtonnements successifs... Ce qui arrive en fin, ou ensuite est de surcroît (et bien évidemment une véritable rencontre n'est pas sans conséquence)...

**Protocole 2:** Explorer les différents formats possibles de rencontres (configurations de dialogue et d'expérimentation des participants, diverses durées...)

**Protocole 3:** Maintenir un éclectisme des participants.

**Protocole 4:** Susciter une configuration hétérogène des questions et des champs mobilisés.

**Protocole 5:** Ne pas se spécialiser/spatialiser dans un champ spécifique – mais migrer d'un territoire à un autre (art, social, politique, philosophie, etc.).

**Protocole 6:** Dans ce contexte, explorer des formes d'activités prenant en compte la rencontre, l'indéterminé, l'improvisation...

**Protocole 7:** Non systématisation des lieux et des formes pour les sessions Protocoles Méta, les congrès singuliers... Laisser agir les indéterminations et les contingences...

**Protocole 8:** Ne pas conclure hâtivement, laisser en suspension (trouver une forme de grâce de la disparition, une forme d'évaporation), laisser agir le temps...

**Protocole 9:** Toute session Protocoles Méta, congrès singulier est à la fois une réinterprétation des sessions précédentes – tout en y engageant des forces plus vives!

**Protocole 10:** Laisser place, à l'indéfinition, à l'imprévisible, à l'incongru (cela se prépare, dans le sens où il faut s'y rendre disponible), au divers et au vagabondage...

**Protocole 11:** Ne pas hésiter à faire autre chose – car il n'y a ni centre de gravité, ni finalité prédéterminée...

**Protocole 12:** La parfaite préparation en amont de la session Protocoles Méta & congrès singulier (méta-congrès) est la condition primordiale pour que les rencontres se déroulent avec le maximum d'ouverture et de rebondissements ...

### **Le neuvième geste**

Une double action réalisée avec deux assiettes...

Je prends une assiette et la laisse tomber par terre en énonçant que « ceci n'est pas de l'art! »: elle se brise au sol! je saisis une seconde assiette de même nature et la laisse tomber par terre en énonçant que « ceci est de l'art! »: elle ne se brise pas! Alors que j'allais conclure qu'il n'y avait aucune différence, car en fait la seconde aurait dû se briser aussi... Mais le hasard fit qu'une différence fût: autant pour moi! Il faut laisser faire l'art de faire de l'art sans anticiper!!!





Jean-Paul Thibeu – « Ceci est de l'art. Ceci n'est pas de l'art! » 25 septembre 2014.  
Photographie : Guillaume Loiseau

### **Le dixième geste**

Petit à petit et simultanément de multiples activités et actions différentes ayant commencé quelques heures plutôt sont amplifiées, soit de nouvelles sont déclenchées par les *métanautes* dans l'espace des conférences du deuxième étage... Et ceci pendant une demi-heure pour enfin amener tout le monde vers le buffet qui est dressé au rez-de-chaussée – où parallèlement certains *métanautes* agissent déjà...

Il s'agit d'une amplification de la Méta-Performance (ou Méta-conférence) Avec les participations de Céline Domengie, Ana Eulate, Isabelle Lasserre, Huna Ruel, Guillaume Loiseau, Deborah Repetto Andipatin, Blandine Hermann, Trécy Afonso, Marguerite Reinert, Clémence Marin, Yang Xiao Alex, Alice Ifergan, Jean-Paul Thibeau.



# Principe de transversalité



## Quand la performance se théâtralise

ANYSSA KAPELUSZ

Aix Marseille Université, Laboratoire d'études en sciences des Arts (LESA) EA 3274

Au cours de son expansion, notamment dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, quelques artistes emblématiques de l'art de la performance<sup>1</sup> ont manifesté un franc rejet vis-à-vis d'une certaine conception du théâtre, valorisant l'authenticité de leur geste contre l'artificialité et le simulacre sur lesquels reposaient, selon eux, toute théâtralité. Cette opposition semble désormais globalement résolue et l'on constate, parmi les discours d'artistes, de critiques et de théoriciens, l'affirmation de liens organiques entre la performance et le théâtre<sup>2</sup>. Au-delà des seuls discours, des pratiques éminemment hétérogènes et qui ne correspondent plus seulement à ce que l'histoire de l'art avait pu désigner comme « performance » – principalement représentée par l'art corporel –, tiennent à présent une place de choix au sein de la sphère des arts scéniques.

Il est notable que ce que recouvre l'idée de « performance », dans le champ de la création scénique contemporaine, renvoie moins à un ensemble de formes identifiées ou identifiables, qu'à une indétermination, une incapacité à inscrire une production artistique sous la catégorie exclusive de théâtre (ou de danse, ou de cirque, etc.). L'antagonisme radical des origines aurait cédé le pas à une nébuleuse imprécision qui ne convainc pas davantage. En effet, ce qu'artistes, institutions culturelles et critiques du spectacle vivant nomment aujourd'hui volontiers « performance », regroupe des propositions hybrides, empruntant à la fois à la performativité et à la théâtralité des éléments caractéristiques qui, eux, restent dissociables et repérables.

1 Dans l'ensemble de l'article, l'usage du terme « performance » renverra à l'art de la performance, ce mode d'expression artistique désigné, dans les cultures anglo-saxonnes, par le syntagme *Performance art*.

2 Les études théâtrales françaises ont récemment consacré de nombreux ouvrages aux rapports entre théâtre et performance, tels que la traduction en français des textes de Richard Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, sous la direction de Christian Biet, Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales, 2008; Christian Biet, Sylvie Roques (dirs.), *Communications* n° 92: *Performance. Le corps exposé*, Paris, Le Seuil, 2013; Joseph Danan, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013; Josette Féral (dir.), *Théâtre/Public* n° 205: *Entre-deux. Du théâtral et du performatif*, septembre 2012.

Plutôt que de souscrire à l'indistinction généralisée qui nimbe le vocable « performance » dans ses usages discursifs actuels (référant, donc, aux arts scéniques), nous tenterons, par l'analyse de formes mixtes et récentes, de pointer des espaces charnières où théâtralité et performativité s'associent et entrent en tension. Notre article vise ainsi à discerner, à travers un jeu de convergences et d'écarts entre pratiques, des régimes de théâtralité et de performativité spécifiques, coexistant et fluctuant à l'intérieur d'une même œuvre. Loin de chercher à rétablir une ligne de fracture entre ces deux arts, ce qui suggérerait une conception essentialiste du théâtre et de la performance – comme modèles purs – à laquelle nous ne souscrivons pas, notre projet entend étudier un état des relations entre les deux cadres d'expérience que constituent la théâtralité et la performativité.

Dans une première partie de l'article, nous reviendrons sur les présupposés antithéâtraux autour desquels un pan de l'art de la performance s'est construit, la mise au jour de tels clivages offrant, ensuite, d'en expliciter le nécessaire dépassement. Puis, nous aborderons l'analyse de *Pour une thèse vivante*<sup>3</sup> de Claudia Triozzi et de *Golgotha*<sup>4</sup> de Steven Cohen, créations désignées comme « performances » par les programmeurs et dont leurs auteurs revendiquent, tout en l'interrogeant, le statut de performeurs. Malgré cet ancrage apparemment performatif, ces deux productions révèlent une théâtralité intrinsèque qu'il s'agira de mettre en lumière. Nous examinerons alors la dynamique par laquelle chaque performeur engage son geste à l'intérieur du dispositif théâtral, induisant, grâce à lui, une dialectisation de la théâtralité et de la performativité.

L'angle par lequel nous envisageons les croisements interartistiques, au sein de ces deux propositions, consiste à les penser depuis l'endroit de leurs (dis)jonctions. Notons, toutefois, que si cette analyse sonde un phénomène de transversalité artistique, le fondement théorique qui est le nôtre reste marqué par l'outillage critique propre aux études théâtrales. En définitive, c'est bien un questionnement autour de la théâtralité et de ses mutations contemporaines qui concentrera notre attention.

## Rupture et dépassement

L'analyse des liens qui unissent, tout en les distinguant, le théâtre et l'art de la performance relève d'une tendance forte, au sein des recherches actuelles en études théâtrales. De nombreux travaux ont amplement souligné la vitalité d'un pan de la création théâtrale contemporaine sous influence performative. Leur parti-pris

3 Claudia Triozzi, *Pour une thèse vivante* (2011), présenté dans le cadre du festival *Les Inaccoutumés*, Ménagerie de Verre, Paris 2012.

4 Steven Cohen, *Golgotha* (2009), présenté dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

épistémologique privilégie l'exploration des interstices aux positionnements strictement disciplinaires. Refuser l'absolutisation du théâtre ou de la performance, circuler dans le réseau des contaminations réciproques et travailler les entrelacements, voici qui caractérise la démarche de Josette Féral, dans le numéro de la revue *Théâtre/Public* intitulé *Entre-deux, du théâtral et du performatif*, ou celle de Joseph Danan, dans son ouvrage *Entre théâtre et performance: la question du texte*. L'un et l'autre prennent acte des profondes mutations engendrées par le développement d'une scène tout autant théâtrale que performative, et interrogent, à cet aune, le devenir de la dramaticité (pour J. Danan) et celui de la théâtralité (pour J. Féral).

L'examen d'une dialectique entre ces deux arts de l'action prend à rebours le rejet initialement formulé par de célèbres performeurs. Ces derniers ont, en effet, exprimé leur opposition vis-à-vis d'une certaine conception du théâtre, contre laquelle se constituait leur pratique, instituant cette dernière en tant que « forme critique de la représentation<sup>5</sup> ». La plus célèbre d'entre ces artistes reste probablement Marina Abramović, dont les diatribes antithéâtrales sont bien connues :

To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else's life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It's a very different concept. It's about true reality.<sup>6</sup>

Ainsi formulée, la citation creuse l'antagonisme entre « *fake* », le faux, autrement dit l'artificialité propre à l'action théâtrale, et « *real* », la (vraie) réalité non feinte de l'action performative. Le « *fake* » qui détermine le théâtre, selon Abramović, le fige d'emblée dans une tradition dramatique et illusionniste, le réduisant à un art de l'imitation, de l'illusion et du simulacre. Tandis qu'à l'autre extrémité, la performance s'affirmerait, au contraire, comme art de l'action réelle, en réfutant toute dimension représentationnelle au sens d'un redoublement mimétique d'une réalité extérieure.

5 David Zerbib, « Le masculin et la performance de l'universel », in *Cahiers du Genre* 2/2007 (n° 43) : *Genre, Féminisme et valeur de l'art*, coordonné par Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz, Pascale Molinier, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 187.

6 « Pour être une *performance artist*, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est faux; il y a une boîte noire, vous payez votre ticket et vous vous asseyez dans le noir et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance, c'est exactement le contraire: le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept très différent. C'est à propos de la vraie réalité. » Propos rapportés dans un article du Guardian du 20 juillet 2010 écrit par Chris Wilkinson et extraits d'un entretien de Marina Abramović avec Robert Ayers: <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, traduits et cités par Chloé Déchery in *Corporéités quotidiennes. Nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre: 1991-2011*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Paris Ouest-Nanterre, 2011, consulté le 11/08/2014.



Dans cette perspective, ce second mode d'expression artistique convoquerait, avec lui, un registre de la présence et de la présentation.

Il est intéressant de constater que l'assertion d'Abramović se voit régulièrement citée dans les réflexions consacrées à la création scénique contemporaine. On la retrouve, par exemple, dans les travaux susmentionnés de Joseph Danan<sup>7</sup> et de Christian Biet<sup>8</sup>, ou encore ceux de Philip Auslander<sup>9</sup>. Ce succès peut s'expliquer par le fait que cette affirmation trace une délimitation parfaitement limpide entre deux polarités exclusives l'une de l'autre. La radicalité du propos susciterait alors l'intérêt des chercheurs, en raison de son obsolescence consécutive à l'évolution même des pratiques. S'ils ne défendent pas les mêmes thèses, ces trois auteurs ont à cœur de montrer combien les lignes se sont brouillées, tant sur un plan artistique, que du point de vue des approches théoriques qui offrent de les commenter et des méthodologies qui les sous-tendent. Comme le souligne Joseph Danan au sujet de la citation d'Abramović :

L'opposition est magnifiquement formulée, elle dessine une ligne de partage d'une clarté exemplaire « entre théâtre et performance » – que la scène contemporaine, [...] ne cesse de faire jouer et de brouiller<sup>10</sup>.

De son côté, l'artiste serbe n'ignore pas ces contaminations réciproques, elle qui, en 2011, composait avec le metteur en scène Bob Wilson un spectacle intitulé : *The Life and Death of Marina Abramović*<sup>11</sup>. Dans un entretien publié quelques mois après la création, la performeuse infléchissait sensiblement ses prises de position antérieures :

I never liked theater. You know if you're a performance artist, if you're young, you have to hate theater. Now I'm not young anymore so I tolerate theater. But at the same time the theater took so many elements of performance art itself, and has become very different.<sup>12</sup>

7 Danan, *Entre théâtre et performance...*, *op. cit.*, p. 18.

8 Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (xvii<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) : Événement théâtral, séance, comparaison des instances », in *Communications* n° 92..., *op. cit.*, p. 23.

9 Philip Auslander, « Théâtre et performance : l'évasion de la représentation », conférence donnée dans le cadre des *Rencontres Recherche et Création*, Festival d'Avignon – Agence Nationale de la Recherche, Avignon, 9 et 10 juillet 2014.

10 Danan, *op. cit.*, p. 18.

11 Robert Wilson, Marina Abramović, *The Life and Death of Marina Abramović*, spectacle créé dans le cadre du Manchester International Festival, Manchester, juillet 2011.

12 « Je n'ai jamais aimé le théâtre. Vous savez, si vous êtes un performeur, si vous êtes jeune, vous devez détester le théâtre. Aujourd'hui, je ne suis plus si jeune donc je tolère le théâtre. Mais en même temps, le théâtre a pris tellement d'éléments à l'art de la performance lui-même, et il est devenu très différent. » (Notre traduction) Marina Abramović, entretien avec Jason Waite, « Marina Abramović's Community Center Obod Centinje », in *Dazed Digital*, automne 2011. Page consultée le 10/09/2014 URL : <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10601/1/marina-Abramovićs-community-center-obod-centinje>.

Pour les études théâtrales, l'assertion symptomatique d'une Marina Abramović sert donc de levier pour expliciter les métamorphoses d'un théâtre contemporain devenu performatif; métamorphoses qui impliquent, d'une part, l'abandon de l'idée de *mimèsis* en tant que mode de relation illusionniste du théâtre au réel, d'autre part, la mise en crise de la forme dramatique; l'une et l'autre un temps prédominantes dans la tradition théâtrale occidentale.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, certaines recherches actuelles remettent également en question cette opposition franche entre théâtre et performance, et sondent la théâtralité intrinsèque des performances des avant-gardes. Évoquant un « retour du refoulé », l'historienne de l'art Janig Bégoc<sup>13</sup> interroge le concept de théâtralité depuis le champ de l'historiographie de la performance, déconstruisant, au passage, le mythe de l'authenticité qui prédominait chez les performeurs des années 1960-1970. Lorsque la chercheuse questionne l'acquiescement général du monde de l'art aux discours antithéâtraux, elle émet la fructueuse hypothèse d'un argument disciplinaire: le rejet du théâtre dans les discours de certains artistes et théoriciens aurait traduit le besoin, finalement plus moderniste que postmoderne, d'affirmer la spécificité et la singularité d'une pratique encore jeune et en quête de légitimité. Janig Bégoc démonte ainsi l'édification d'un conflit qui oppose présentation et représentation, immédiateté et répétition, authenticité et artificialité, en montrant, par exemple, que ce paradigme ne résiste pas à l'analyse des archives de Gina Pane<sup>14</sup>: l'étude des multiples traces laissées par l'artiste franco-italienne attestant un véritable travail de *mise en scène* de ses performances.

On le perçoit, à travers cette synthèse de quelques pistes de recherche récentes, la ligne de fracture entre un pan du théâtre contemporain et l'art de la performance s'étiole. Sur le plan des pratiques, les hybridations démultipliées entre arts en constituent, à ce titre, une démonstration tangible. À présent, tentons de comprendre comment ces interpénétrations travaillent entre elles.

## Pour une thèse vivante

En 2011, au musée de la Danse à Rennes, Claudia Triozzi crée *Pour une thèse vivante*, proposition où elle sonde l'évolution contemporaine de la pratique performative. En scène, la performeuse italienne met en œuvre un processus de recherche artistique, à la

13 Janig Bégoc, maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Strasbourg, est intervenue dans le cadre du séminaire Nouvelles Théâtralités, dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Eric Vautrin, Théâtre Nanterre-Amandiers, le 30 mars 2015. Nous synthétisons ici quelques éléments nodaux de sa communication.

14 Cf. Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance: entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

fois technique et sensible, comme alternative aux savoirs théoriques et aux modalités discursives inhérentes aux méthodologies universitaires. Ce projet a été initié à la suite des accords de Bologne, qui visaient à réformer l'obtention des diplômes dans les écoles d'art, en généralisant la rédaction de mémoires de fin d'études. Déjà titulaire d'un master en art, Claudia Triozzi décide donc, non sans ironie, d'entamer une thèse « vivante » et critique, en scène.

Après avoir été interprète auprès des chorégraphes Georges Appaix, Odile Duboc, François Verret, ou encore Alain Buffard, Claudia Triozzi développe aujourd'hui ses propres productions, dans lesquelles elle s'emploie à interroger les constituants de la représentation notamment chorégraphique. La mise en scène, l'interprétation, mais aussi l'espace de jeu ou d'exposition, ainsi que la notion même de « spectacle », sont questionnés au sein d'une écriture où la danse coexiste avec le chant lyrique ou bruitiste, tout autant que l'installation plastique ou la vidéo. *Pour une thèse vivante* prend part à ce cheminement, ouvrant ici plus particulièrement sur l'exploration du phénomène performatif, dans ses récentes mutations.

L'idée de savoir-faire est centrale dans cette création qui fait cohabiter sur le plateau plusieurs corps de métiers, par la présence d'individus – non acteurs – s'exposant alors qu'ils sont en train d'effectuer leurs gestes quotidiens : un boucher, chaque soir différent, qui découpe et prépare un quartier de bœuf, est situé à proximité d'un tailleur de pierre en train de sculpter, d'un modèle nu posant et d'un chercheur en architecture qui dissertera ponctuellement sur son domaine de prédilection :

J'invite des corps de métiers qui sont des corps en représentation dans le quotidien. J'affirme également que ce ne sont pas des rôles : ce n'est jamais le même boucher, ce ne sont pas des acteurs, et s'ils commencent à répéter la même chose, si le boucher le refaisait aujourd'hui, il deviendrait peut-être quelqu'un qui joue très mal ce qu'il a à faire. Alors que là il joue comme il peut, parce qu'il est à « l'endroit où il ne sait pas »<sup>15</sup>.

Au milieu d'eux, un âne déambule librement, qui ajoute une part d'aléatoire – toujours fascinante pour le public – à la composition globale. De son côté, l'artiste vêtue de son costume de scène fait le lien entre les présents et leurs actions. En maîtresse de cérémonie, elle circule de l'un à l'autre et convie chaque actant à commenter son geste au moment même de son exécution, ce qui contrebalance la dimension performative de l'acte donné à voir pour lui-même. Cette investigation au plateau se voit, par ailleurs, entrecoupée de séquences où Claudia Triozzi expose à son tour ses compétences, en rejouant quelques extraits de ses spectacles antérieurs. L'action apparaît, cette fois-ci, dans toute son ostensible théâtralité.

15 Claudia Triozzi, « "Pour une thèse vivante" : le savoir du praticien », *Agôn* [En ligne], Entretien réalisé par Miléna Mogica-Bossard et Adeline Thulard, mis à jour le : 09/03/2014, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>, page consultée le 20/08/2014, page consultée le 08/09/14, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>.

La confrontation de ces savoir-faire diversifiés s'inscrit au cœur d'un agencement qui révèle la démarche exploratoire de la performeuse. Le collage de ces entités actives, qui tiennent ensemble sans se réduire ou s'amalgamer, participe d'un jeu spéculatif. Il fait de la scène un espace de manifestation d'hypothèses, mises en œuvre par Triozzi – en même temps qu'elle est, elle-même, objet de sa recherche – et partagées avec le public.

Un des moments-clé de *Pour une thèse vivante* reste la projection vidéographique d'un entretien mené avec la performeuse espagnole Esther Ferrer. Cette séquence devient vite unifiante au sein de l'expérience spectatrice, puisqu'elle fait saillir les convergences et les disjonctions entre, d'une part, ce qui est à l'œuvre sur le plateau, et, d'autre part, ce qui a fondé la radicalité du geste d'une Esther Ferrer (ou d'une Marina Abramović). En effet, au cours de cet échange, Ferrer énonce quelques principes fondamentaux de son art, tels qu'elle a pu les concevoir au cours des années 1960-1970 : citons, dans le désordre, l'implication de l'artiste elle-même, l'exposition de son corps, la revendication d'un lien direct à la vie, le refus de la fiction, la dimension contestataire ou subversive de la pratique, l'unicité de l'événement et, enfin, le rôle central conféré à l'imprévu, à l'incontrôlable, à l'accident :

Je n'ai rien pour me défendre, tu vois ce qu'il y a là et pas plus. Et vous pouvez réagir comme vous le voudrez. Je ne veux pas me protéger ni avec un texte, ni avec des lumières, ni avec des objets. [...] J'ai une sorte de de vulnérabilité totale<sup>16</sup>.

Dès lors, le questionnement scénique élaboré par la performeuse italienne trouve une forme de résolution dans les derniers mots prononcés par Ferrer, et qui marquent la filiation et la rupture entre deux générations d'artistes : « toi, tu es entre le théâtre et la performance<sup>17</sup> ». Ce que Triozzi confirme :

[Esther Ferrer] s'oppose totalement à la fiction, à la construction d'un plateau lié à l'artifice, ce que je partage. Mais elle s'oppose aussi à la théâtralité, alors que moi je m'y inscris. La théâtralité compose presque toutes mes pièces : je crois que mon travail questionne l'endroit du théâtre. Pas forcément de la fiction, mais du personnage, de la figure<sup>18</sup>.

Si *La thèse vivante* emprunte à l'art de la performance quelques éléments caractéristiques, elle laisse affleurer un régime de théâtralité qui met en exergue leur relation dialectique : tout d'abord, par un ensemble d'oscillations entre événementialité d'une action immédiate (celle de l'âne, par exemple) et artificialité ostentatoire du jeu de la performeuse ; puis, par la mise en récit du geste performatif qui génère, tour à tour, immédiateté et distance entre l'acte et son commentaire ; plus encore, par l'intégration de la performance au dispositif théâtral, qui recrée « la rupture structurelle frontale,

16 Esther Ferrer entretien avec Claudia Triozzi, vidéo diffusée au cours du spectacle *Pour une thèse vivante*.

17 *Ibid.*

18 Triozzi, entretien, *op. cit.*

entre l'espace du « comme si » et l'espace de la vie sociale ordinaire<sup>19</sup> ». Dispositif scène-salle qui, comme le rappelle Jean-Marie Piemme, « en soi, en tant qu'il est un dispositif, et indépendamment des volontés et des intentions fictionnalise le réel<sup>20</sup> ». Il réintroduit du jeu et permet, au spectateur, de percevoir à la fois l'individu et le personnage (ou la figure) qui s'y superpose, par le simple fait de sa mise en scène.

Le spectateur, à qui la dimension maîtrisée et joueuse de ce qui s'apparente, au fond, à un spectacle n'échappe pas, est alors à même de dramatiser ce qu'il reçoit. C'est-à-dire qu'il parvient à se tenir à distance de l'événement brut, pour mieux en éprouver la portée potentiellement fictionnelle et signifiante – sans que cette fiction ne renvoie à une fable, sans que cette signifiante ne soit ni strictement unifiée, ni parfaitement décodable. En somme, la « thèse vivante » théâtralise le geste de performer, en offrant au spectateur l'espace suffisant pour s'extraire du phénomène performatif immédiat. Ce qui lui donne l'occasion de faire l'expérience d'un « acte de reconnaissance » [de signes, culturels et esthétique] mais aussi de « création »<sup>21</sup>. La proposition reflète l'émergence d'une nouvelle forme de performativité, liée à la théâtralité par contraste (et réciproquement), qui engage une réappropriation – et donc une subjectivation – de la part des spectateurs.

## Golgotha

Dans un tout autre registre, l'approche du performeur Steven Cohen semble répondre à une ambition proche de celle de Claudia Triozzi : *faire théâtre du geste de performer*. Cet artiste *queer* d'origine sud-africaine est réputé pour ses sulfureuses interventions artistiques et politiques dans l'espace public. Celui qui se définit lui-même comme « monstre juif et pédé<sup>22</sup> » travaille, depuis les années 1990, à incorporer et à sublimer le statut de victime, en vertu de son identité de juif, homosexuel, natif d'un pays ravagé par le racisme d'état.

Steven Cohen s'est forgé une incroyable silhouette qu'il refaçonne à chaque nouvelle création, performant le genre féminin sous l'ironique prétexte « d'explorer le pouvoir d'être une princesse déesse punk<sup>23</sup> ». Le visage orné de postiches (faux-cils

19 Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La face/Le lointain », in *Ligéia* n° 81-84 : *Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, Paris, janvier-juin 2008, p. 27.

20 Jean-Marie Piemme, « Fiction toujours », in *Études Théâtrales* n° 50 : *Usages du document*, textes réunis par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire, Louvain-la-Neuve, 2011, p. 89.

21 Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », in *Théâtre/Public* n° 205..., *op. cit.*, p. 10.

22 Présentation de *Golgotha*, site du Festival d'Automne à Paris, page consultée le 02/09/2014, URL : [http://www.festival-automne.com/edition-2009/steven-cohen-golgotha\\_267](http://www.festival-automne.com/edition-2009/steven-cohen-golgotha_267)

23 Steven Cohen, propos recueillis par Gérard Mayen, dossier de presse de *Golgotha*, p. 6, publié sur le site du Festival d'Automne à Paris, page consultée le 15/12/2015, URL : <http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/287/DP09StevenCohen.pdf>

en ailes de papillon, paillettes et maquillage outrancier), il est généralement vêtu de sous-vêtements de femmes et équipé d'un cache-sexe, le torse sanglé dans des corsets brodés et les jambes nues. Sur son crâne rasé, il porte des coiffes géantes où l'étoile jaune côtoie des plumes multicolores. Mais ce sont surtout ses *stilettoes* – ses chaussures aux talons vertigineux – qui lui confèrent une allure si spécifique. Fabriquées à partir de matériaux diversifiés, elles contribuent, par leur hauteur et leur inconfort, à entraver la démarche de l'artiste, ralentissant sa progression et forçant le corps à d'élégantes torsions qui lui servent à garder l'équilibre.

Les plus célèbres déambulations de Steven Cohen ont été réalisées dans des espaces dangereux, comme des *townships* à Johannesburg<sup>24</sup> ou des manifestations fascistes. Il évolue également à l'intérieur de lieux de mémoire, tels que *Ground Zero* à New York ou le mémorial de la Shoah à Lyon. Lorsqu'il choisit d'accomplir ses actions performatives dans les rues européennes, il se voit régulièrement interpellé par les forces de police pour trouble à l'ordre public ou exhibitionnisme. C'est dire si la diffusion de ses spectacles en salle paraît contradictoire avec les positions qu'il défend et les risques (bien réels) qu'il prend. À ce sujet, le performeur affirme avec constance sa détestation du plateau et déclare rester très réticent vis-à-vis des conventions du théâtre occidental et de son dispositif, qu'il juge trop commode, trop confortable et donc trop ennuyeux. Plus que tout, le dispositif scène-salle affaiblirait, selon lui, les potentialités critiques de ses interventions en espace public, puisque « la police se fout de ce qu'il se passe dans les théâtres<sup>25</sup> ». En dépit de ses diatribes antithéâtrales, Steven Cohen n'en demeure pas moins un artiste soutenu par les institutions culturelles, qui effectue des allers-retours entre l'espace public et les lieux officiels de l'art contemporain.

*Golgotha* en constitue un exemple prégnant. Il s'agit d'une production scénique conçue à la suite du suicide du frère de l'artiste, cherchant à tisser une analogie entre la mort et le commerce: la première largement dissimulée dans nos sociétés occidentales, tandis que le second y demeure omniprésent. *Golgotha* trouve son origine dans une performance élaborée dans deux lieux emblématiques du capitalisme et de la consommation: Wall Street et Broadway. Pour l'occasion, Steven Cohen y était vêtu d'un costume de *businessman* et déambulait, juché sur deux crânes humains achetés dans une boutique de Soho. L'artiste, horrifié par la commercialisation de ces restes, s'en était procuré deux afin, précisait-il, de « repousser [s]es propres frontières et approfondir [s]a compréhension de la transgression<sup>26</sup> ». La figure qu'il inventait alors, structurée autour d'une triade – le crâne nu du performeur dressé sur les crânes de deux inconnus –, se mouvait au milieu des passants new yorkais, en improvisant « une danse dans l'intervalle

24 Steven Cohen, *Chandelier*, Newtown, Johannesburg, 2001.

25 Steven Cohen, interview de Laurent Goumarre, *Le Rendez-Vous*, France Culture, 16/09/13.

26 Cohen, propos recueillis par Gérard Mayen..., *op. cit.*, p. 5.

laissé vacant entre l'amoralité du commerce (chaque chose est à vendre) et les rituels de lamentation (tout s'achève dans la mort)<sup>27</sup> ».

À partir de la trace filmée de cette performance, Cohen crée un spectacle qui juxtapose projections vidéographiques, installation scénique kitsch, séquences dansées et déambulations de l'artiste travesti. Cette « cérémonie païenne<sup>28</sup> », qui s'achèvera sur l'image insoutenable d'un condamné à mort en pleine électrocution, ne renvoie à aucune fiction reconnaissable. L'artiste redécline les éléments de sa performance originelle sur le plateau, et construit une succession d'images scéniques sans véritables connexions logiques, alternant violence et beauté. L'agencement spatial et temporel orchestré par le performeur vise ainsi à faire éprouver – plus qu'à symboliser ou à signifier – la présence, latente quoique dissimulée, de la mort dans l'espace de la ville contemporaine et de ses lieux de culture.

Si l'inscription de cette performance au sein du dispositif théâtral en atténue probablement la dimension subversive (mais non pas critique), elle laisse, en revanche, le champ libre au déploiement de sa qualité esthétique. On constate, en effet, que la proposition, décentrée du seul corps de Cohen et placée dans un lieu dédié à la représentation, permet la constitution d'une dramaturgie globale et étendue. L'homme en déambulation tresse ainsi un tissu de relations avec chaque matériau scénique (films, musiques, objets, lumières), substituant à la fulgurance de l'action performative, le déroulement dans le temps et dans l'espace d'une composition d'ensemble à même d'être dramatisée par le spectateur.

À l'instar de la « thèse vivante », l'émergence de la théâtralité de *Golgotha* dépend tout autant du geste de l'auteur, en scène, que du cadre dans lequel l'œuvre se perçoit. Car cette écriture-là s'adresse à la perception attentive, disponible et distancée d'un spectateur de théâtre, non à celle, heurtée et fragmentaire, du spectateur accidentel qu'est le passant dans l'espace urbain. Le montage abouti des séquences offre au membre du public de ressentir la lenteur des déplacements, la contrainte des prothèses sur le corps, tout autant que l'obscénité des images d'exécution. À travers son développement, *Golgotha* génère un déplacement perceptif, engendré par l'alternance d'émotions traumatiques et de sensations douces. Contrairement à l'intervention dans la rue, où le regard peut être sidéré voire agressé par l'action performative (ce qui expliquerait l'intervention de forces de police), le dispositif théâtral invite le spectateur à tramer entre elles ces intensités produites depuis la scène. Il rend possible l'avènement d'une expérience esthétique par le décalage qui s'y instaure vis-à-vis de l'événement brut.

Le spectacle comporte, à ce titre, une mise en abyme particulièrement intéressante, qui apparaît au moment où les spectateurs observent, sur la projection filmée, le regard des passants new yorkais confrontés à l'artiste. Amusés, irrités ou effrayés, ces visages,

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>28</sup> Présentation de *Golgotha*, *op. cit.*

placés en miroir de ceux des membres du public du centre Georges Pompidou, reflètent l'impact immédiat et sans filtre de la performance. Ce détail auquel une bonne partie de l'assistance, par projection ou par empathie, reste sensible, révèle l'écart qui s'est institué par la théâtralisation de la performance. Il rend manifeste la superposition du cadre de l'expérience performative – qui valorise l'exposition de la subjectivité de l'artiste – à celui de la théâtralité qui engage, à son tour, la subjectivité du spectateur.

On peut, en conséquence, comprendre cette attraction/répulsion exprimée par Steven Cohen vis-à-vis du théâtre, moins comme un paradoxe que comme une constante hésitation entre théâtralité et performativité : hésitation qui traduit un désir de subversion et de trouble, tout autant que l'affirmation et la volonté de reconnaissance de la qualité esthétique de l'œuvre, par son intégration au dispositif scène-salle et le déploiement de sa théâtralité propre.

Ces deux propositions à l'ambiguïté inhérente travaillent, chacune à leur manière, la relation entre théâtralité et performativité ; un décloisonnement selon nous fructueux car il induit une redéfinition des territoires de chaque art, élargi, complexifié et dynamisé par ces hybridations interartistiques. Au fond, loin de souscrire à une subsumption du théâtre sous l'idée de performance<sup>29</sup>, nous partageons le point de vue de Josette Féral lorsqu'elle constate et se félicite de la coexistence de la performativité et de la théâtralité, au sein de nombreuses productions scéniques contemporaines. Avec elle, nous considérons la théâtralité non pas en un sens restreint, mais bien élargi :

La théâtralité serait ainsi le résultat d'une action qui consisterait pour le sujet, confronté à des actions, des événements du réel ou des moments scéniques, à opérer dans le réel soumis à son regard une série de clivages spatiaux et temporels par lesquels il créerait « un lieu de fiction » dans lequel le jeu peut advenir<sup>30</sup>.

*Pour une thèse vivante et Golgotha* montrent que, sous influence performative, la théâtralité s'est déplacée. Celle qui se déploie dans ces deux formes ne renvoie pas à une dimension strictement signifiante, mimétique ou représentative mais s'exalte, d'abord et avant tout, par la distance poétique et esthétique qu'elle fonde, depuis la scène et dans l'expérience spectatrice. Cette théâtralité repose donc sur une dramaturgie d'ensemble comprise comme un principe structurant la composition, dont l'existence dépend conjointement du geste de l'artiste et de l'émergence d'une perception spectatrice, à même de la constituer en retour. La théâtralité reste intrinsèquement liée au trajet du spectateur, dramatisant ce qui s'offre à sa perception. En ce sens, le théâtral et le performatif ne sont pas à comprendre comme deux polarités opposées l'une à l'autre, mais comme deux cadres d'expérience, distincts et potentiellement co-présents au sein d'une même œuvre.

29 Comme les travaux de Richard Schechner et de ses épigones ont cherché à le démontrer.

30 Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », in *Théâtre/Public* n° 205..., *op. cit.*, p. 10.





## Simone Forti : une danse performée

VALÉRIE DA COSTA  
Université de Strasbourg

Moins connue en France que ses contemporaines Trisha Brown (née en 1936) et Yvonne Rainer (née en 1934), qui ont travaillé sur la côte Est des États-Unis, à New York, Simone Forti, née en 1935 à Florence (Italie) a essentiellement travaillé sur la côté Ouest, à Los Angeles. Elle est cependant l'une des danseuses et chorégraphes américaines de la *post-modern dance*<sup>1</sup>, ce courant ainsi nommé par Yvonne Rainer pour qualifier son travail et celui de quelques autres – Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown, Lucinda Childs – formés au studio de Merce Cunningham (1919-2009) à New York, et pour certains chez Anna Halprin (née en 1920) à San Francisco. Simone Forti bénéficie de cette double formation.

Ces jeunes gens partagent une conception de la danse non pas liée à la technicité, la virtuosité ou le spectaculaire, qu'ils refusent, mais prônant les notions d'improvisation, d'exploration des mouvements du quotidien à partir de règles, de *tasks*, un principe de composition chorégraphique fondé sur l'utilisation d'actions concrètes et ordinaires inauguré par Anna Halprin à la fin des années 1950. Dans les *tasks*, le mouvement est abordé à l'état pur, sans intention artistique, tel le fait de monter sur une chaise ou de se suspendre à une corde.

Les actions de ces danseurs ont commencé au sein du Judson Dance Theater, dans cette ancienne église de Washington Square à New York qui a donné son nom à ce courant artistique pluridisciplinaire né au début des années 1960. Le Judson Dance Theater implique surtout des danseurs (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton), mais aussi des plasticiens (Robert Morris) ou des compositeurs et chanteurs (Meredith Monk). Simone Forti ne participe pas à ses activités tout en étant associée à ce courant, notamment parce qu'elle assiste Robert Whitman dans ses happenings jusqu'en 1966.

Cette aventure est aussi marquée par l'enseignement du compositeur, musicien et pédagogue Robert Dunn (1928-1996) qui a étudié la composition musicale avec John

1 Sur la définition de la *post-modern dance*, voir Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, Éditions Chiron-Centre national de la danse, Paris, 2002 et plus particulièrement les pages 17-43.

Cage à la New School for Social Research à New York et qui défend, au sein du studio de Merce Cunningham à New York, une pédagogie du mouvement à partir d'une réflexion sur les procédés aléatoires et les structures répétitives. L'enseignement de Robert Dunn est fondamental pour ces jeunes danseurs car il est basé sur une attention portée au quotidien où tout devient danse. Cette conception est fondamentalement différente de celle qui existait jusqu'alors et qui était issue des techniques d'enseignement de Martha Graham. Bien que marqué par Cage, l'enseignement de Dunn diffère de celui de Merce Cunningham, lequel se situe à la charnière de la *modern dance* et de la *post-modern dance*.

Comme l'a écrit Yvonne Rainer dans un texte récemment consacré à Simone Forti :

Le cours de Dunn offrait une atmosphère de prise de risque et où « tout pouvait être fait ». Steve Paxton mangeait un sandwich, j'enlevais puis remettais mon sweat et Simone lisait une histoire, ou « dansait » à propos d'un oignon qui avait poussé dans un verre et en sortait. Tout ce qui était joué devant des spectateurs devenait de la « danse ». Pour tous ceux qui avaient travaillé pendant des années dans les limites de la discipline des cours de danse classique et de danse moderne, tout cela était une révélation. L'expérience était juste le contraire que de « prendre un cours »<sup>2</sup>.

Avant l'enseignement de Dunn, Simone Forti avait donc suivi, de 1955 à 1959, l'autre enseignement formateur, celui d'Anna Halprin à San Francisco. Halprin avait, comme nous l'avons spécifié plus haut, introduit les principes de l'improvisation et de *task*. Cette chorégraphe et danseuse explore aussi l'anatomie et les sensations du mouvement à travers le corps dans un rapport très fort à l'environnement car, pour elle, la nature est centrale. En 1954, son mari, l'architecte Lawrence Halprin (1916-2009) lui avait construit un plateau en plein air, le *deck*, parmi les arbres de leur maison de Kentfield en Californie, où Merce Cunningham, notamment, fut invité à danser.

Le travail de Simone Forti va donc se construire sur ces fondements : l'exploration du mouvement à l'état pur et l'improvisation. Cette dernière ne vient pas *ex nihilo*, elle est basée sur un contexte culturel *a priori* influencé par le vécu.

La formation de danseuse que reçoit Simone Forti chez Anna Halprin avant de suivre l'enseignement de Robert Dunn au studio de Merce Cunningham, à partir de 1960-1961, va se placer du côté d'une expérience plus « performative » que « chorégraphique », si l'on considère le mot « chorégraphique » selon son acception d'« d'écrire un ballet, une danse ». Je reviendrai plus loin sur cette différence.

Toutefois Simone Forti appartient à l'histoire de la danse contemporaine : elle est considérée comme une chorégraphe et non comme une performeuse (terme qui se réfère avant tout au champ de l'art contemporain). Là se situe déjà le premier point

2 Yvonne Rainer, « On Simone Forti », in Sabine Breitwieser (dir.) *Simone Forti. Thinking with the Body*, cat. expo. Museum der Moderne, Salzburg, 18 juillet-9 novembre 2014, Munich, Hirmer, 2014, p. 70.

de friction entre les deux champs artistiques qui vont, dans ces années, à New York, s'entremêler du fait de la participation à des événements communs entre danseurs, chorégraphes et artistes (Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Rauschenberg).

Simone Forti a rencontré Robert Morris (né en 1931) au Reed College de San Francisco et l'épouse en 1955<sup>3</sup>. C'est par son intermédiaire que le futur minimaliste va s'essayer à la performance, dans ces années, alors que son travail avant d'être une recherche sculpturale se situe encore dans une dimension picturale.

Pour Simone Forti la réflexion sur le mouvement provient aussi d'un regard du côté des arts visuels. Elle découvre par l'intermédiaire de revues les performances du groupe Gutai, et notamment l'action de Saburo Murakami, *Tsuka* [Passage] que l'artiste japonais a réalisée en octobre 1956 lors de la 2<sup>e</sup> exposition Gutai à Tokyo (à l'Ohara Hall). Venue s'établir avec Robert Morris à New York en 1959, Forti assiste aux performances de Robert Whitman (né en 1935)<sup>4</sup> et lui demande de pouvoir y participer. Elle collabore ainsi en compagnie de Lucas Samaras et de Robert Whitman lui-même à la performance *American Moon* qui a lieu en novembre 1960 à la Reuben Gallery à New York. Proche des happenings d'Allan Kaprow, *American Moon* se compose d'un environnement très dense de papier et de carton dans lequel ont lieu plusieurs actions (tirer une corde qui déplace quelque chose, se balancer au-dessus du public, projeter un film, rouler au sol...) dans une atmosphère de jeux de lumière et d'objets.

À la suite de sa participation à *American Moon*, Robert Whitman invite Simone Forti à prendre part à une soirée performative qu'il organise en décembre 1960, toujours à la Reuben Gallery, et où interviennent également Jim Dine et Claes Oldenburg<sup>5</sup>. Simone Forti y montre deux performances : *See-Saw* (avec Yvonne Rainer et Robert Morris) et *Roller Boxes* (avec Patty Oldenburg et elle-même).

*See-Saw* est une performance pour un homme et une femme qui dure une vingtaine de minutes. Elle nécessite une planche de huit mètres de long qui est posée sur un tréteau et va permettre un jeu de bascule. Robert Morris arrive dans un manteau noir, il porte le tréteau, la planche, puis les installe. Sur l'un des côtés, il a attaché un jouet d'enfant qui, lorsqu'il est renversé, fait le bruit d'un meuglement de vache. Puis Yvonne Rainer entre. Les deux enlèvent leur manteau, se retrouvent en tee-shirt et short et font une série de mouvements (manger un fruit, lire une revue, chanter une chanson, se coucher, se mettre debout...) sur cette construction en équilibre.

*Roller Boxes* est une performance pour deux participants qui se mettent à chanter tout en étant chacun dans une caisse en bois montée sur roulettes. Celle-ci est déplacée dans l'espace par des cordes qu'actionne le public.

3 Simone Forti et Robert Morris sont mariés de 1955 à 1961.

4 Elle se marie avec Robert Whitman en 1962.

5 Jim Dine, *A Shining Bed*; Claes Oldenburg, *Chimeyfire & Erasers*.

C'est en voyant ces deux performances à la Reuben Gallery que le musicien et compositeur La Monte Young invite Simone Forti à venir réaliser plusieurs actions, les 26 et 27 mai 1961 dans le loft de Yoko Ono sur Chambers Street à New York. La jeune danseuse, en contact avec les avant-gardes artistiques les plus novatrices et radicales, montre *Five Dance Constructions and Some Other Things*, un programme qui se compose de *Slant Board*, *Huddle*, *Hangers*, *Platforms* et *Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds*. Ce sont des créations qui affirment véritablement les débuts de sa recherche sur le mouvement au-delà de tout cadre chorégraphique et scénique.

Chacune de ces actions, qui sont pour la plupart, à l'exception de *Huddle*, réalisées avec des objets construits s'apparentant aux propositions sculpturales de Robert Morris à la même période (boîte en bois, corde...), dure une dizaine de minutes maximum et sont accompagnées d'instructions, de règles écrites ou dessinées que les performeurs/danseurs doivent suivre. Simone Forti reprend donc et développe à sa manière le fameux principe des *tasks* utilisé dans l'enseignement et le travail chorégraphique d'Anna Halprin.

Depuis leur création en 1961, ces performances ont souvent été reprises. Leur structure globale reste la même, mais leur interprétation varie. La situation invite à réfléchir sur l'idée de transmission et de mémoire<sup>6</sup> résidant au cœur de tout geste performatif ou chorégraphique, geste qui, on le sait, n'est jamais similaire si l'on invite deux danseurs à faire le même mouvement.

*Huddle* est une sorte de pyramide humaine faite avec six ou sept personnes qui font une sculpture vivante avec leurs corps, chaque personne passant de support à supporté : « L'une d'elle quitte la structure puis escalade lentement et calmement le *huddle*, la mêlée, en se servant de tous les appuis offerts à ses mains et à ses pieds par les autres corps<sup>7</sup> ». Simone Forti a précisé qu'il ne fallait pas faire quelque chose d'exceptionnel, qu'il ne fallait pas chercher à se faire remarquer. C'est, à ce jour, sa création la plus reprise à travers le monde.

*Hangers* est une construction faite de cinq cordes suspendues au plafond sur lesquelles les performeurs montent et se balancent doucement pendant que quatre autres participants marchent très près les uns des autres afin de faire osciller les cordes. Celles-ci ne doivent pas être installées sur une seule ligne mais assez près les unes des autres de sorte qu'elles puissent se rencontrer doucement. La matière de la danse s'exprime par le jeu du poids et le balancement hasardeux des cordes créé par ceux qui marchent.

*Slant Board* se compose d'une rampe en bois d'un volume défini. Elle est inclinée à 45 degrés, et cinq ou six cordes à nœuds sont fixées au sommet. Le mouvement

6 Tel était le sujet de l'édition 2014 de Vidéodanse, « Oublier la danse » (commissariat: Valérie Da Costa), Nouveau festival, Centre Pompidou, Paris, 19 février-10 mars 2014.

7 Sally Banes, *Terpsichore, op. cit.*, p. 73.

qui est proposé consiste à monter de bas en haut et à se déplacer d'un côté à l'autre. Il faut utiliser exclusivement les cordes pour se déplacer. Simone Forti précise que le mouvement doit être calme et continu, qu'il ne faut pas chercher à faire des choses « intéressantes », mais à *faire voir* le mouvement.

*Platforms* est constitué de deux podiums en bois légèrement rehaussés et sous lesquels un homme et une femme sont invités à se glisser et à siffler doucement.

*Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds* est une performance qui accompagne deux sons profonds de deux fréquences différentes composés par La Monte Young et diffusés à partir d'un magnétophone. Une personne monte sur une corde, une autre enroule la corde et laisse la corde se dérouler. La personne reste suspendue à la corde jusqu'à ce que la musique se termine. Walter De Maria a, entre autres, performé cette pièce en 1968.

Toutes ces brèves performances devaient occuper l'espace de manière continue. Les constructions en bois affirmaient une dimension sculpturale fortement voulue par Simone Forti et que partageaient les premières sculptures minimales de Robert Morris au tout début des années 1960, telles *Untitled (Box for standing)*, d'ailleurs conçue pour une performance, ou encore *Column*.

Chacune de ces actions performatives est en fait faussement simple et nécessite non pas une technicité particulière, mais plutôt une acuité portée au mouvement, à sa diffusion dans le corps, au fonctionnement de notre motricité et surtout à l'écoute de l'autre, des autres. Le travail chorégraphique consiste à reprendre la structure du jeu afin de faire expérimenter, observer la diversité du mouvement dans son caractère immédiat, brut, non travaillé, non modifié.

Simone Forti a souvent expliqué<sup>8</sup> que le but de ces performances était de voir le corps en travaillant avec le poids, la suspension, et des gestes aussi simples que ceux de grimper, de se laisser tomber, de se coucher, de monter sur quelque chose, c'est-à-dire en expérimentant des mouvements qui sont d'ordre structurel, moteur, parce qu'ils sont élémentaires dans le sens où ils gèrent notre quotidienneté et que nous n'y portons plus attention. C'est ce qu'a fait, d'une autre manière, son collaborateur et ami Steve Paxton avec son projet *Satisfying Lover* en 1967, et qui consistait à porter attention au mouvement de la marche (*pedestrian movement*) en traversant un plateau de danse.

Cette réflexion sur le mouvement dans sa forme la plus essentielle est au centre du travail de Simone Forti depuis le début des années 1960. Elle se poursuit aujourd'hui comme le montre depuis les années 1980 son travail sur l'interprétation en mouvement des informations (*News Animations*). Elle crée, en effet, à travers une improvisation

8 Voir notamment l'entretien avec Sabine Breitwieser, « The Workshop Process », in *Simone Forti. Thinking with the Body, op. cit.*, p. 15-35.

de gestes, un paysage du monde en interprétant, dansant les nouvelles : « *I bring the news into performance. I've been dancing the news*<sup>9</sup> ».

À la fin des années 1960, passant quelque temps à Rome, elle poursuit sa réflexion en s'intéressant au mouvement des animaux qu'elle observe au zoo. *Sleepwalkers*, la performance qui en découle et qu'elle donne à la galerie L'Attico (Rome) – ce lieu des avant-gardes artistiques que dirige alors Fabio Sargentini – dans le cadre du festival *Danza Volo Musica Dinamite* en juin 1969, part de la volonté d'assimiler les structures de la motricité animale et de tenter de l'interpréter.

Mais son travail, quelle que soit la forme qu'il prend, et qui est de nature chorégraphique, est une exploration du mouvement et de la manière dont il résonne dans le corps. Dans le contexte de la *post-modern dance*, il s'agissait pour Simone Forti, mais aussi pour Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Steve Paxton d'analyser le mouvement en repartant de zéro.

Simone Forti est considérée, nous l'avons dit plus haut, comme une chorégraphe. Elle préfère toutefois le terme « performance » à celui de « chorégraphie » pour définir son travail. Il y a, à cela, plusieurs réponses. Tout d'abord, la langue anglaise utilise sans distinction le mot « *to perform* » lorsqu'il s'agit de dire « danser », « jouer » ou « exécuter quelque chose ». Par ailleurs, en conservant le mot « performance » pour parler de son travail de chorégraphe, Forti garde à l'esprit l'expérience performative à laquelle elle a assisté et participé à New York au début des années 1960, même si ses créations ont moins à voir avec celles de Jim Dine ou de Robert Whitman qu'avec les premières pièces de Trisha Brown ou d'Yvonne Rainer. Ces trois personnalités étaient réunies par le désir de proposer une vision radicale de la danse contemporaine, notamment à travers l'enjeu de l'improvisation.

Faut-il préciser que ce sont des danseurs qui se saisissent et interprètent les pièces de Simone Forti ? En revanche ce sont des créations qui ont la particularité d'être données dans des espaces (galeries, musées) habituellement destinés aux arts plastiques, comme si ses propositions se déroulant dans le *white cube* de la galerie et du musée et non dans la *black box* de l'espace scénique proposaient véritablement un déplacement des lignes esthétiques et des enjeux disciplinaires qui motivent depuis plus de cinquante ans son travail.

À la question que je posais à Simone Forti sur le choix du terme « performance », préféré à celui de « chorégraphie », voici la réponse qu'elle me donna :

Je n'utilise jamais le mot chorégraphie pour parler de mon travail. Je crois, parce que bien que je travaille avec des idées spécifiques, des processus et un certain vocabulaire de mouvements, j'improvise, nous improvisons dans ce cadre. Je fais une comparaison entre la différence qu'il y a entre donner une conférence et faire une lecture. Dans une

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

conférence, vous savez ce dont vous allez parler mais vous ne savez pas comment cela va se dérouler. Vous pouvez découvrir de nouvelles idées, de nouveaux liens pendant que vous parlez. Tandis que pour une lecture, les mots ont été précédemment écrits. La chorégraphie est une chose écrite. Mes performances sont plus ouvertes pour découvrir et composer dans l'instant<sup>10</sup>.

À considérer la richesse de son œuvre (ses quantités de dessins, de notes manuscrites<sup>11</sup>, ses collaborations avec des musiciens et des artistes), que la récente exposition rétrospective « Simone Forti. Thinking with the Body » du Museum der Moderne de Salzburg a mis en lumière, il faut souligner combien Simone Forti a été une pionnière pour nombre de danseurs de sa génération (Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown), qu'elle a emmenés avec elle dans ses toutes premières pièces performatives avant que ne commence l'aventure de *la post-modern dance*.

Mais plus largement, ses propositions, dans leur porosité esthétique, montrent combien aujourd'hui les gestes d'un Tino Sehgal, ancien danseur passé subtilement du côté de la création contemporaine, ou d'un Boris Charmatz avec son Centre Chorégraphique National astucieusement renommé « Musée de la danse » doivent beaucoup à la conception véritablement transdisciplinaire qu'a développée Simone Forti là où elle a choisi d'amener la danse du côté de l'œuvre et l'œuvre du côté du geste.

10 « I never use the term choreography in relation to my work. I think it's because, although in any performance I am working with specific ideas, processes, or even movement vocabularies, I am (or we are) improvising within these perimeters. I'll make an analogy to the difference between giving a talk or doing a reading. In a talk, you know what you're going to talk about but you don't know exactly how it's going to unfold. You might even discover a new connection or idea while talking. Whereas in a reading, the words have previously been written. Choreography is written. My performances are more open to discovering and composing in the moment. », entretien de l'auteur avec Simone Forti par courriel, le 19 septembre 2014.

11 Notamment son recueil de textes, *Handbook in Motion*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia; New York University Press, New York, 1974. Traduit en 2000 aux Éditions Contredanse, Bruxelles (traduction Agnès Benoit).



**9** evenings: theatre & engineering

OCTOBER 12-14-15-16 18-19 21-22-23 8:30 PM, \$3

256 STREET ARMOY NYC · TELEPHONE 899 2311

PERFORMANCES OF DANCE MUSIC FILM TELEVISION TECHNOLOGY BY CADA CHLOE FALSTROM  
 KRY RAY PRATON RAINER RAUSCHENBERG TUDOR WHITMAN EXECUTIVE COORDINATION ALWINA

9 evenings affiche

## « 9 evenings, theatre and engineering »

### Gestes et appareils

COLETTE TRON

Association Alphabeville, Marseille

*9 evenings, theatre and engineering* est un événement artistique consistant en une série de performances combinant théâtre, danse et image présentée au 69th Regiment Armory de New York du 13 au 23 octobre 1966. Dans l'objectif de créer des œuvres impliquant des technologies nouvelles, et sur l'impulsion de l'ingénieur Billy Klüver, Bell Telephone Laboratories innovait en faisant collaborer trente scientifiques et ingénieurs avec dix artistes newyorkais, tels John Cage, Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Steve Paxton, etc. Pendant dix mois, ils travaillèrent ensemble à la réalisation de dix performances déclinées en neuf soirées<sup>1</sup>. À partir des archives filmées de ces performances et des témoignages des ingénieurs et artistes qui y ont participé, on essaiera de situer cet événement historiquement et artistiquement : comment les arts de la scène et l'ingénierie (traduction la plus proche de *theatre and engineering*) désignent, révèlent, ou projettent un état de la performance, réinventent les pratiques et les dispositifs ou en déstabilisent les processus. Par-delà une critique de l'augmentation ou de l'amplification qu'apporteraient les technologies comme prothèses ou prolongements de l'homme et qui ont été théorisées, cette contribution voudrait appréhender la performance avec les technologies, ici électroniques, dans une histoire du geste artistique et vers une réinterprétation de l'art et de la technique, de leur rapprochement, leur sens étymologique ayant la même signification.

1 Sans ordre de date: John CAGE, *VARLATIONS VII*; Lucinda CHILDS, *VEHICLE*; Öyvind FAHLSTRÖM, *KISSES SWEETER THAN WINE*; Alex HAY, *GRASS FIELD*; Deborah HAY, *SOLO*; Steve PAXTON, *PHYSICAL THINGS*; Yvonne RAINER, *CARRIAGE DISCRETENESS*; Robert RAUSCHENBERG, *OPEN SCORE*; David TUDOR, *BANDONEON!* (a combine); Robert WHITMAN, *TWO HOLES OF WATER-3*.

## « 9 evenings, theatre and engineering » : performances et archives

Ces performances ont été filmées par Alphons Schilling (un artiste suisse qui se sentait proche de l'action painting, mais aussi de l'actionniste viennois Günter Brus), photographiées par Peter Moore, Robert McElroy et Fanny Breer ; un film en couleur et des diapositives furent également réalisés par les Bell Laboratories.

Cette documentation filmique avait disparu pendant plus de trente ans. À partir de 1995, la réalisatrice Barbro Schultz Lundestam en a restitué les archives, qui ont été restaurées en collaboration avec Experiments in Art and Technologies (E.A.T), organisme qui fut fondé à la suite de cette expérience par Billy Klüver et sa femme Julie Martin : ces documents filmiques sont accompagnés d'entretiens avec les protagonistes de cet événement artistique historique. Chacun de ces films commence par l'archive de la performance elle-même, sans aucun commentaire, et laisse toutes les explications pour une deuxième partie. Ces explications sont délivrées à la réalisatrice par les acteurs alors toujours vivants de ces performances, de Robert Rauschenberg aux autres artistes, aux danseurs et performeurs, aux ingénieurs et bien sûr à Billy Klüver lui-même. L'intégralité de la réalisation des films a été finalisée en 2013.

C'est à partir de ces archives et en essayant de comprendre le contexte artistique et technologique que je développerai mon approche de cette expérience performative, peut-être mutante parce qu'appareillée de façon innovante. Elle aura en tout cas eu des effets sur les pratiques, ou du moins les positions, des uns et des autres, artistes et ingénieurs. Billy Klüver était l'un des rares ingénieurs à avoir une expérience dans l'art, puisqu'il avait été précédemment conseiller technique auprès d'Andy Warhol, de Jean Tinguely et, déjà, de Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Yvonne Rainer ... Du côté des artistes, il est relaté que Rauschenberg, Cage et Tudor font figure d'exception dans la mesure où ils avaient déjà développé un travail et une réflexion sur l'impact des technologies dans leur pratique artistique depuis plusieurs années.

Je restreindrai (si l'on peut dire, puisque cela demeure un vaste sujet) mon approche à cette expérimentation interdisciplinaire entre art et technologie, et à la représentation, ou peut-être à ce(tte) concept(ion) de l'acte artistique dans son rapport à la technologie, et plus concrètement à l'observation, à partir de la restitution filmique, de la transformation du geste artistique par son appareillage, ici électronique, quoiqu'en partie, puisque l'analogique demeure alors très présent.

## Études, ressources et références

Cet événement a été bien étudié, commenté ou relaté par des universitaires et critiques, à commencer par l'observatoire *Leonardo* pour les arts et les technosciences<sup>2</sup>. Plus récemment, on doit citer la recherche très précise de Clarisse Bardiot, effectuée au sein de la Fondation Langlois au Canada<sup>3</sup>. Celle-ci s'articule autour des diagrammes publiés dans le programme de la manifestation. Elle indique :

*Réalisés de fin septembre à début octobre 1966 par Herb Schneider, ingénieur de Bell, les diagrammes rendent visible la présence de la technologie dans les performances (sans qu'ils soient pour autant explicites). Ils sont avant tout affirmation visuelle du propos du festival « 9 evenings », comme un symbole de la rencontre entre l'artiste et l'ingénieur<sup>4</sup>.*

Les diagrammes sont donc des documents cruciaux dans la rencontre entre art et technologie. Ce sont des indications scéniques originales, mais aussi un langage croisé permettant aux artistes et aux ingénieurs de se comprendre, les logiques de la technique étant assez distinctes de celles des arts et des systèmes d'actions et de représentations des artistes. Il s'agit alors de composer une œuvre en alliant technique et sémiotique.

Le philosophe Jean-François Lyotard, qui s'est intéressé aux langages informatiques et aux effets sur le savoir, notamment dans « La condition postmoderne » (Minuit, 1979), écrivait que, à notre époque, des systèmes de représentations millénaires (textes, images, et tous langages) s'accouplent à des langages informatiques récents, des langages-machines. C'est l'un des aspects de la transformation de la production des représentations, par cette intégration, ce codage, ou surcodage de langages antérieurs dans des langages et codes informatiques, discrets mais opératoires, et aujourd'hui par les systèmes numériques. Mais cela relève aussi de la difficulté à faire coïncider des logiques, des fonctionnements, qui sont à l'œuvre dans des organismes aussi éloignés que le corps et une machine à calculer, ce qu'est au départ un ordinateur.

2 Lien du site <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/9evenings.php>)

3 Lien du site <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=572>)

4 Site consulté le 14/09/2014.



## L'environnement technologique, le contexte artistique : Bell Telephone laboratories, l'avant-garde artistique new yorkaise

Bell labs ou Bell telephone laboratories (aujourd'hui Alcatel-Lucent) ont été créés en 1928 dans le New Jersey. Cette entreprise est originellement liée à Alexandre Graham Bell et à ses découvertes et inventions, mais elle s'est très vite diversifiée dans divers domaines de la recherche : liaison radio et transistor, astronomie, laser, théorie de l'information, programmes informatiques. Bell labs a eu sept ingénieurs qui furent prix Nobel, et a toujours accueilli et soutenu la recherche et l'innovation.

Billy Klüver est en 1965 ingénieur au département des communications dans les laboratoires de recherche de la société. Parmi les autres ingénieurs impliqués dans les « 9 evenings », on trouve plusieurs spécialistes de l'informatique. La notice du site de Leonardo/Olats indique :

Avec Billy Klüver, certains de ces ingénieurs ont déjà collaboré à des projets artistiques : Max Mathews et Cecil Coker ont participé à *Variations V* de John Cage (1965), Harold Hodges à *Oracle* de Robert Rauschenberg (1962-1965). Cependant, la plupart des ingénieurs impliqués dans *9 Evenings* ne sont pas ou peu au fait de l'art contemporain, et leur collaboration avec des artistes lors de cette manifestation est bien souvent leur première expérience en la matière<sup>5</sup>.

Qui sont les artistes qui participent aux « 9 evenings » ?

La plupart des artistes présents et impliqués dans les « 9 evenings » représentent ce qui se crée de plus radical, et évidemment avant-gardiste, à cette période. Issus du Black Mountain College, du Judson Dance Theatre, des musiques expérimentales, du posmodernisme naissant, ils se connaissent pour la plupart et travaillent ensemble, voire collaborent depuis plusieurs années. Cage et Cunningham réunissent des artistes divers pour le spectacle vivant, par exemple, où Rauschenberg intervient en tant que peintre, et non comme décorateur.

Comment travaillent-ils ? Ensemble, mais pas en collectif unique. Ils se rassemblent pour des créations voulant produire de nouvelles relations entre les arts : musique, danse, théâtre, arts plastiques cohabitent déjà dans ce qui est la performance ou le happening. « 9 evenings » est aussi une exploration interdisciplinaire. Une expérimentation, une recherche : en art, en technologie, en industrie. Il est nécessaire d'en présenter le dispositif scénique technologique, puisqu'il s'agit des arts de la scène ainsi que le signale le sous-titre « *theatre and engineering* ».

<sup>5</sup> Voir note 2. Consulté le 19/09/2014.

Durant la période de recherche et développement est réalisé le dispositif TEEM. Ce dernier est ainsi présenté sur les pages consacrées aux « 9 evenings » de Leonardo/ Olats par Sylvie Lacerte :

Pour la mise sur pied de cet événement, un système électronique environnemental et théâtral fut inventé par l'équipe des ingénieurs. Le THEME (Theater Environmental Modular Electronic, aussi appelé le TEEM pour Theater Electronic Environmental Module) fut mis sur pied pour répondre aux besoins des dix artistes, en fonction de situations théâtrales bien spécifiques. Le THEME, qui n'était pas visible de la salle, permettait, entre autres, le contrôle à distance d'objets et la possibilité d'entendre des sons et de voir des faisceaux lumineux provenant de sources multiples et simultanées. Le système THEME comprenait 289 éléments dont notamment des amplificateurs portatifs électroniques, des transmetteurs et des récepteurs de bandes AM et FM, des encodeurs et des décodeurs, de l'équipement de contrôle à distance et de contrôle proportionnel, etc.<sup>6</sup>

On trouve aussi sur le site de la Fondation Langlois, grâce à l'étude de Clarisse Bardiot, la liste des technologies utilisées : décodeurs, projecteurs et moniteurs vidéo modifiés, vochrome, motion music machine, par exemple<sup>7</sup>. Ce sont des applications, et aussi des objets, qui ont été modifiés par la technologie électronique.

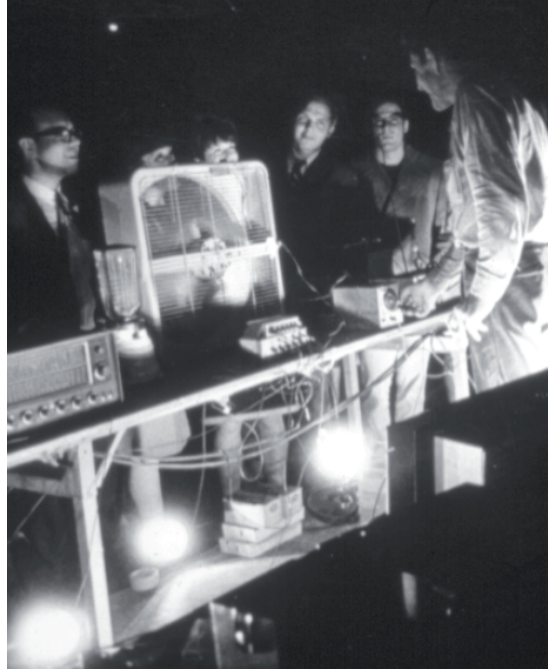
## Quelques performances et leurs commentaires

### *Variations VII* de John Cage

Compositeur, John Cage n'est bien sûr pas étranger aux technologies électroniques, puisque l'instrumentation musicale a été, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui encore, en recherche avec ou par la technologie (il est d'ailleurs à noter que Jean-Claude Risset est un compositeur marseillais qui a développé sa recherche en informatique musicale au sein de Bell labs dans les années 1960). La musique s'est transformée par modifications des pratiques, des instrumentations, et de la musique elle-même, s'élargissant aux modalités matérielles et techniques de création sonore non strictement musicales. John Cage se considérait d'ailleurs comme un inventeur plus qu'un créateur, attachant ainsi une qualification d'ordre scientifique et technique à des pratiques dites artistiques, notamment celle de compositeur. L'un des pionniers de l'utilisation artistique des appareils technologiques contemporains (électronique, informatique) en musique, ce dernier disait que l'électronique nous crée tout autant que l'imprimerie a créé la Renaissance – une révolution donc, ouvrant de «nouvelles possibilités» pour l'art.

<sup>6</sup> Voir note 2, *ibid.*

<sup>7</sup> <http://www.fondation-langlois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVI>. Consulté le 19/09/2014.



John Cage et public. 15 et 16 octobre 1966. Crédit photographique Peter Moore, VAGA.

Dans quels sens et sous quelles formes se font pour lui les interactions avec la technologie ? « Il y a un usage légitime des objets techniques : celui qui consiste à les façonner, les approcher pour en comprendre les possibilités », disait Cage, et « les étudier, vivre avec eux » pour « n'être pas prisonnier de notre environnement technologique<sup>8</sup> ».

Défendant également « l'accumulation et l'abondance des médias » tout comme l'interconnexion et l'hybridation des arts, ou usant de l'indétermination et du hasard même pour composer avec la machine à calculer qu'est un ordinateur, John Cage a « joué » de la technologie, comme l'on dit jouer d'un instrument en musique. Parmi ses principales méthodes de composition, « il faut mettre beaucoup d'éléments en présence » et faciliter « les processus pour que n'importe quoi puisse se produire<sup>9</sup> », « *for anything to happen* », ce qui est un principe du happening : l'avoir lieu performatif, en présence des participants, artistes et publics.

John Cage poursuit donc là ses méthodes de travail : abondance de techniques et de médias, abandon du contrôle et de la maîtrise des éléments et des instruments,

<sup>8</sup> *Une année dès lundi*, Conférences et écrits de John Cage, trad. C. Marchand-Kiss, Paris, Textuel, 2006.

<sup>9</sup> *Ibid.*



place au hasard et facilitation des « événements » : quelque chose peut avoir lieu. Ici l'expérimentation technologique demeure en l'état : « *Variations VII a été la performance où Cage a laissé le plus de liberté* » commentait David Behram, l'un des ingénieurs : « *il n'y avait pas de spécifications sur ce qu'il allait se passer* » et « *c'était un peu comme un rêve* ». Il ajoute que « *Cage avait beaucoup de courage car il n'essayait pas de faire un succès. Il réalisait ce qu'il prônait, à savoir abandonner tout contrôle et accueillir les sons environnants* ». Et c'est parfois le défaut, ou la défaillance qui sont agissant, l'accident, l'imprévisibilité, qui font advenir quelque chose, un inattendu artistique, tandis que les corps eux-mêmes font l'expérience de cet environnement technologique (à tel point que trop proches des lampes à haute amplitude en watts, le pantalon de John Cage s'enflamme, et qu'avec détachement il s'écrie : « N'est-ce pas merveilleux?! ») au sens où l'art est aussi technique, disposition et dispositif.

Et je voudrais rappeler que les termes d'*ars* et de *techné* ont initialement le même sens, qui désigne la fabrication matérielle dans le cadre d'un art de faire, d'une habileté, ou encore d'une ingéniosité, ce qui le rapproche d'ingénierie, et d'ingénieurs. Ingénieurs et artistes ont donc ici, ensemble, pour objet l'invention (ou la création), par la recherche, l'expérimentation et le développement.

Cette conception de l'art, à l'époque des technologies les plus innovantes, est donc le résultat – ou le retour – d'une histoire des relations entre art et technique, de leur constitution technologique, qui s'accomplit dans une recherche entre éléments, même *a priori* hétérogènes. Leur assemblage, interconnexion, et organisation font ainsi invention. Et la science et les technologies ne sont plus alors considérées comme un accompagnement extérieur, comme indépendantes et « insensibles » aux processus artistiques, mais sont part ou font partie du développement de l'acte artistique même. Elles en sont un des matériaux, travaillé par la singularité du geste artistique. Ces « expériences » sont un contrepoint de la non humanité ou de l'automatisation du rapport homme/machine, sensible/technique. Il ne s'agit pas que la machine et ses procédés automatiques, autrement dit l'automatisation, désengage le geste, comme il exclut le travailleur dans la production industrielle de masse, mais plutôt que s'y transforme ce qu'il résulte de ce geste. Ce qui est produit, créé.

### Vehicle de *Lucinda Childs*

*Vehicle* est la performance de la danseuse et chorégraphe Lucinda Childs.

Celle-ci fait partie du Judson Dance Theatre, lieu et nom d'un des mouvements fondamentaux, ou même fondateurs, de la danse contemporaine. Dans l'entretien qu'elle offre à Barbro Schultz Lundestam sur les « *9 evenings* », elle explique très



Lucinda Childs, *Vehicle*. Lucinda Childs et le Doppler sonar, du 16 et 23 octobre 1966.

clairement et précisément le contexte artistique et intellectuel dans les années 1960 à New-York:

*On entrait dans une ère contemporaine, ce qui transparaissait dans la peinture et la littérature. Dans la danse c'est Cunningham qui incarnait le mieux ces nouvelles idées, aux côtés de Rauschenberg, Cage et Johns.*

Ceci avait pu s'exprimer au Judson Dance Theater avec la participation de Rauschenberg en tant qu'artiste et de Robert Dunn comme expérimentateur de la philosophie de John Cage. « *La technologie était donc un domaine que nous souhaitions explorer.* » La proposition de Billy Klüver s'avère donc « une chance exceptionnelle » pour expérimenter de « manière poussée pour la première fois », avec une association spécifique à chaque projet entre l'artiste et des ingénieurs.

*« Ce qui m'intéressait, ajoute Lucinda Childs, était surtout les sons déclenchés par les mouvements, et l'interruption d'un faisceau par le mouvement, par mes propres mouvements ».*

Le mouvement est l'objet artistique d'une danseuse et donc, ici, Lucinda Child expérimente, avec les technologies, des correspondances entre les sons, la lumière, les

objets et les mouvements que ces interactions (on ne peut véritablement employer le terme interactivité) produisent, tout en interrogeant la place du corps dans ce dispositif, plastique, sonore, cinétique... Tout ce qui est rendu possible par les artefacts produits par la technologie.

Ici, corps du danseur et éléments scéniques se combinent. L'un agit sur et agite l'autre, et inversement. Les objets s'animent, les corps sont confinés ou contraints, le tout génère des sons. Tout est en interrelation et en interaction. Tout se mélange. Objets et sujets aussi bien.

Mais là aussi, dans l'expérimentation, l'attendu des objectifs, des finalités, ne fonctionnent pas toujours. Cela dysfonctionne. Par exemple une cabine mouvante – et qui devrait être flottante, que l'on n'arrive pas à manipuler, automatiquement et à distance. L'un des ingénieurs commente: « *C'est le moment de vérité de ces 9 soirées: John Cage et les autres savaient ce qu'ils voulaient créer. Ils disaient aux gens: je crée cela maintenant devant vos yeux.* » Cela signifiait: il se passe quelque chose entre nous. Une expérience collective inouïe.

D'autres systèmes s'articulent et fabriquent une scénographie et une chorégraphie originales, faisant prendre conscience, autrement, selon divers points de vue, de ce qu'il se passe sur scène.

Ainsi je propose le témoignage direct de Lucinda Childs sur ce qu'il s'est passé:

Avec des artistes qui avaient peu d'expérience dans ce domaine, quelle chance d'avoir deux experts travaillant sur des projets qui me semblaient liés. Je m'efforçais de comprendre leur langage. Ils me donnaient un schéma que j'essayais de traduire, et j'en ai fait de nombreuses versions sur l'installation elle-même, afin de savoir utiliser l'équipement. C'était captivant d'imaginer l'installation sur le papier et d'en parler avec eux. Nous essayions de nous comprendre. Et cela a été une expérience unique, venant conclure l'ensemble des précédentes au Judson Dance Theatre.

Les méthodes et objets de recherche de Lucinda Childs se modifient. Elle est traversée par « *tant d'influences: Marshall McLuhan et Buckminster Fuller, Norman O'Brown... Susan Sontag avec « Contre l'interprétation* ». Il lui fallut alors « se concentrer et penser avant de remonter sur scène ». Voilà comment celle-ci réactive sa pratique à partir de ce qu'il s'est passé, de ce qui s'est déroulé, et aussi effectué: l'effet artistique, « révolutionnaire », renversant, déstabilisateur, et créateur, puisque la pratique artistique elle-même est déplacée, régénérée autant que déconstruite, pour être reconstruite, reconstituée de nouveaux savoirs, savoir-faire, savoir penser, ou art de faire et art de penser. Ou manières de faire des mondes, pour citer Nelson Goodman.

Il y a rupture, comme dans tout processus d'innovation. Que l'on utilise ce terme pour l'art, la technologie, la recherche, l'expérimentation... Ou qu'on le déteste. C'est en tout cas l'expérience du processus technologique, et ses effets qui font processus – selon Lucinda Childs et les autres témoignages – dans les mutations des arts de la

scène avec l'ingénierie, avec les technologies, nouvelles, actuelles. Sans être absolument inaugurale (on peut penser en France à Nicolas Schöffer et son CYSP 1 s'agitant au mouvement des danseurs du ballet de Béjart sur le toit de la Cité Radieuse du Corbusier à Marseille en 1956), l'expérience des *9 evenings* a en effet créé du mouvement dans les expérimentations, les activités, les langages, les applications, les savoirs des artistes, des ingénieurs. Avec la réinstanciation, la requalification et, partant, la technique comme *ars*. *Ars* compris donc comme technique, habileté, savoir-faire, et aussi poétique, art de faire, à la fois factuel et spirituel.

Et selon le philosophe Bernard Stiegler, il faudrait à notre époque à nouveau « faire entendre ou réentendre *ars* dans art : comme dans les grandes époques de l'inventivité artistique et spirituelle ». Et de poursuivre en écrivant que l'art « consiste toujours à inventer techniquement ou technologiquement, et non seulement artistiquement<sup>10</sup> ».

10 Conférence de Bernard Stiegler, « *Ars* et inventions organologiques dans les sociétés de l'hypercontrôle », proposée par Alphanetville, l'École supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, *Ars industrialis* en partenariat avec la Cité du Livre/ Ville d'Aix-en-Provence, à paraître.



# L'explosion et son onde de choc

## Stimulation sensorielle et transdisciplinarité dans les performances pyrotechniques de Stephen Cripps 1974-1982

SANDRINE MEATS  
Université Paris IV Sorbonne

L'espace était rempli de matériels de toutes sortes – de vieux projecteurs, des écrans de projection, une rangée de gongs, un grand caisson d'enceinte, une série de petits haut-parleurs nus à même le sol, et de nombreux dispositifs dont la fonction ne fut pas apparente avant qu'ils n'exploient, se mettent à tourner ou brûlent. L'image d'un jardin et celle d'un homme en combinaison spatiale furent projetées jusqu'à ce que les écrans soient détruits par les flammes. Une platine sur roulettes se déplaçait lentement au sol, la rotation des roulettes entraînant la lecture du disque. Des pétards disposés derrière les gongs provoquèrent des explosions retentissantes. Un extincteur tournait sur lui-même sous l'effet de ses propres émissions<sup>1</sup>.

Réalisée le 12 juillet 1977 à l'Acme Gallery (Londres), *Halo Lines* est l'une des premières performances de l'artiste britannique Stephen Cripps (1952-1982), qui adopte ce moyen d'expression en 1974. Cette courte description, publiée dans la presse artistique peu après l'événement, évoque l'univers tant visuel que sonore qui compose l'œuvre de Cripps jusqu'à son décès accidentel à l'âge de 29 ans. Depuis ses premiers assemblages d'objets trouvés et des projets d'installations pour beaucoup restés non réalisés jusqu'à ses nombreuses performances<sup>2</sup>, le travail de Cripps relève en effet d'une exploration qui concerne à la fois le domaine de la musique et celui des arts visuels. Et cela, dès la période de ses études qu'il effectue dans le département de sculpture de

- 1 Suzy Adderley, « Five days in July Performance at ACME, and at AFD. », *Artscribe*, n° 8, sept. 1977, p. 52. Toutes les traductions du présent article sont de l'auteure.
- 2 Le nombre exact de performances réalisées par Stephen Cripps est difficile à estimer, en particulier parce que certaines pièces pouvaient être très courtes ou que plusieurs ont été réalisées dans des contextes privés et n'ont pas systématiquement été répertoriées. Mais la monographie consacrée à l'artiste liste plus de quarante performances différentes. Voir Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph*, Londres, ACME et Stephen Cripps Trust, 1992, p. 21-22.

l'académie d'art de Bath, Corsham (1970-1974), puisqu'il choisit la musique comme sujet secondaire. De façon ponctuelle, des références à d'autres disciplines sont aussi sollicitées au gré de certains projets, comme l'illustrent ces titres d'œuvres qui évoquent le monde de la danse et rappellent son intérêt constant pour le mouvement (*Machine Dances*, *Underwater Ballet* ou *Dance for Jets and Helicopters*<sup>3</sup>). Dans un certain nombre de pièces – notamment ses constructions d'objets et ses premières performances – ces différentes disciplines sont intégrées soit par des éléments distincts au sein de l'œuvre, soit par le biais d'une collaboration avec d'autres artistes ou des musiciens, c'est-à-dire selon un principe qui tient de la juxtaposition de l'assemblage. Mais, en faisant de l'explosion, à partir de 1978 surtout, son matériau autant que son outil privilégié dans tout un ensemble de performances, Cripps met peu à peu en place un langage qui propose un dépassement d'une telle conception pluridisciplinaire de l'œuvre. La façon dont il sollicite les propriétés visuelles et sonores autant que tactiles et olfactives de différents procédés pyrotechniques, permet en effet d'envisager l'explosion non seulement comme un vocable commun à la musique et aux arts visuels mais surtout comme le vecteur de multiples expériences polysensorielles. En mobilisant le potentiel créateur d'un matériau *a priori* destructeur, les performances pyrotechniques de Cripps participent ainsi d'un projet qui réaffirme constamment son caractère transversal: les limites des catégories artistiques rendues perméables, leurs définitions malléables. L'étude des modalités selon lesquelles s'opère cette transversalité dans l'œuvre de Cripps, qui prend son origine dans un croisement des disciplines, contribue finalement à révéler comment son travail interroge les enjeux de l'expérience artistique elle-même.

## De l'assemblage à la performance : l'artiste en activateur

Dès la période de ses études, Cripps manifeste le désir d'interroger la sculpture et d'en étendre les propriétés matérielles et conceptuelles, tout en affirmant une non-conformité artistique. Il semble en effet avoir adopté la technique de l'assemblage en réaction contre l'enseignement académique largement marqué par l'héritage d'Henry Moore encore dispensé dans cette école<sup>4</sup>. Ses constructions d'objets récupérés, bientôt animées par un moteur, doivent aussi probablement beaucoup à son admiration pour l'œuvre de Jean Tinguely, auquel il consacre un mémoire d'études.

3 *Underwater Ballet* [Ballet sous-marin] et *Dance for Jets and Helicopters* [Danse pour avions à réaction et hélicoptères] sont deux projets non réalisés dont plusieurs dessins préparatoires sont conservés dans les archives de l'artiste, Henry Moore Institute, Leeds.

4 D'après Margy Kinmonth, en conversation avec l'auteure, 16 septembre 2014. La réalisatrice Margy Kinmonth a fait ses études à la Bath Academy of Art, Corsham, en même temps que Stephen Cripps, dont elle est alors très proche.

Parmi ses réalisations des premières années qui portent l’empreinte du sculpteur suisse, certaines sont à activer par les spectateurs, comme ce stand de tir d’un genre particulier où il s’agit de viser l’une des deux cymbales d’un bras en rotation avec un « pistolet » projetant des boîtes métalliques<sup>5</sup>. Des matériaux puisés parmi les débris du quotidien ou du monde industriel, une fascination pour la machine, une préoccupation constante pour le mouvement, une part importante accordée au surgissement de l’accident, l’implication active du spectateur en lieu et place d’une contemplation passive : les caractéristiques de ces pièces situent Cripps non seulement dans l’héritage de Tinguely, mais plus généralement dans celui de formes d’art qui, dans les années 1950 et 1960, font entrer par des moyens divers le réel dans l’œuvre – l’assemblage, l’art cinétique et bientôt l’*event*<sup>6</sup>.

*Machine Dances* [Les danses de la machine], 1974-1976, la première performance de Cripps<sup>7</sup>, participe à élargir encore davantage la définition de ce que peut être la sculpture, qu’interrogeaient déjà ses constructions d’objets, selon un principe qui caractérise pour Pontus Hulten l’œuvre de Tinguely : « Tout devient sculpture. Tout est utilisable<sup>8</sup> ». *Machine Dances* procède par assemblage et s’inscrit dans le prolongement des constructions motorisées de Cripps, mais les objets hétéroclites sont ici animés par le corps même de l’artiste, qui devient alors un matériau additionnel possible pour la sculpture. Un cadre métallique sert de support à un ensemble d’objets suspendus par des ficelles fixées à leur autre extrémité aux vêtements de l’artiste. Chacun de ses mouvements entraîne alors marmites, couvercles de cuisine, forceps ou tutus dans un ballet d’objets quotidiens. À la périphérie de l’espace défini par ce cadre, Cripps déclenche des combustions ou allume des fusées éclairantes, tandis que deux esseuses projettent de la farine. Les matériaux qui composent cet assemblage sont donc en partie fugitifs : sur le plan visuel, ce sont des formes lumineuses et des panaches de fumée, sur le plan sonore, l’entrechoquement des objets, le crépitement de la matière enflammée ou l’explosion de pétards<sup>9</sup>. Laissant une large place à l’imprévu, comme lorsque qu’un tutu, soudain, s’enflamme et se consume, la performance sollicite une

5 *Shooting Gallery*, présentée à l’occasion de son exposition personnelle « Cripps at the Acme: Machines & Performances », The Acme Gallery, Londres, 22 avril-4 mai 1978.

6 Dans l’Angleterre des années 1960, le terme d’*event* est le vocable privilégié par les artistes pour désigner des œuvres réalisées sous la forme d’actions.

7 *Machine Dances* est sa première performance personnelle. Cripps avait déjà participé à une performance collective, *Frills and Spills*, créée en avril 1974 dans les locaux de son école d’art avec de nombreux autres étudiants.

8 Pontus Hulten, *Jean Tinguely*, cat. expo. [Musée national d’art moderne, Paris, 8 décembre 1988-27 mars 1989], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, p. 72.

9 Les éléments de description de *Machine Dances* sont en grande partie basés sur les souvenirs de Margy Kinmonth que nous tenons à remercier pour son aide précieuse. Margy Kinmonth en conversation avec l’auteure, 16 septembre 2014.



pluralité de techniques et de matériaux juxtaposés au sein d'une composition visuelle et sonore en partie aléatoire. C'est bien, par conséquent, sur le mode de l'assemblage que s'opère ici la rencontre entre la danse, la musique et la sculpture. Physiquement relié aux fragments hétérogènes, le corps de l'artiste assure en même temps la mise ensemble et la mise en mouvement. Sa présence, indispensable à l'existence de l'œuvre, relève donc avant tout d'une nécessité technique – l'activation de la composition, le déclenchement des réactions chimiques – et non pas d'une intention liée à une quelconque (re)présentation de la figure humaine. Tout en incarnant une utopie de synthèse pluridisciplinaire, cette pièce de transition définit ainsi le rôle qui va rester celui de Cripps dans toutes ses performances ultérieures: celui d'activateur. Une fonction qu'il exprime lui-même en 1979 et qui rappelle celle du laborantin, voire de l'apprenti-chimiste: « J'active les ingrédients dans mes expériences<sup>10</sup> ».

Ces « ingrédients », ce sont avant tout cette panoplie d'engins pyrotechniques qu'il commence à développer à partir de *Machine Dances* et dont il « expérimente » un premier répertoire d'effets à l'occasion d'une série de performances très courtes réalisées lors d'une exposition personnelle à l'Acme Gallery en 1978<sup>11</sup>. Celles-ci illustrent particulièrement la fonction de l'artiste comme opérateur dont l'intervention consiste à mettre en présence des réactifs auxquels est délégué le processus de création. Par exemple, en guise de participation à une performance collective avec les musiciens expérimentaux Paul Burwell et David Toop: disposer des charges explosives dans un train électrique et déclencher les explosions. Ou encore, un autre soir, mettre le feu à un matelas posé au sol et éteindre les flammes à l'aide d'un extincteur, avant de sortir en laissant la fumée envahir tout l'espace.

Cette mise à distance relative de l'artiste du processus de création est encore prolongée dans des performances qui mettent en œuvre, selon une structure en partie préétablie, un ensemble de dispositifs faisant appel à des instruments de musique. Sa performance de juin 1981 à l'Acme Gallery<sup>12</sup> en est un exemple particulièrement abouti et le fait que William Raban, l'un des principaux protagonistes du cinéma expérimental de l'époque en Grande-Bretagne, en ait intégralement filmé l'une des occurrences (la pièce est recréée cinq soirs consécutifs) nous offre un accès documentaire privilégié à cette œuvre. Ce film montre l'artiste opérer en chef-d'orchestre d'un concert de percussions d'un genre singulier. Le lieu est occupé par quelques instruments de musique, en particulier un gong et des cymbales suspendues au plafond ou posées sur des trépieds. Au fond de la pièce, Cripps s'installe derrière une console de commande d'où il déclenche, après que la salle ait été plongée dans le noir, la première série

10 « *I activate the ingredients in my experiments* ». Stephen Cripps cité dans David Toop, « Aftershock », dans Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph, op. cit.*, p. 15.

11 « Cripps at the Acme: Machines & Performances », The Acme Gallery, Londres, 22 avr.-4 mai 1978.

12 À l'occasion de: « Cripps at the Acme: Performances », The Acme Gallery, Londres, 1<sup>er</sup>-5 juin 1981.

d'explosions. Elles éclatent à une cadence soutenue juste derrière le gong et les détonations prennent une coloration métallique, tandis que l'espace s'illumine par saccades d'intensité variée, dessinant à proximité du gong une série de taches diffuses et de panaches de fumée. Se succèdent alors silences et détonations, crépitements et explosions, et pendant une dizaine de minutes, cymbales et gong sont entièrement joués par le déplacement de l'air produit par les déflagrations de charges explosives placées à proximité ou directement sur les instruments, ou encore par une gerbe d'étincelles venant tomber en pluie sur une cymbale.

Le film de Raban et les photographies des différentes performances de Cripps montrent la grande diversité d'effets visuels que l'artiste, au fur et à mesure de son œuvre, s'attache à déployer : des taches lumineuses de formes, de tailles et d'intensité variées, parfois réduites à quelques points (comme ces particules incandescentes que l'on voit, dans le film, descendre sur le fond noir de la pièce et s'éteindre avant que Cripps ne déclenche les explosions suivantes), différents types de gerbes décrivant courbes ou faisceaux pointillistes d'étincelles, des feuilles de papier nitré qui brûlent en produisant une flamme intense dont la progression dessine dans l'espace un trajet lumineux, des nuages de particules en suspension générés par l'explosion d'un sac de farine ou de lentilles ou par la fumée produite par différentes manipulations. Déclinés dans une palette comprenant une infinité de nuances de jaune, d'orangé et de rouge, allant parfois jusqu'au violet, cette diversité d'effets rend compte de l'importance accordée par l'artiste à la dimension formelle de son travail. Ce que confirment encore les nombreuses expérimentations que Cripps mène en atelier<sup>13</sup> afin d'explorer les propriétés de différents engins pyrotechniques et, probablement, d'apprendre à les manipuler.

### « Créer une image visuelle changeante<sup>14</sup> »

Dès 1960, Tinguely, avec son fameux *Hommage à New York*, puis surtout en 1961 et 1962 avec ses deux *Études pour une fin du monde*, avait eu recours à différents types de procédés pyrotechniques dans des « sculptures-événements<sup>15</sup> » particulièrement spectaculaires – un précédent à l'emploi de tels matériaux que Cripps ne pouvait ignorer. Ces trois sculptures conçues par Tinguely pour se détruire elles-mêmes et

13 Ou sur un terrain à proximité de son atelier à Butler's Wharf (un ensemble de bâtiments situé sur la rive Sud de la Tamise, près de Tower Bridge, connu pour avoir abrité au cours des années 1970 les ateliers de plusieurs artistes significatifs de l'avant-garde de l'époque). D'après Jane England, en conversation avec l'auteure, 2 juillet 2014. La galeriste Jane England – photographe à l'époque – faisait partie des proches de Stephen Cripps à partir du milieu des années 1970.

14 « ... *creating a changing visual image* ». Stephen Cripps cité dans Grania Langdon Down, « Blast it! He's creating again », *Marylebone Mercury*, [mai 1980], article de presse conservé sans références complètes dans les archives de The Acme Gallery, Londres.

15 Ainsi que les qualifie Pontus Hulten. Voir Pontus Hulten, *Jean Tinguely, op. cit.*, p. 381.

n'exister que le temps de leur propre « suicide » renversaient l'idée de l'art comme activité visant à la production d'un objet fixe et pérenne en lui substituant l'éphémère de l'événement.

En 1966, le Destruction in Art Symposium (DIAS), organisé à Londres par Gustav Metzger et le poète John Sharkey, rend compte d'une diversité de démarches qui utilisent un geste destructeur au sein de l'œuvre en rassemblant de nombreux artistes de différents pays autour de cette thématique<sup>16</sup>. Le concept d'« art autodestructif » que Metzger développe à partir de 1959 à travers plusieurs manifestes sert en partie de base théorique à cet événement. Liant politique et esthétique, la pratique artistique de Metzger est en effet indissociable d'une posture activiste ancrée dans un engagement pacifiste propre au contexte de l'après-guerre : « l'art autodestructif », énonce-t-il en 1961, « est une attaque contre les valeurs capitalistes et la marche en cours vers une annihilation nucléaire<sup>17</sup> ». Sous son impulsion, DIAS s'intéresse à la fois à la destruction en tant que méthode de création et en tant que sujet de l'œuvre, dans ses implications politiques, sociales, culturelles ou philosophiques. Reste que la majorité des démarches présentées répondent à cette définition que donne Metzger de l'art autodestructif comme « art qui contient en lui-même un agent conduisant automatiquement à sa propre destruction<sup>18</sup>. » Elles incarnent, en ce sens, des stratégies d'émancipation de la fétichisation de l'art.

En n'offrant à la perception qu'un événement volatile – éphémère et pour l'essentiel non solide –, les performances de Cripps participent bien de cette « esthétique de la disparition<sup>19</sup> » érigée en stratégie artistique par les œuvres d'art autodestructrices. L'artiste reprend en effet à son compte les enjeux d'une telle attitude – un processus de sape des conventions artistiques et le refus de l'assouvissement de l'art à une logique

16 Notons que si Tinguely ne prend pas part en personne au DIAS, des textes sur son *Hommage à New York* (rédigés par Alfred Barr, Dore Ashton ou Marcel Duchamp, entre autres) font partie des nombreuses « participations » envoyées par écrit qui ont été lues au cours de cette manifestation.

17 *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto Creative Art* [Art autodestructif, art de la machine, art auto-créatif], troisième manifeste de Gustav Metzger, daté du 23 juin 1961 et imprimé sur un tract qui reprend également ses deux premiers manifestes et qui est distribué à l'occasion d'une « démonstration » de peinture à l'acide sur nylon réalisée le 3 juillet 1961 sur la rive Sud de la Tamise, Londres. Ce tract est reproduit dans Sabine Breitwieser (dir.), *Gustav Metzger: History, History*, cat. expo. [Generali Foundation, Vienne, 11 mai-28 août 2005], Vienne, Generali Foundation, et Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, p. 113.

18 *Manifesto Auto-Destructive Art* [Manifeste d'art autodestructif], deuxième manifeste de Gustav Metzger, daté du 10 mars 1960. Voir *Ibid.*

19 Cette expression est empruntée au titre de l'article de Ross Birrell sur Gustav Metzger et le rapport de l'art autodestructif au médium de la performance. Voir Ross Birrell, « The Aesthetics of Disappearance: Performance and Auto-Destructive Art », dans *Gustav Metzger Retrospectives*, cat. expo., Oxford, Museum of Modern Art, 1999, p. 4.

productiviste et commerciale<sup>20</sup>. Cependant, une différence d'intentionnalité souligne la décennie qui le sépare de la période émergente de l'art autodestructif et des premières performances (qu'elles s'appellent *events*, happenings, actions ou autre)<sup>21</sup>: l'œuvre n'existe pas chez lui d'abord comme l'affirmation de cette libération que la décennie précédente a déjà accomplie. De même, le travail de Cripps ne relève que marginalement de la destruction en tant que sujet de l'œuvre. En effet, il convient de remarquer que l'emploi d'explosifs est régulièrement dissocié dans ses performances de toute fonction destructrice – et cela de façon particulièrement évidente pendant les dernières années. La performance filmée par Raban montre en effet que les engins pyrotechniques sont plutôt utilisés comme outils pour jouer des instruments de percussion ou comme générateurs de motifs – différents types d'effets visuels et sonores. L'importance accordée au développement d'un tel vocabulaire et à sa diversité, la focalisation sur les aspects formels de l'œuvre dans les rares commentaires de l'artiste qui nous soient pour le moment accessibles<sup>22</sup> et son affirmation selon laquelle il envisage « les explosifs comme [s]es couleurs<sup>23</sup> », attestent bien que son intérêt ne porte pas en soi sur l'acte de destruction, mais au contraire sur la potentialité de ces matériaux à générer des formes, des couleurs et des sons. À propos de sa série d'événements pyrotechniques à l'Acme Gallery en 1978 (où il fait exploser un train électrique, ou un gâteau au chocolat, ou bien expose les effets d'une fusée éclairante au magnésium, ou encore ceux du feu sur différents objets), il explique ainsi qu'il s'agissait à la fois de « concentrer leur durée de vie<sup>24</sup> » et de « créer une image visuelle changeante<sup>25</sup> ».

C'est donc plutôt cet autre aspect des sculptures autodestructrices de Tinguely que Cripps retient comme postulat à partir duquel élaborer son propre projet artistique : la mise en visibilité d'un processus dynamique de transformation. Une caractéristique que l'un des participants au DIAS, l'artiste gallois Ivor Davies, très marqué par ces œuvres de Tinguely, n'a pas manqué de relever. Il a lui-même utilisé des explosifs dans plusieurs *events* pendant la deuxième moitié des années 1960, reconnaissant

20 David Toop affirme : « Cripps n'a rien créé pour les marchands et ne l'aurait jamais fait ». Voir David Toop, « Aftershock », art. cit., p. 11.

21 Nous laissons ici de côté les différentes formes de proto-performance réalisées par les avant-gardes du début du siècle pour nous référer aux œuvres de la fin des années 1950 et des années 1960 comme point de départ à une théorisation du concept d'œuvre éphémère comme libération de l'art de sa condition matérielle.

22 Il existe peu de témoignages publiés de Stephen Cripps lui-même, dans une bibliographie par ailleurs assez réduite. Ses archives, récemment léguées au Henry Moore Institute (Leeds), pourraient révéler d'autres informations lorsqu'elles seront rendues accessibles.

23 « *I see explosives as my paints* ». Stephen Cripps cité dans Rob La Fresnais, « Cripps goes back to his ordinary job as a performance artist », *The Performance Magazine*, n° 6, [avril-mai] 1980, p. 15.

24 « ... *concentrating their life span* ». Stephen Cripps cité dans Grania Langdon Down, « Blast it! He's creating again », art. cit.

25 *Ibid.*

leur potentiel de création plastique: « L'incroyable beauté dans la destruction et les explosifs réside dans les formes créées dans la transformation des matériaux<sup>26</sup> ». Metzger lui-même associe très tôt à sa théorie d'art autodestructif, un concept d'« art auto-créatif » qu'il présente comme son indissociable corollaire, et qu'il définit comme « art du changement, du mouvement de croissance<sup>27</sup> » – à comprendre chez lui dans ses implications morales autant qu'esthétiques.

Plusieurs aspects de l'œuvre de Cripps dérivés de cette exposition d'une transformation matérielle pourraient faire l'objet d'un rapprochement avec la tendance du lumino-cinétisme. Peindre avec des explosifs, pour Cripps, c'est en partie dessiner dans l'espace des formes mouvantes avec de la lumière – entre autres matériaux volatiles. Mais c'est aussi, comme le révèle l'emploi qu'il fait de l'explosion pour l'ensemble de ses propriétés intrinsèques, et non seulement celles d'ordre visuel, provoquer un impact perceptif. La transformation matérielle est en effet pour lui le support d'un projet esthétique dont les enjeux sont à chercher dans « l'intensité du moment<sup>28</sup> » générée par ses « expériences<sup>29</sup> », ainsi qu'il qualifiait ses performances.

## L'explosion, vecteur d'une expérience polysensorielle

En 1982, Cripps publie dans *The Performance Magazine* une « partition » de « musique pour fusées » (« *music for rockets* »), conçue dans le cadre d'un projet de pièce sur cassette audio composée d'« une série d'expériences avec des engins pyrotechniques comme source d'énergie pour créer des sons<sup>30</sup> ». Les notes de l'artiste accompagnant le dessin/partition insistent sur sa propre mise en retrait du processus de création, renvoyant à cette posture de simple activateur de l'outil chargé de générer la forme déjà présente dans ses performances :

... une fois activés les engins pyrotechniques produisent des sons en conjonction avec les matériaux sélectionnés [des cymbales fixées au mur ou du fil élastique que les fusées mettent en tension] sans intervention [...]. Les engins pyrotechniques créent leur propre musique<sup>31</sup>.

26 « *The amazing beauty in destruction and in explosives is in the forms which you're creating in the transformation of materials* ». Ivor Davies en conversation avec Heike Roms, *CA Live Weekends: Futures & Pasts*, enregistrement vidéo sur DVD, Londres, British Library sound archives, cote C1408/5.

27 *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto Creative Art*, troisième manifeste de Gustav Metzger, 23 juin 1961, réf. cit.

28 Jane England en conversation avec l'auteure, 2 juillet 2014.

29 Voir note 10 du présent article.

30 « ... a series of experiments with pyrotechnics as the power source for creating sounds. » Stephen Cripps, « Documentation/Score », *The Performance Magazine*, n° 15, janv.-fév. 1982, p. 29.

31 « ... once activated the pyrotechnics produce sounds in conjunction with the selected materials without intervention [...]. Pyrotechnics create their own music. » *Ibid.*

Cette pièce, en l'isolant, met en exergue la place que confère Cripps à la recherche sonore au sein de sa démarche créative : elle s'affirme non pas comme simple accompagnement d'un phénomène visuel – ni même comme sa corollaire – mais bien comme moyen d'expression en soi. De plus, le choix délibéré de désigner l'œuvre sous le terme de « pièce musicale » montre combien le projet revendique pleinement son appartenance à la musique en tant que discipline.

Dès ses débuts, Cripps incorpore de manière récurrente des éléments sonores à son travail plastique. Ce sont les bruits de fonctionnement des assemblages motorisés ou activés par les spectateurs, mais surtout les enregistrements de sons récoltés dans l'espace urbain ou le monde industriel qu'il intègre à nombre de ses sculptures. Qu'ils appartiennent au domaine auditif ou visuel, les éléments de ces compositions relèvent donc tous de l'objet trouvé. Ils explicitent une reconnaissance de la valeur esthétique de fragments du réel (qu'il s'agit de « réévaluer<sup>32</sup> ») et revendiquent une définition de la musique élargie à tout élément de nature sonore et de l'art à l'inclusion du non-art. La « partition » que Cripps réalise pour *Halo Lines* témoigne, elle aussi, d'une compréhension très large de ce que peut être la musique. Aux côtés de gongs joués par des explosions ou de blocs chinois (*temple blocs*), sont ainsi listés sous l'intitulé d'« extrait musical », des rasoirs électriques, des essoreuses à tambour ou un ventilateur. En 1976 déjà, Cripps exprime cette conception ouverte de la musique dans un entretien publié dans la revue interdisciplinaire *Musics*. Interrogé sur les instruments dont il joue, il répond notamment : « allumer la télé, conduire une voiture<sup>33</sup> ». Dès ces premières œuvres, que l'artiste considère lui-même comme autant musicales que sculpturales<sup>34</sup>, le son n'est donc pas seulement utilisé comme un matériau nouveau supplémentaire pour la sculpture mais s'inscrit dans une réflexion à part entière sur la possibilité de faire autrement de la musique et d'en ouvrir la définition.

Les contextes de monstration – et donc de réception – du travail de l'artiste confirment cette analyse de Jeni Walwin selon laquelle Cripps a autant contribué au développement de la musique expérimentale de l'époque qu'à celui de l'art de la performance<sup>35</sup>. Exposé dans des lieux consacrés aux arts visuels et chroniqué dans des revues d'art, son travail soulève aussi très tôt l'intérêt du milieu musical. L'entretien réalisé en 1976 dans *Musics* par le musicien expérimental Paul Burwell, suite à une exposition d'assemblages de Cripps, est la première publication qui, à notre

32 Stephen Cripps dans Paul Burwell, « Stephen Cripps » [entretien], *Musics*, n° 8, juil. 1976, p. 22.

33 *Ibid.*

34 D'après Andrea Hill, « Stephen Cripps at ACME, Maedée Duprès at the Battersea Arts Centre, William Henderson at AIR », *Artscribe*, n° 12, juin 1978, p. 54-55.

35 Jeni Walwin, « Volatile Materials in Image Making. The appeal of fire and explosives in the 20th and 21st century, using the work of Stephen Cripps as a point of circulation », *Performance Research*, vol. 18, n° 1, fév. 2013, p. 149.

connaissance, lui ait été consacrée. Puis, dès 1977, il est invité à présenter son travail dans des lieux et festivals dédiés à la musique d'avant-garde<sup>36</sup>, tandis qu'il collabore de plus en plus fréquemment avec des musiciens à partir de 1978. Parmi ces collaborations, il réalise en 1980 avec cinq musiciens et artistes plasticiens une pièce dont le titre fait référence au fameux happening de Joseph Beuys. *How to Explain Music to a Dead Critic* [Comment expliquer la musique à un critique mort] consiste en une « exploration acoustique à partir de principes simples et de matériaux ordinaires<sup>37</sup> » et donne lieu à une improvisation avec les instruments les plus improbables, tels qu'une paille et un ballon, celui-ci servant de réservoir d'air dont la manipulation permet de produire un ensemble de modulations sonores.

Le travail en collaboration est, au côté de l'intégration au sein d'une même œuvre d'éléments se référant à différentes disciplines, une autre stratégie pour la pluri ou l'interdisciplinarité. *A priori*, la pièce réalisée en 1978 avec David Toop et Paul Burwell pendant laquelle Cripps fait exploser son train électrique répond à un tel principe : les deux musiciens et l'artiste plasticien montrent chacun leur travail de manière indépendante. Cependant, une explication ultérieure de l'œuvre par Toop permet d'envisager un autre niveau de lecture. Faisant référence à l'explosion beaucoup plus importante que prévue provoquée par erreur par Cripps à cette occasion, il explique en effet :

Alors que je jouais avec des flûtes dans l'eau, et que Paul Burwell frappait sur des gongs birmans rotatifs, j'ai ressenti l'impact comme un moment paroxystique qui condensait l'essence de tout ce que nous cherchions à saisir : l'impact viscéral du son comme aéroglphe, le mouvement sculptural des vibrations [...]<sup>38</sup>.

Toop présente ces trois activités comme participant d'une même recherche sur la nature physique du son : une préoccupation qui traverse les travaux des trois protagonistes et qui est ici explorée par le biais de procédés différents, dont celui de Cripps employant un vocabulaire visuel de matière en transformation. La référence à une tridimensionnalité tangible (« le mouvement sculptural des vibrations ») et à une réception au niveau sinon visuel (« aéroglphe », c'est-à-dire gravure dans l'air), du moins tactile, suppose l'appréciation du son dans un (des) registre(s) sensoriel(s)

36 En 1977, il est invité au Festival International de Musique d'Avant-Garde, à Gand (Belgique), tandis qu'à partir de 1978, il crée nombre de ses performances au London Musicians Collective.

37 « ... *exploration of acoustic sound from simple principles and basic materials* ». Anne Bean dans un email envoyé à l'auteure, 23 décembre 2014. *How to Explain Music to a Dead Critic*, performance réalisée le 29 novembre 1980 au London Musicians Collective, par Anne Bean, Paul Burwell, Stephen Cripps, Max Eastley, Sylvia Hallett et Sarah Hopkins.

38 « *Playing flutes into water, with Paul Burwell striking Burmese spinning gongs, I felt the impact as a climactic moment which distilled the essence of all that we were grasping for: the visceral impact of sound as airoglyph, the sculptural movement of vibrations [...]*. » David Toop dans Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph*, op. cit., p. 44.

différent(s) de l'ouïe seule. Une approche que Cripps exprime dès l'année précédente en écrivant en lettres capitales au bas d'un dessin : « SON : PHYSIQUE – ONDES TANGIBLES VISIBLES<sup>39</sup> ». Cette formule dit une volonté de considérer comme point de départ à son travail sur le son, les propriétés physiques de ce matériau<sup>40</sup>. C'est en les invoquant que Cripps fait sortir le son de la seule sphère de l'audition et envisage sa réception dans d'autres domaines sensoriels. Le discours que soutient cet énoncé de Cripps, ainsi que l'œuvre collaborative avec Toop et Burwell, reposent donc sur l'idée d'un débordement possible, au niveau de leurs spécificités matérielles et de leur impact sensoriel, d'un champ artistique dans un autre, selon un principe pleinement transdisciplinaire.

L'explosion, en même temps qu'un générateur d'« image visuelle changeante<sup>41</sup> », apparaît comme un moyen privilégié pour révéler cette double dimension « tangible » et « visible » du son par le biais de l'onde de choc. La description que Cripps fait de sa performance réalisée avec Paul Burwell en 1979 au Museum of Modern Art d'Oxford, au milieu d'une exposition de tableaux de Jackson Pollock, insiste sur l'importance de ce phénomène en tant qu'outil pour jouer les instruments (une manière de rendre le son visible, en l'utilisant pour appliquer un mouvement aux objets) mais aussi pour sa capacité d'impact au niveau tactile, voire viscéral, sur les spectateurs :

... une grosse explosion dans la pièce – les ondes de choc sont ressenties, les oreilles commencent à sonner. De plus petits explosifs envoient des ondes de choc sur des gongs, produisant une nouvelle superposition de tons. [...] À l'intérieur comme à l'extérieur, les gens ressentent l'onde de choc – le bourdonnement dans les oreilles et les sons produits par les gongs se perçoivent ensemble – ils ne peuvent pas être séparés [...]<sup>42</sup>.

L'explosion est donc cet outil qui permet d'engendrer un faisceau de stimulations sensorielles non seulement simultanées mais aussi indissociables en ce qu'elles sont provoquées par un seul et même événement et qu'elles se perçoivent ensemble » : visuelles, sonores et tactiles, d'abord, mais aussi olfactives (notamment l'odeur de poudre à laquelle les témoignages font régulièrement référence). Au-delà de la

39 « *SOUND: PHYSICAL – AIR WAVES TANGIBLE VISIBLE* ». Dessin daté de mai 1977, reproduit dans Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph, op. cit.*, p. 94.

40 Une vibration de matière qui, dans certains cas extrêmes comme lors d'une explosion nucléaire, peut apparaître visible à l'œil humain. À ce sujet, il semble important de remarquer que, ayant grandi pendant les années 1950 et 1960, Stephen Cripps a forcément été exposé aux films de campagne anti-nucléaire largement diffusés en Grande-Bretagne pendant cette période. Les images d'explosions nucléaires rendant les ondes sonores visibles lui étaient donc très certainement connues.

41 Stephen Cripps cité dans Grania Langdon Down, « Blast it! He's creating again », art. cit.

42 « ... a large explosion in the room – the shock waves are felt, ears start ringing. Smaller explosives send shock waves onto gongs, producing new layering of tones. [...] Both indoors and outdoors people will feel the shock waves – the ringing in the ears and the sound from the gongs are heard together – they cannot be separated [...] » Stephen Cripps cité dans Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph, op. cit.*, p. 54.



pluridisciplinarité de l'assemblage, ou d'une pièce collaborative qui mobilise de manière indépendante les spécificités respectives de chaque « spécialité », l'explosion propose ainsi l'élaboration d'un langage commun composé des modalités interconnectées de différents domaines d'expression. En condensant en un moment unique image, son, odeur et ressenti palpable, elle incarne une unité plastique complète qui, plus qu'un outil appartenant à la fois aux arts visuels et à la musique, se fait l'instrument d'une situation polysensorielle que Cripps, par la performance, donne à vivre. Ou, pour le dire autrement, l'œuvre est donc cette « expérience totale<sup>43</sup> » qui nécessite à la fois une réception visuelle, sonore, tactile et olfactive, c'est-à-dire qui s'envisage, au-delà des champs d'appréciation des différentes disciplines artistiques, en se confondant avec un réel élargi de l'existence sensible.

## La capacité perceptive à l'épreuve ou quand l'artiste se fait funambule

La façon dont l'artiste relate l'expérience qu'il a faite du passage du Concorde quelques années auparavant (son école se situait dans la zone d'essai de l'avion) entretient une proximité frappante avec ce qu'il dit de sa performance de 1979 à Oxford : « C'est à peu près le seul son que j'ai réellement totalement ressenti. [...] Ce qui se passait entre mon cerveau et mon crâne était similaire à ce que mes oreilles entendaient<sup>44</sup> ». Cette description de l'événement suppose déjà la possibilité d'une correspondance entre deux registres sensoriels différents, stimulés par une cause unique. Mais elle révèle surtout l'importance qu'accorde l'artiste à un impact perceptif dont la puissance permet d'éveiller une prise de conscience du corps au niveau organique. Ses performances pyrotechniques apparaissent dès lors comme autant d'expériences visant à recréer dans l'espace confiné de la galerie un tel engagement sensoriel. Si Cripps a également réalisé des pièces en extérieur, le choix de lieux intérieurs participait d'une démarche consciente d'amplification des effets produits<sup>45</sup>, et entraînait l'immersion physique des spectateurs dans l'œuvre.

Les témoins de ces performances décrivent volontiers des situations qui mettaient leur capacité perceptive à l'épreuve, évoquant le choc de la déflagration, l'éblouissement lumineux, l'envahissement du corps par la fumée ou éventuellement la gêne respiratoire. Dans une description qu'elle fait de la performance d'Oxford, Anne Bean,

43 Andrea Hill, « Stephen Cripps at ACME... », art. cit., p. 55.

44 « *It's about the only sound that I've actually totally felt. [...] The things it was doing between my brain and my cranium were very similar to the things my ears were hearing.* » Stephen Cripps dans Paul Burwell, « Stephen Cripps » [entretien], art. cit., p. 22.

45 Voir par exemple ce que Cripps dit à propos d'une installation non réalisée, conçue pour un espace intérieur et composée de six parachutes, des ventilateurs et des tuyaux d'orgue, dans *ibid.*, p. 23.

une artiste majeure de la performance en Grande-Bretagne et l'une des plus proches collaboratrices de Cripps après cet événement, désigne les matériaux employés par l'artiste comme « catalyseurs d'une perturbation de nos perceptions » et rapporte combien certains moments de la pièce induisaient un état de submersion sensorielle :

... des explosions énormes et des percussions tonitruantes cré[aient] une attaque assourdissante contre l'intégralité de notre présence physique [...]. Notre corps tout entier paraissait enlacé avec l'œuvre, enveloppé et fusionné avec l'espace à un point tel qu'il n'était plus possible de localiser ni l'origine d'aucune perception ni la façon dont nous la ressentions [...]<sup>46</sup>.

La perturbation sensorielle et l'état de tension augmenté par l'attente avant l'événement ou certains passages moins intenses, imposent au spectateur, en le poussant hors de sa zone de confort physique autant que psychique, une inclusion active dans l'œuvre. Une opposition radicale à la distanciation du spectacle que Cripps recherche aussi pour lui-même. Si sa présence dans l'œuvre est avant tout liée à une nécessité technique, il n'en reste pas moins que la majorité des photographies le montre à proximité des explosions, dont l'intensité lumineuse l'oblitére parfois partiellement de l'image. Les récits de témoins, en soulignant une relative prise de risque, insistent sur le rôle que joue la présence visible du corps de l'artiste dans l'œuvre : « Cripps peut être vu au milieu de la fumée en train de traficoter les extrémités des câbles à environ un pied de distance de l'explosion. Il ne bouge jamais d'un pouce. » Et Rob La Fresnais poursuit : « Le risque en lui-même est toujours une valeur ajoutée de ses performances<sup>47</sup>. » Cette façon de provoquer un certain sens du danger (la tension créée par la peur est « grisante<sup>48</sup> », reconnaît Cripps), tout en invoquant une fascination ancestrale pour le feu, vient sans aucun doute participer à l'impact psychosensoriel généré par ses performances, renvoyant le spectateur à une dimension corporelle, quasiment viscérale de l'existence. Pour Cripps, le fait de s'exposer ainsi répond à un impératif d'authenticité – cette caractéristique qui marque largement l'art de la performance des années 1960 et 1970 – et l'incite à se comparer à un « funambule<sup>49</sup> » dont l'activité relève d'une prise de risque bien réelle. Quel que soit le contexte de référence – musical ou d'arts visuels –, l'œuvre est donc avant tout cette expérience d'un vécu effectif qui

46 « *Elements became catalysts to disrupt one's perceptions* » ; « ... massive explosions and thundering percussion making a deafening assault to one's whole physicality [...]. One's whole body seemed to entwine with the piece, enwrapped and fused with the space so mostly one could not locate either the source of any perception nor how one was perceiving it [...]. » Texte d'Anne Bean daté d'août 1981 repris dans Jonathan Harvey (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph*, op. cit., p. 54.

47 Rob La Fresnais, « Cripps goes back to his ordinary job as a performance artist », art. cit., p. 15.

48 Voir Paul Burwell, « Stephen Cripps » [entretien], art. cit., p. 22.

49 Stephen Cripps cité dans Rob La Fresnais, « Cripps goes back to his ordinary job as a performance artist », art. cit., p. 15. Cette référence faite par Cripps lui-même à la figure du funambule est aussi rapportée dans Grania Langdon Down, « Blast it! He's creating again », art. cit.



Sandrine Meats

s'inscrit dans le corps et magnifie un état de conscience de sa propre existence. La figure du « funambule », c'est aussi une figure de la marginalité, qui relie un point à un autre et évolue dans son espace propre. Elle renvoie non seulement au caractère du réel dans l'œuvre de Cripps mais aussi à son indifférence vis-à-vis des catégories établies, au point de rejeter jusqu'à la description de son travail en tant qu'art<sup>50</sup>. La posture de l'artiste s'avère chez lui indissociable de la prise de risque qu'entraîne, en adoptant une direction déviante par rapport à toute instance normative, une assimilation de l'art au réel et la remise en jeu des définitions.



<sup>50</sup> D'après David Toop, « Aftershock », art. cit., p. 13.

# Photoperformance

## Ou les pas titubants d'un langage en émancipation

LUCIANO VINHOSA

Universidade Federal Fluminense, Brésil

La performance est une modalité d'expression qui surgit dans sa proto-phase dans les *seratas* futuristes et, plus tard, dans les présentations Dada du Cabaret Voltaire, sans néanmoins se définir comme un langage artistique individualisé. Plus d'un demi-siècle d'expérimentations se sera écoulé – en passant par les *happenings* des années 1960-1970, par les dérives situationnistes, jusqu'aux années 1990 – avant qu'elle se présente finalement sous sa forme artistique pleinement développée et consolidée<sup>1</sup>. Depuis son avènement, étant donné qu'il s'agissait d'une action éphémère, la performance se faisait accompagner d'un adjuvant : la photographie, qui remplissait le rôle mineur de « document », sans jamais oser prendre le nom d'Art. Le fait est qu'un soupçon a toujours tourné autour de cette présence discrète : serait-il vraiment impartial, cet acte d'enregistrer / de documenter ?

Harold Rosenberg, critique d'art nord-américain, dans un article de 1952 intitulé *Action Painting*, a attiré l'attention sur la présence du corps dans la méthode picturale de Pollock, sans quoi le sens majeur de son œuvre ne serait pas atteint. Dans l'article *La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock*, Rosalind Krauss se demande si cette perception de la critique ne serait pas en partie conséquence des photos que Hans Namuth avait prises de l'artiste en pleine « action », dans son atelier, un an plus tôt, en 1951, et qui ont été divulguées dans l'article *Pollock peint un tableau* que Robert Goodnough publia, en 1951, dans les pages d'*Art News*<sup>2</sup>. Habités à considérer la photo comme un document neutre, nous faisons davantage attention au sujet, en oubliant que les images sont capables de construire leur propre texte. Pour cet auteur, ces photos vont beaucoup plus loin qu'un simple document. Elles seraient capables, si l'on tient compte de l'angle de prise de vue, du cadrage et des conditions d'éclairage,

1 J. Glusberg, *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva, 2007.

2 Rosalind Krauss, « La photographie comme texte: Le cas Namuth/Pollock », in R. Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 2000, p. 89-98.

de tenir un discours autonome, en contribuant ainsi à la compréhension de l'œuvre de Pollock, vu le facteur performant implicite dans sa peinture.

En 1962, Yves Klein publie une page de journal où l'artiste apparaît dans un montage photographique – *Saut dans le vide*. Avec cet ouvrage, Klein exploite la croyance en l'enregistrement impartial de l'indice photographique. C'est peut-être la première nouvelle d'une *photoperformance*. Par ailleurs, la Canadienne Suzy Lake fut l'une des premières artistes à faire usage volontaire de la photographie comme support de ses performances, en s'auto-enregistrant à la fin des années 1960. Ses séries de personnages féminins types en sont venues à influencer plus tard les œuvres de Cindy Sherman<sup>3</sup>. Le fait est que dans les années 1960-1970, avec le surgissement de l'Art Conceptuel, plusieurs artistes se sont servis consciemment de la photographie pour faire des travaux ayant une certaine discursivité corporelle, mais à de rares moments ils ont placé ce *médium* au centre de leurs spéculations artistiques. Ce n'est que plus récemment, dans les années 1990, que les artistes ont commencé à exploiter la *photoperformance* comme une modalité autonome d'expression. Le présent essai se propose de présenter un cadre initial de recherche en vue de la systématisation historique et de la compréhension de ce langage artistique vacillant.

## Bipolarité entre les instances de l'action et de l'image

La gamme variée d'experimentalisme artistique surgie dans les années 1960/1970 – *Land-art*, *Body-art*, *happening*, Art conceptuel, programmes d'actions orientées vers les contextes sociaux, *Arte povera*, interventions dans des espaces architectoniques, urbains et géographiques spécifiques – était marquée en grande partie par les contingences des situations, par le caractère transitoire des événements et par la valorisation des processus et des expériences au détriment des produits et des résultats finaux. D'une part, en approfondissant les attitudes des avant-gardes historiques, cette prise de position réagissait à une tendance d'accommodation de l'art aux modes institutionnels d'expression, la peinture et la sculpture, dont la portée sociale semblait très limitée à l'intérieur des musées et des galeries; d'autre part, elle répondait à une volonté politique de l'infiltrer et même de la dissoudre dans la vie quotidienne. Malgré leur pari sur l'éphémère, de telles initiatives ne se sont pas privées d'enregistrer. N'étant pas capable de rendre aux actions leur vigueur originale, la documentation avait néanmoins pour but de sauvegarder la mémoire des faits, en composant une masse critique qui en viendrait potentiellement à contribuer à la transformation et

3 France Choinière et Michèle Thériault, dir., *Point & shoot, performance et photographie*, Montréal, Dazibao, 2005.

faire avancer les institutions artistiques : leurs discours, leurs agents et leur façon d'opérer dans le monde.

Le public qui accourt aujourd'hui aux musées pour visiter des expositions comprenant la période en question se voit face à une ennuyeuse quantité de documents photographiques et vidéographiques, de dessins de projets et des nombreux textes qui accompagnaient originellement les propositions<sup>4</sup>. La sensation initiale du visiteur est celle de frustration de ne pas accéder effectivement à l'expérience directe que lui permettraient les œuvres originelles, désagrément qui fait place peu à peu à un sentiment plus optimiste, fondé sur l'expérience de l'immersion dans le jeu des relations que proposera le commissaire de l'exposition. Il créera une fiction sûrement distendue temporellement et induite spatialement par le parcours proposé, grâce aux stratégies de montage et d'ambiance, privilégiant certains groupes de propositions par filiations esthétiques et associations conceptuelles, ayant recours au collage et à la re-signification historique qui lui est propre. L'expérience dévoile ainsi peu à peu sa singularité en adéquation aux caractéristiques totales que présente l'espace de l'exposition, ses dispositifs de visibilité et les flux possibles de sens. Dans ce contexte, le document, qui n'était auparavant qu'un adjuvant ennuyeux, s'élève au statut d'image artistique signifiante. Il finit par produire un mode discursif propre qui rehausse, aux yeux du visiteur, un régime esthétique singulier, allant dans le sens des conditions factuelles et conceptuelles originelles des propositions artistiques. On pourrait même se demander si le commissaire, en tant qu'il est celui qui s'occupe de penser l'exposition, ne serait pas déjà une conséquence de la logique intrinsèque au montage photographique. Ou bien si, au contraire, l'artiste photographe ne serait pas, lui-même, un commissaire fondateur, étant donné qu'en proposant un travail, il serait déjà engagé dans le sens d'établir des associations conceptuelles qui émergent du montage et des articulations entre les images. Mais il s'agit d'une question à laquelle nous répondrons plus tard, lorsque cette recherche se sera nuancée, dans la mesure où elle se sera élargie et approfondie. Pour l'instant, nous nous en tiendrons à la découpe initiale du savoir sur le statut de la *photoperformance*.

Certains artistes ont montré leur précocité, lorsqu'en s'apercevant de l'état *sui generis* d'expérience que leur offrait le document, ils ont essayé de tirer parti de la bipolarité de ces deux instances. La qualité indéniable de la production de certains enregistrements du *Land-art* et l'acuité visuelle dans le traitement de quelques-unes de ses publications réitérent ce soupçon avec insistance. Sans aucun doute, la façon dont les interventions ont été cadrées et photographiées, les points de vue – privilégiant tantôt les plans généraux pour que la totalité soit retenue –, tantôt les détails, pour que

4 Un exemple dont j'ai pu témoigner est l'exposition « Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental » qui a eu lieu du 27/10/2009 au 22/02/2010 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, commissaires : José Díaz Cuyás, Carmen Pardo et Esteban Pujals.

le travail se montre par leurs plis les plus inaccessibles au regard tantôt en mettant en valeur l'usage subjectif de la caméra, (qui fait que le regard du spectateur s'insinue dans les images comme s'il était dans l'intérieur des œuvres elles-mêmes) –, les dimensions frappantes qui sont attribuées aux reproductions, la façon dont elles sont encadrées et montées lorsqu'elles sont présentées dans des expositions, tout cela laisse entrevoir l'investissement dans l'image en tant que vecteur singulier d'expériences. Au vu des faits, toute argumentation qui tente de nier ces évidences s'écroule.

Faire remarquer la force de l'image, cela ne signifie pas minimiser l'action effective qui a eu lieu sur le terrain, mais plutôt reconnaître, dans les conditions particulières où elles se produisent, deux instances d'expérimentations distinctes. *Instance* est un terme qui convient bien, en l'occurrence, car il désigne deux états temporellement et spatialement séparés d'une même proposition, mais référencés entre eux par leurs contenus. C'est Robert Smithson qui a le mieux perçu ces puissances distinctes des lieux, en proposant l'opposition complémentaire *site/non-site*. En insistant sur la dialectique qui les entraînait, il a pu faire face au problème d'une façon élégante et consciente. Pour l'artiste, le *non-site* (*an indoor earthwork*) réunissant à l'intérieur des espaces d'exposition des cartes géographiques, des photos, des dessins projectifs et des résidus récoltés sur le terrain, en se référant au *site*, se présente abstraitement au moyen d'une autre réalité. C'est un espace métaphoriquement signifiant, dont la portée et l'effet sur le visiteur sont distincts de ceux du *site*<sup>5</sup>.

## Performance et photographie : quelques exemples historiques (indécis?)

La performance, et avant elle le *happening*, du fait qu'il s'agit d'une action éphémère, spatialement et temporellement localisée, adressée au public présent, où le corps de l'artiste et non rarement celui de collaborateurs est convoqué directement à participer, a amené la tension entre document et action à ses limites maximales et paradoxales. À partir du moment où elle a été pratiquée d'une façon intense, dans les années 1970, elle a intrinsèquement et problématiquement été liée au document photographique, gardant avec lui un rapport ambigu et conflictuel, qui a oscillé entre dépendance chronique et autonomie désinvolte. Il est courant d'entendre, des artistes qui l'ont pratiquée et qui la pratiquent encore, la revendication de l'action comme le seul moment légitime de l'expérience, le document étant néanmoins indispensable à sa circulation, à sa mémoire et à sa transmission futures.

5 Robert Smithson, « A Provisional Theory of Non-Sites », in *Selected writings by Robert Smithson*. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>.

L'accès nécessaire de la performance à d'autres circuits plus amples, tels que des revues d'art et des salles d'exposition, a mis en évidence certaines stratégies propres aux récits documentaires, comme le montage photographique, la mise en séquence, le sous-titrage et le collage, amplement utilisés par les artistes. Ainsi, ces lignes de fuite vers les circuits conventionnels essaient de récupérer pour le document le mouvement, le caractère dramatique, la temporalité, les contextes spatiaux et les concepts impliqués dans les actions effectives, en le transformant en objet d'exposition. Les cas connus d'artistes liés au *Body-art* sont révélateurs, comme celui de la Française d'origine italienne Gina Pane ou du New Yorkais Vito Acconci, lesquels ont souvent réalisé leurs actions dans des studios privés et les ont plus tard présentées au public au moyen de montages. Dans leurs constructions documentaires, tout conspire contre la croyance naïve dans les photos comme étant de simples documents.

Dans d'autres cas, une seule image emblématique a été favorisée. Une image dont la force expressive était capable de restituer l'impact de l'attitude originelle de l'artiste. Nous rappellerons pour exemple, « O corpo é a obra » (« Le corps est l'œuvre »), *happening* que l'artiste luso-brésilien Antonio Manuel a réalisé à l'inauguration du Salon National d'Art Moderne (MAM, Rio de Janeiro, 1970)<sup>6</sup>. Plus tard, de la série de photos obtenues, l'une a été choisie, peut-être celle qui synthétisait le mieux l'action, pour figurer dans l'objet « Corpobra ». Il s'agissait en fait d'une structure de caisse, un peu plus grande que la taille humaine (200 cm x 47 cm x 48 cm), contenant en haut l'image du corps nu de l'artiste dans les escaliers du Musée, tandis qu'en bas, elle était remplie de paille jusqu'à un peu plus de la moitié. Cet objet, qui garde en soi une charge explosive propre, est aujourd'hui intégré à la collection d'art brésilien de Gilberto Chateaubriand.

Une fois de plus, il ne s'agit pas de réduire la performance au document, mais d'attribuer leur portée et qualité particulières à la photographie documentaire et, par ailleurs, d'attirer l'attention sur ce fait qui, tout en étant controversé, n'est pas passé inaperçu. Au contraire, beaucoup d'artistes ont pu l'exploiter d'une façon consciente, très souvent ou assez sporadiquement, en l'utilisant comme support de leurs performances. Carlos Zilio, artiste brésilien encore actif, a une œuvre de 1974 intitulée *Para um jovem de futuro brilhante* (« Pour un jeune homme à l'avenir brillant »), qui consiste en un attaché-case dont l'intérieur est garni de clous pointus tandis qu'on voit une enveloppe contenant des photos dans les compartiments. Dans l'une de ses versions, sa présentation prend la forme d'une installation, où, en plus de l'attaché-case, on voit sur un mur une série photographique de l'artiste en homme d'affaires, agissant dans différents espaces bureaucratiques de travail : un petit photo-roman qui renvoie ironiquement aux feuilletons populaires de l'époque.

6 Antonio Manuel, *Antônio Manuel, arte brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.



Lygia Pape, une autre artiste brésilienne dont l'œuvre est marquée par l'expérimentalisme et par l'usage diversifié des *médiums*, a aussi osé créer des actions performatives dont la photographie était le support expressif. *Blood tongue*, 1968, en est un exemple, *Faca de luz* («Couteau de lumière»), 1975, en est un autre. Dans le premier cas, une image, en noir et blanc, présente le visage de l'artiste qui tire la langue. Sur celle-ci, une longue tache d'encre suggère qu'elle a été blessée par une lame et qu'elle saigne. Dans l'autre, une caisse tridimensionnelle recouverte d'une bâche noire, un peu plus grande que la stature humaine (200 cm x 100 cm x 100 cm), est mise en évidence. À l'intérieur, sur une séquence d'images, se trouve l'artiste qui lève le bras et ouvre une fente dans la bâche à l'aide d'un couteau. À ce moment-là, un faisceau poétique de lumière l'inonde<sup>7</sup>. Un exemple significatif, déjà cité dans l'introduction, est *Saut dans le vide*, d'Yves Klein. L'artiste manipule l'image, en faisant un collage qui exploite, derrière sa fiction dissimulée, l'illusion de réalité que la photographie procure. Pour en rajouter, la photo figure sur les pages d'un faux journal, comme s'il s'agissait d'un reportage, d'une simple description des faits. Il nous semble que l'art a devancé de beaucoup les théoriciens de la communication, qui ont dénoncé, bien plus tard, que le "monde réel" figurant dans les médias n'était qu'un simulacre spectaculaire, fondé uniquement sur l'image, qui est déjà, en soi, manipulation et fiction.

D'autres artistes ont pris la photographie, très précocement, comme support privilégié de leurs performances. Leurs œuvres assument sans inhibition ce que nous appellerons performance éminemment photographique. L'artiste canadienne Suzy Lake, déjà citée, en a été l'un des pionniers. Dès les années 1960, elle s'est servie de la *photoperformance* pour critiquer les stéréotypes figurant sur les images publicitaires adressées au public féminin. Ses séries moqueuses et pleines d'humour sont aux origines de l'art féministe, qui a fleuri intensément dans les sociétés américaines des années 1970. Elles en sont venues à influencer plus tard l'œuvre de Cindy Sherman, une artiste qui se sert aussi de la photographie performative pour dénoncer la standardisation que les images «type», de l'art à la publicité, en passant par le cinéma, sont capables de produire dans le comportement humain, notamment féminin, en définissant à l'avance ses formes sociales d'autoreprésentation. On ne peut oublier non plus les travaux de l'artiste française Orlan. La série *Orlan Accouche d'elle m'aime*, ainsi que celle intitulée *Corps-Sculpture*, parmi beaucoup d'autres expérimentations performatives réalisées volontairement avec des photos, ont été produites entre 1964 et 1967.

7 Lygia Pape, *Gávea de tocaia*, São Paulo, Cosac & Nayf, 2000, p. 214-215 et p. 182-185.

## La *Photoperformance*, qu'est-ce que c'est ?

En considérant le répertoire de la *photoperformance* en ses moments expérimentaux, on peut établir au moins trois modes techniques plus récurrents où elle s'est présentée ou se présente encore au public: 1) le collage; 2) le montage et 3) la mise-en-scène. Ces trois techniques peuvent néanmoins se montrer combinées ou individualisées dans un même travail, mais ce qui les relie intrinsèquement c'est le fait qu'elles prennent la production de l'image comme support artistique privilégié, en y attachant une autonomie discursive, l'action étant pensée à cette fin spécifique.

1. Le COLLAGE – Il consiste en l'association d'images de nature différente, en les présentant en synthèse spatiale unitaire. Il surgit, pour la première fois comme technique, dans les expérimentations avec des appropriations de la presse par les avant-gardes historiques: le Cubisme, le Dadaïsme et le Surréalisme, surtout. Mais il avait été utilisé précédemment dans la peinture moderne, notamment dans l'œuvre de Manet, qui s'est approprié non rarement des images de la tradition artistique, en les assemblant en une seule composition, en leur attribuant une nouvelle forme significative. Dans la photographie, en particulier, il a pu bénéficier des trucages de laboratoire, comme par exemple de la manipulation de négatifs superposés et des procédés « chirurgicaux » d'interventions directes sur l'image avec [re]photographie postérieure. Dans les cas particuliers où le collage se montre comme *photoperformance*, l'accent est mis sur la présence du corps de l'artiste (et/ou de ses collaborateurs) en action. Une fois de plus, l'exemple emblématique qui me vient à l'esprit est le travail d'Yves Klein. Dans les années plus récentes, cependant, avec développement technologique et dans le cadre du traitement numérique de l'image, le collage a pu se multiplier en possibilités et se perfectionner, et il est aujourd'hui utilisé par de nombreux artistes contemporains. Les images créées par Jeff Wall, dans les années 1980 et par Sam Taylor-Wood, dans les années 1990, par exemple, appartiennent à ce genre.
2. Le MONTAGE – Inspiré des techniques cinématographiques, *le montage* dispose des séquences d'images en ordre spatio-temporel logique et les combine, non rarement, avec des légendes, en induisant une certaine narration, quoique généralement non linéaire. Dans ce cas, l'appui unique des images peut s'associer à des textes conceptuels ou descriptifs, pour aboutir à un hypertexte encore à l'état primitif. La forme séquentielle de présentation essaie de récupérer pour les images fixes la dynamique originelle de l'action, ses opérations consécutives, ses déplacements spatiaux, ses dramatisations. Le texte essaie de faire valoir les attitudes et les principes conceptuels impliqués dans l'action originelle. Il s'agit évidemment de découpes, de constructions, de recombinaisons et d'associations d'idées qui sont à l'origine d'un nouveau travail, dont le sens diffère de la

performance en elle-même. En se servant d'une documentation hétérogène, pouvant comprendre des plans de sol, des cartes géographiques, des restes du travail (des vestiges), le montage peut s'assimiler à ce que Smithson a appelé *non-site*. Il a été utilisé, nous l'avons dit plus haut, par Pane et par Acconci, mais aussi par Dan Graham et Barry Le Va. Les installations d'Orlan, qui renvoient à ses interventions chirurgicales, sont aussi un bon exemple de *photoperformance* faisant appel au montage, à partir de l'usage de techniques et de matériaux hétérogènes, tels des photos, des équipements chirurgicaux, des restes de pansements.

3. La MISE-EN-SCÈNE – Cas classique de performance visant directement l'objectif, elle est peut-être l'utilisation la plus franche et convaincante de la photographie comme support premier de l'action – *photoperformance*. Conçues en visant particulièrement l'objectif, les actions performatives sont travaillées de façon à aboutir à une image expressive et visuellement puissante. Dans ce cas, une seule image doit être pourvue d'une efficacité emblématique. Autrement dit, l'accent retombe sur la force de son unicité: une image frappante et conceptuellement synthétique. Dans presque tous les exemples historiques du genre, la relation de l'artiste avec l'objectif est frontale. Le performeur peut se présenter corps entier devant l'objectif, quelquefois personnifié; coupé à hauteur du visage/tête, en faisant ressortir les expressions; ou encore en montrant des détails du corps directement à l'objectif. Dans tous les cas, le but incisif est celui de créer l'image frappante, très touchante, identifiée à ce que Benjamin a reconnu, peut-être, comme la qualité tactile de l'image. Une image susceptible de produire une réaction physique / corporelle immédiate, avant même que l'on puisse y réagir intellectuellement ou consciemment<sup>8</sup>. Une image, enfin, inoubliable, très pointue, qui trouble les habitudes! En effet, de telles photos sont le résultat d'une grande recherche technique, avec un traitement numérique maximisé, si nécessaire, en favorisant leur reproduction, leur agrandissement ou qu'il y ait encore une meilleure qualité pour la conservation des données. Ce fait leur permettra de circuler avec aisance dans différents circuits d'exposition comme dans les revues, les livres, les pages web, par exemple. Les photos de Suzy Lake et de Cindy Sherman s'inscrivent tout à fait dans cette catégorie, mais aussi certains travaux de Bruce Nauman, comme *Fonte refluxo (Self Portrait as a Fountain, 1966)*. Il s'agit, en effet, d'une performance qui a abouti à une image emblématique de l'artiste crachant un jet d'eau et qui fréquente aujourd'hui les pages des principaux livres d'histoire de l'art.

8 Walter Benjamin, « A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica », in B. Walter, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p.165-196.

## Un langage s'affirme

De nos jours, la *photoperformance* est pratiquée par de nombreux artistes avec une grande aisance, partout dans le monde. Pour certains, elle sera le langage préférentiel d'expression, bien que sa pratique sporadique soit encore plus fréquente. Malgré sa diffusion, l'étude plus approfondie, la systématisation et la réflexion critique là-dessus sont encore à faire, ce qui représente un vaste champ de recherche peu exploré.

Si les critiques les plus dures retombent sur l'ambiguïté éthique des photographies étant donné la manœuvre commerciale que font les artistes en réifiant leurs actions éphémères et en les renvoyant au marché des objets, il faut cependant avoir en tête ce que Walter Benjamin indiquait déjà comme puissance différentielle de l'image reproductive: la surexposition. Par un effet quantitatif, la « valeur d'exposition » dépasse, dans la photographie, celle du rituel – et sa « valeur de culte » – à laquelle les objets d'art traditionnels sont inévitablement conditionnés<sup>9</sup>. En ayant l'image comme support et environnement de la performance, la *photoperformance* peut fréquenter différents circuits sans perdre essentiellement en qualité. En ce sens, elle peut bénéficier indifféremment de la versatilité des environnements numériques et des supports imprimés et atteindre un public plus vaste et certainement plus hétérogène que les arts plastiques ont jamais eus. Elle peut ainsi s'infiltrer aisément dans les différents espaces discursifs et, quoique potentiellement, les subvertir. En effet, elle s'insinue dans le monde du fait de sa puissance politique<sup>10</sup>.

9 « A medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. » (« Au fur et à mesure que les œuvres d'art s'émancipent de leur usage rituel, les occasions se multiplient pour qu'elles soient exposées. »), Walter Benjamin, « A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica », in B. Walter, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 175.

10 « Em vez de [a arte] fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. » (« Au lieu de se fonder sur le rituel, l'art commence à se fonder sur une autre praxis: la politique. »), Walter Benjamin, « A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica », *op. cit.*, p. 172.



## *The Performativity of the Returning Gaze*

HELENA FERREIRA

Université de Lisbonne, CIEBA/FBAUL

This article aims to think about the dynamics and the reflexivity of the *gaze*, present in two autonomous artistic genres that crossed over the last century: the performance and the moving image. These artistic expressions are very related to each other at the exact point in which, like Rosalind Krauss said about the medium of video, the performance shares the *narcissistic* attribute that aims to explore the body and their limits, looking for other possibilities to connect physically and psychologically with the viewer. In this way I will then propose three possible instances where the performativity of the *gaze* appears as a central element in performance works that explore the *bi-directional projection*, the *reflective gaze* and the *visual dialogue*. I will try to introduce some works in which a set of *gazes* present themselves as both deferred, in real time or reflected, where not only the visual confrontation between artist and spectator is explored, but also the conceptual dimension of introspective experience about the ambiguities of identity of the subject and his/her place in the world.

If we think about the shifting moments regarding the models of vision in the west culture proposed by Jonathan Crary,<sup>1</sup> the model of vision that imposed itself in the art history until the 20th century converged with the Renaissance perspective where man, rational and self-reflexive, found himself at the centre of the world hypothetically represented in the middle of the pictorial surface, where the vanishing points established a direct link with the gaze of the observer in a hierarchical relationship between the subject and what lies in front of him. In the late 19th century new questions and proposals regarding the models of vision arose, which sought to decentralize the subject and impose different viewpoints presenting pictorial spaces that characterized the proto-cubism – widely influenced by spatio-temporal issues associated with the cinematic image. Later, from the mid-20th century, another *model of viewing* emerges: one that seeks to “annul” the screen and get the work closer to

1 See Jonathan Crary, “Techniques of the Observer”, in *October*, 45, 1988, p. 3-35; See Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

the public, diluting the boundaries between the space of the public and the space of the scene. Unlike the Renaissance view mode – and, to some extent, film because it implies a unique point of view from the spectator – the repertoire of *gazes* arise from media culture suggests numerous positions and viewpoints that the viewer may adopt. The spectatorship acquires another dimension when integrated within the white cube gallery. While in a movie theatre (the black cube) the spectatorship is directed and implies a lengthy attention (*gaze*), in the gallery the viewer determines the way in which receives the information (*glance*): what, for how long, and how.<sup>2</sup>

The impact of the phenomenology of vision in the United States and Europe were instrumental in the paradigm shift in the artistic universe. Jean Paul Sartre, Merleau Ponty, Jacques Lacan, Michael Fried are some of the authors whose theories about vision and visibility were instrumental in contemporary thought as a conceptual basis for exploring the relationship of the body in art, as a body that *sees* and is *seen*.

Artistic manifestations that we can observe in the third quarter of the XXth century were also marked by the context of social awareness that emerged at the time, especially in what regards questioning the identity and subjectivity of the subject along with the social unrest and the two world wars that marked the first half of the century. Hal Foster from his work *Vision and Visuality* has even stated that the vision suggests a “physical operation” and “social fact”, however these two aspects are not contrary to one another as being, respectively, of the field of nature and of the field of culture: both concepts share common attributes where the sight can also be social and historical and visibility can also involve the body and psyche.<sup>3</sup>

Although the performance had its roots in Futurism, in the Dada movement and Surrealism, it was not until the 1970's that it began to be considered as an artistic genre, and since then, the performance has been “recognized as an articulated network of signs, gazes, and looks, or in semiotic terms, as discourses acting on a world. For example, the viewer has a performative effect on the viewed simply by causing alterations in whatever is looked at [...]”<sup>4</sup>. This open circuit of signs and the inter-relational dimension of the *performative modes of the gaze* is the central theme of this article.

2 Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010, p. 21.

3 Hal Foster, *Vision and Visuality*. *Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1988, p. ix.

4 Elizabeth Klaver, “Spectatorial Theory In The Age Of Media Culture”. In Philip Auslander (Ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Culture Studies*, vol. II. London, New York: Routledge, 2003, p. 285.

## Performative Modes of the Gaze

### Bi-directional Projection

I will approach the *bi-directional projection* as a performative mode of the *gaze* that comes from the operating logic of the photographic process, namely, the compromise between what the photographer has in mind in relation to the image he/she wants to capture and the recording process which involves projecting an image, in reverse, on the optical device, which corresponds to the idea of *looking at* and *being looked at*.

Integrated in this mode I believe is this video performance *Adjungierte Dislokationen* (1973) by VALIE EXPORT, in which two cameras are attached to the body of the artist, in the chest and back, each pointing opposite directions, functioning as a mobile tripod. The artist roams (walks) between interior and exterior spaces, between urban and rural spaces, and the records of the artist's position assume contrary viewpoints. The question of site experience and spatial perception is here expanded through the use of technological apparatus as sensory extensions of the body.

In the exhibition space, the result of three different perspectives (the two cameras attached to the body and the camera which records the performance) are presented in different screens, but at the same time, alongside each other, juxtaposing and complementing apparently neutral modes of registration of a space with a casual perspective coming from the body. Each image is the reflection of the other, and both are constituents of a scene that only together convey the idea of total space.

In the same year as VALIE EXPORT produces *Adjungierte Dislokationen* Dan Graham presents *Helix/Spiral* in which the two performers (the author himself and Simone Forti) film each other through a geminated gaze of opposing viewpoints, between observer and observed, in a continuous motion and rotating. However, what distinguishes the images recorded by the performers is precisely its position in the space of the scene. While the camera motion of one of the performers is assumed as being conditioned to the limits of the body (of the performer) representing the movement of a helix, the movement of the camera by the second performer is spiralled, whose concentric movement settles around the first performer. The images recorded by both performers capture the whole surrounding space like panoramic 360-degree spins resulting in a fragmented representation that describes not mirrored movements, but rather a fusion of opposites. In the exhibition space this records are only presented synchronized across each other on opposite walls, as a recreation of the moment of that performance.

In *Helix/Spiral* there is a confrontation between two opposite directions that intersect and are simultaneously, in *Adjungierte Dislokationen* the movement of the body/camera registers the space also in opposite directions but the performer lies between the two cameras, without ever being recorded, except through the third



camera. While at first the images and performers represent an exogenous relationship with the world, in the second the relationship is endogenous, i.e. it is, respectively, a *look* that *looks* out for the other, and a *look* that *looks* from the inside, to the self, according to different points of view.

The seventies were truly marked by a series of works in which the performativity of the look was widely thought in the light of the problem of duality exploited through the *bi-directional projection* as a metaphor of physical and psychic vision as interpretation and experience. Michael Snow has highlighted this concern on *Two Sides to Every Story* (1974), as well as Peter Campus in *Shadow Projection* (1974) or *Interface* (1972). Both artists have imposed, on the formalist vision of painting and sculpture, video technology which allows them to explore issues of spatiality and temporality, already identified in the movies, but now in a different context, the exhibition space, in which the participation of the spectator is the active agent, and thus becomes himself the performer.

We have seen in this body of work exploring the *bi-directional projection* as a performative mode of the gaze, to a dynamic physical and psychological dichotomous constructs between inside and outside, self and other, double-sided, inside and outside, body and space, material and immaterial, found through a commitment here understood as an offshoot of views and attitudes generated by a multiplicity of meanings.

## Reflective Gaze

As a second performative mode of the gaze I propose the *reflective gaze* as a possibility of the subject's auto-projection. The mirror, as physical or conceptual element, is here understood as a mediator who conducts, expands and returns the gaze of the viewer or, on the other hand, constitutes itself as a central element which allows to articulate thoughts about the identity of the subject by confronting him with his/her double.

Joan Jonas has created a set of seminal works in the field of performance and video art, through which she explored the psychological process consistently involving the act of watching (spectatorship) by reducing and expanding, often purposely, the relationship of the audience with their performances, aiming at the possibility to block, fragment or multiply the visual field of the spectators. The use of video and mirrors enabled the artist to explore the experience of her own reflection, the viewer's reflection, through optical mechanisms, which allowed her to establish a reciprocal gaze between the object and the subject, between the audience and the performer.

*Left Side Right Side* (1974) is perhaps one of the most paradigmatic works and recognized the artist, in which the game is most evident between video and image-mirror, as a way of exploring the identity of ambiguity caused by the attempt to

identify correctly the left side and the right side of her own face in an auto-scrutinizing gaze, like a game of spatial orientation in which cognitive confusion is generated either by the reflection of the mirror in the video, or by the video-image reversed in the mirror. Through a series of divisions that the artist imposes on the image of her own body through reflection, Jonas explores the video as mirror by playing with spatial ambiguity of inverted images (mirror) and non-inverted images (video) engaging an analysis about the subjectivity and objectivity inherent to her own identity.

In another work, *Mirror Piece I* (1969) performers holding rectangular mirrors executed choreographed, sequential and standardized movements before the audience that turned out to be a part of the performative act itself. The audience own reflection was alternated and combined with the reflection of the performers and the surrounding environment.<sup>5</sup> In one of the sequences of this performative act, the movements of the performers holding glass panels with the same size of mirrors, provoked in viewers the sensation of discomfort caused by the imminent risk of breaking the glass. In this case Jonas plays with the attraction and public retraction, no longer through the physical attributes of the mirror, but rather through the psychological factor of the expectation.

In another part of the piece, bodies were treated as material. They were carried stiffly – horizontally by feet and neck – like boards or glass. In another sequence, transparent glass panels are used. Two women roll across the floor with a 5-foot-by-18-inch sheet of glass between them, avoiding breakage. The panel is the same size as the mirrors used previously; here, though, at the same time, two men work with a larger piece of glass (four feet by five feet), turning it, shifting it. The audience, included by reflection, is part of a moving picture. The mirrors and clear sheets of glass could break or shatter at a wrong move. We were barefoot. I was interested in this tension and that the onlookers might feel uneasy.<sup>6</sup>

The mirror has always represented to Jonas a technological instrument inspired by the short stories of Jorge Luis Borges, as well as a metaphor for her own reflexive research.<sup>7</sup> Recently, in *Mirror Piece I: Reconfigured*<sup>8</sup> (2010), Jonas begins the performance (also an active performer in this piece) reciting excerpts of texts *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, the *Library of Babel* and *Labyrinths* of Jorge Luis Borges, which alluded to the infinite, labyrinthine and multiplicative universe of mirrors and through which the myth, the

5 Joan Jonas, “Transmission”, in Judy Malloy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003, p. 118.

6 *Ibid.*, p. 118.

7 *Ibid.*, p.117.

8 In 2010, Jonas reconfigured the 1969 performance and presented it at the Guggenheim Museum in New York, which included a number of amendments, such as the presentation of the piece in a closed space and the inclusion of the reading of excerpts from Borges. Unlike the first performance on which the documentation is practically null, the record of this reconfigured performance was secured through a documentary video available at <http://vimeo.com/77162791>. Retrieved 20/08/2014.

ritual, the body and the repetition are widely advocated. Throughout the performance we can observe a woman whose body inert, but firm, is transported by two male elements to different parts of the stage, in a movement that mirrors all the other women who carry similarly mirror panels. The identification of the body as an object is inevitable in this performance, whether in what regards to the performer whether compared to the spectator that is reflected in the mirrors.

Jonas continued to explore the psychological process that involves the spectator once again shrinking or expanding, purposely, the relationship between the audience and the stage. Furthermore Jonas turns the entire visual field in a pictorial display of moving images, projected reflections and rectangular windows of which the public is part of and puts itself in the place of the performance and in the place of the *other*, establishing a reciprocity of direct gazes and reflected beams. Prolonged movements of performers contrasted with the images reflected that dramatically project the audience, the setting, the light projectors in all directions diverting and returning the image to the spectator. Mirrors-objects, handled by the performers even though very slowly, seem to support specular images submitted to the pulsing of the human body, projecting wobbly, either constants or fleeting reflexes of the viewers who identify themselves as observers, but also as components of the whole scene standing before them. The performance functioned as a critical discourse about the gaze that observes, questions and objectifies the body.

The interests of artists exploring the image-video as mirror reaches other dimensions as those proposed by Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Campus, among many others, where the real-time images and close circuit video is confronted with the specular image. If the works of Joan Jonas mentioned above operate on a contemplative experience where participation is conditioned by a mediated encounter, other artists sought to operate on a motor sense modality involving necessarily the body of the spectator in the work.

In *Live Video Tape Corridor* (1970) by Bruce Nauman, is the visitor (and the viewer) that performs “inside” of the work, not through the identification but rather through his own body. Two monitors are aligned vertically, at the bottom of a narrow corridor and one of them is connected in a closed circuit to a camera which records the entry of visitors in real time, while the other monitor displays an image of the empty hallway deferred from the same angle to the first. As the visitor enters the hallway and walks toward the monitors, he realizes he’s being recorded and that his image (from behind) decreases. If he looks towards the monitors he only sees the image of his back, in turn, when he looks at the camera he knows that his front sight picture is displayed on the monitor behind him, as if he was being watched by himself. The visitor never truly gets the opportunity to identify (at least head-on) with his (or her) own image, resulting in a disquieting self-conscious experience of duplication and detachment

of his own body. The vision model proposed by Lacan embodies precisely this idea that the subject, through the *scotoma*,<sup>9</sup> sees himself as the object. This way, the closed circuit video makes it possible to experience the inaccessible, that is the spectator sees himself putting himself in the position of the *other*.

## Visual Dialogue

The direct and immediate relationship that some artists sought to explore with the public leads to a third performative mode of the gaze, that I call *visual dialog*. *Face to face*, many artists seek to provoke the audience in a sort of game of forces, like a staring contest (or blinking contest), as a way of evoking a mirroring between the performer and the performer/artist/spectator/visitor.

In *Centers* (1971) by Vito Acconci, the gaze, as well as the gesture, becomes a prostheses that extend beyond the monitor, beyond the image, resulting in a performance dialogue that reverses the represented action by “pointing away from myself, at an outside viewer – I end up widening my focus onto passing viewers (I’m looking straight out by looking straight in).”<sup>10</sup> The line of sight between the performer and the spectator is accentuated by the pointing finger at the center of the monitor, which also points to the viewer’s eyes establishing this way a paradigmatic silent visual dialogue. Acconci points to himself, away from himself, in a dual attitude of reflexivity, that is of introspection and the projection of the *I* and the *other*, at the exact point where the screen works as a mirror that receives and returns the image. “The person functions as a “screen”, the simulation of self.”<sup>11</sup> Acconci says when it comes to television as an object of image projection towards the viewer, setting out the faint and indistinct boundaries between outside and inside, between here and there. *Centers* is a key artwork by which Acconci formulates the idea that the screen is a mirror, whose technical attributes allow the collapse between two times, two spaces, two subjects that reflect each other.

Exploring the performativity of the gaze, in a diametrically opposing perspectives, but leaning on the psychic and emotional impact that it has (or not) between audience

9 Between the world and the retina lies the *scotoma*, as Lacan calls it, a display of signs and social meanings that filter and influence the interpretations that a subject makes of its own experience. Cf. Jacques Lacan, “Of the Gaze as *Object Petit a*”. In *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1977, p. 83-84.

10 Vito Acconci, “Body as place – Moving in on myself, performing myself”, in *Avalanche*, n° 6, New York, 1972, p. 13.

11 Vito Acconci, “Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View”. In Doug Hall; Sally Jo Fiffer (eds.), *Illuminating Video: An essential Guide to Video Art*. New York: Aperture, 1990, p. 126.

and performer, *If You couldn't See Me*<sup>12</sup> (2008) is a play by Trisha Brown, in which the performer dances a solo during the entire piece, looking continuously down at the stage and with her back to the audience, counting exclusively with the movements of her body as a vehicle of personal expression.

There is an inevitable, but unattainable, desire to establish visual contact with the performer as a way of being able to read emotions, as if the gaze was that missing element in order to understand a whole. Trisha Brown denies that possibility to the audience forcing them to drive their gaze towards the body in motion as if the performance could only be seen from behind. However, by watching the video from the play, and even though we know about this unattainability, it seems that I couldn't resist looking for a constant slide, a tiny movement that could reveal the performer's face. The conceptual exercise of this dance opera lies in the borders between the visible and the invisible, according to a scenario where the work of light and shadow are crucial, leading the spectator to a game of mistakes where emotion precedes recognition.

From the latest examples I highlight the performance *The Artist is Present*<sup>13</sup> (2010) by Marina Abramović, presented at MoMA in New York, in which the performer is successively confronted with numerous viewers through a gaze that crystallizes itself in a channel of nonverbal communication. The physical contact was not allowed, as can be seen in the documentary about the work, but this would not be necessary to shape the meaning of the emotional and mental interactions that occurred during a month between the artist and the visitor/s.

*The artist is present*: this is the message. Abramović consciously leads visitors to expand their consciousness, slowing down the pace and to consider deeply the present, eye to eye, unlike simple contemplation of a work of art that usually lasts a few seconds. In a genuine and intriguing stillness, every encounter ends with Abramović closing her eyes and tilting her head down and then looking up and opening again her eyes before a new visitor, thus giving each visitor a unique and personal encounter.

"A show of force" is the caption that starts the documentary *The Artist is Present*. "In the middle of that square is placed a table and two chairs. It's so simple, it's like nothing is there. It's just... the artist sitting there, like the mountain and... I want to be just like a rock there [...] And looking you in the eyes".<sup>14</sup>

12 Original piece of 1994 and presented again in 2008 at The Joyce Theatre in New York, and counted with the collaboration of Robert Rauschenberg on set design, light design and music. An excerpt of the piece is available online at WWW: < <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=631>. Retrieved here on 21/08/2014.

13 *Marina Abramović: The Artist Is Present*. [Documentary]. EUA: HBO Documentary Films & Music Box Films, 2012. Directed by Matthew Akers e Jeff Dupre. HDcam (106 min): colour, sound.

14 Marina Abramović, in *Marina Abramović: The Artist Is Present*.

Twisted eye brows, disbelief, shock, admiration, smiles, seriousness, distrust, pain, anger, joy, are some of the emotions that we see mirrored in the faces of the visitors. But there was also another type of behaviours. Some visitors have adopted a provocative attitude resulting in an invitation to exit the room. But the performances of Abramović are, anyway, an open door that challenges viewers to act, although in this particular work, transgressive attitudes (physical proximity, menacing objects) were not allowed, being the main purpose of this performance the shared experience of emotions between the audience and the artist herself. “The audience becomes the lover of Marina” says the curator of the exhibition, Klaus Biesenbach, in a clear reference to *Nightsea Crossing*<sup>15</sup> held by Ulay and Marina between 1981 and 1987. Each visitor takes the place of the object of desire of Marina. It’s a show where acts take place, the bows, the palms, the fame, the fans, the groupies, and a sort of admiration in a rock-star style and *wanna* be (just like her). By the time of opening the doors of the museum, visitors run and swarm to guarantee a number of *sitter*,<sup>16</sup> others report in front of the cameras their admiration towards Marina, another one exhibits a tattoo with the number of times that he “sat” in front of her. For those who couldn’t get a number they would go back and sit outside the museum all day and all night, so they can spot the next day.

I believe that this performance is characterized not only by the two-way gaze connection established between the performer/artist and the performer/visitor, but also by hundreds of other gazes beams that occurred in all directions in that space: the entire audience is observed at the same time, a contemplative gaze beam, curious or even with contempt towards those visitors who took a lot of time sitting or that repeated the experiment more than once – one of the visitors sat down with Marina 21 times – becoming already known to the public and thus acquiring a sort of “mini-celebrity status”.<sup>17</sup>

Another aspect that I would like to mention is that the access to this performance have been available online on the official website of MoMA, enabling the cyber viewer the opportunity to attend in real time.<sup>18</sup> This is another kind of spectatorship,

15 This work was a set of 22 performances and occurred in various locations (indoors or outdoors) all over the world, for a total of 90 non-consecutive days. Sharing some similarities with the performance under review, *Nightsea Crossing* consisted of 2 performers sitting on opposite sides of a table, looking face to face, silently without moving during 7 straight hours. During this period, Ulay had to quit at the end of 14 days leaving Marina staring at an empty chair during the remaining days.

16 Expression commonly used in articles, reviews and in her own documentary about the performance, to refer to visitors/spectators as “sitters” – those who sit.

17 Holland Cotter, “700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA”. *New York Times*. Retrieved Aug. 31, 2014 from <URL: [http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0)>.

18 According to the New York Times, in addition to the 750 thousand people who visited in person the retrospective, about 800 thousand people accessed the Internet performance; other 600 thousand people had access to Flickr to see the pictures of all of those who participated in the performance.

Helena Ferreira

*voyeurism*, the accessibility of which allows the viewer to maintain your anonymity exercising his/her curiosity and/or interest in seeing this 716 hours and 30 minutes performance. The experience will never be the same, of course. This performance is so intense and immersive that such could not be the intention of Abramović and her team. However, I think there's an attempt to reach as many people as possible. If *Nightsea Crossing* was performed in several countries, and if, some how, *The Artist is Present* is an extension of the first (in some sort of replacing her life partner and work by the audience), then the Internet is the ideal medium to do so. Everyone becomes her "lover".

Finally, I am prompted to say that *The Artist is Present* is undermining some of the aspects that were on the basis of the performance of the years 70: the ephemerality of which so much depended on the performances and the happenings was abandoned, the artist does stop time and prolongs it in a celebration of the present, during 3 months, available online and duly registered and publicized; the documentation gives way to a documentary along with all the pre and post production process that such activity involves; retrieves the idea of cinematic gaze unlike fortuitous glances of those who walks into a museum.

## Final Remarks

The option taken by the set of artworks exposed along this article on the performativity of the returning gaze is justified by the existence of numerous artists perspectives on the problem of gazing in postmodern thought, as well as by interaction, juxtaposition and reciprocity between different conceptions of the gaze that they have in common and that, in general, refer to the nature of the contemporary screen-mediated visuality and/or body as the main interface. About this idea of the existence of a performative mode inherent in different artistic genres such as land art, sculpture or video-installations, Erika Fischer-Lichte observes that the role of the performer and the spectator switches between one another, in the sense that a single visit to a museum or any other place of artistic expression necessarily means participation in a performance, whether as performer whether as spectator.<sup>19</sup>

As first performative mode I consider the *Bi-directional Projection* from works that reproduce the image projection process, in a clear allusion to the optical devices, mechanical or natural, to conceptually refer to the relationship of the subject with

19 Erika Fischer-Lichte, "Returning the Gaze. Between Cultural Performance and Performance Art". In *The show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997, p. 221.

the *other* (*Helix/Spiral*) or with the *self* (*Adjungierte Dislokationen*), but also about the possibility to experience the inside out, i.e., the front and the back of an image according to a conjunction between the phenomenological and metaphorical experience and about the material or immaterial as in *Two Sides to Every Story*.

The *Reflective Gaze* in turn admits a mediation that transforms the perception of the viewer, either through physical or metaphorical reflecting elements. If on the one hand, the mirrors lead to return or avoidance of gaze (*Mirror Piece*), on the other, the closed-circuit video and in real-time, causes a perceptual disorientation in self-identification, arousing the questioning about who's observing and who is observed (*Live Tape Video Corridor*).

Lastly I considered the *Visual Dialogue* as third instance can be regarded as a performative mode of the gaze, to the extent that the set of works seek to reflect on the present time and on the mirroring between performer/artist and performer/visitor. The examples of Acconci and Abramović sought to establish visual contact with viewers or visitors, in the case of Trisha Brown it is precisely this contact that the artist wants to avoid, triggering a whole other dimension of the gaze, supported by an experience mediated through the emotional impact that the body emanates, eliminating any possibility of facial recognition.

The diversity of gazes proposed in these works and the aesthetic impact caused upon the audience presented themselves differently with regard to the modalities of the contemporary viewing. While some examples evoke a gaze that assumes longer attention span, usually associated with the cinematic or theatrical experience, as for example in *If You Could See Me* or *The Artist is Present*, others involve a glance, a fleeting look, associated with the television experience, as in *Centers*, others still call both possibilities such as *Mirror Piece I*.

In a recent unpublished essay by James Elkins, available on his website, three possible interdependent discourses are proposed about the *gaze* which does not differ much from the approaches adopted by the artists of the works presented here: the *positional discourse*, the *psychoanalytic discourse* and the *genre discourse*. In the first case, Elkins refers to the way representations of the gaze situate the observer in relation to other individuals in terms of representation (in the cinema or in painting); in the second case he refers to the gaze as a conceptual field in which the self is defined and redefined continually; in the third case, the emphasis is given according to the distinction between masculine gaze and feminine gaze. Yet, although I did not seek to analyse the works in the light of these three discourses, it won't be inadequate to think that each example shares and explores, in a more or less accentuated or interconnected way, the problem of the *site*, of the *introspection* and *gender*. Each artist have instrumentalized the body and gaze as prosthetic extensions which took over in countless ways in space and time: the video represents retroactively a past tense, the mirror reflects an instant but parallel





Helena Ferreira

time establishing relations of personal identity, the presence confronts the subject with that exact moment or body that lies before him.

Since the experiences with video cameras or mirrors as body prostheses to the performance scenario that invites the participation of the spectator, I tried to reflect on how the gaze and the glance functions as activators of senses according to performative models that became a vehicle of communication that spans personal and collective, real and virtual, past and present universes.

## La vidéo-performance dans les années 1970 au Brésil

Anna Bella Geiger, Leticia Parente et Sonia Andrade

ISABEL SANSON PORTELLA

Ministère de la culture du Brésil, Galeria do Lago do Museu da República (Rio), IBRAM

D'après Arlindo Machado, principal théoricien de la relation art / technique, et de l'art vidéo à l'Escola de Comunicação e Artes de l'USP au Brésil<sup>1</sup>, la vidéo est un système hybride, qui opère avec des codes signifiants distincts, d'une part, importés du cinéma, de l'autre du théâtre et de la littérature. Il affirme que le discours vidéographique est impur par nature, car il retravaille des formes d'expression mises en circulation par d'autres médias en leur attribuant de nouvelles valeurs.

L'art vidéo consiste en une expansion et une amplification des questions concernant le support artistique (le *médium*), en tant que recherche exploratoire du temps et du mouvement coïncidant avec les média – le super-8 puis la vidéo proprement dite. La vidéo demande au spectateur qu'il se rende disponible pour sa contemplation, tout en sachant qu'il peut partir à n'importe quel moment. La vidéo est devenue un registre rapide transposant sur le médium et le produit obtenu l'expérience du temps, sa mesure et la façon dont il nous emprisonne. Les vidéos enregistrent des situations de mouvement qui nous mobilisent, auxquelles nous ne restons pas indifférents. Elles provoquent toute une série de sensations conflictuelles, qui peuvent être soit d'angoisse – d'un temps qui ne s'écoule pas –, soit de répulsion par la transgression. La vidéo est ainsi devenue un outil exemplaire pour capter la performance.

Dans le circuit Rio de Janeiro-São Paulo, les artistes de l'art vidéo des années 1970 cherchaient à donner un aspect quelque peu « négligé » à la finition des images. Si, comme l'explique l'historien d'art et théoricien allemand Hans Belting, « nous tendons à ignorer le média quand nous regardons une image, comme si les images

1 Voir Arlindo Machado (dir.) *Made in Brasil. Três Décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 26.

pouvaient exister par elles-mêmes<sup>2</sup>», les premiers vidéastes brésiliens, au contraire, tentaient de pointer un manque de sophistication technique. La basse qualité, le peu de définition et les bruits techniques étaient exploités et mis en évidence, tout comme les plans serrés, les espaces clos – une ambiance privée. Ce qui était analysé était avant tout le support et non le récit.

À l'époque, dans le contexte brésilien, il était très important pour le gouvernement de faire passer l'image d'un pays moderne et développé, une façade dissimulant mal l'intention de contrôler fortement la société. Ainsi les artistes, en plus d'instaurer une action critique, cherchaient à créer un choc contre ce qu'on nommait la "norme de qualité Globo"<sup>3</sup> du récit télévisuel, c'est-à-dire une qualité visuelle très soignée.

Le rôle joué par Walter Zanini, directeur du Museu de Arte Contemporânea de l'Universidade de São Paulo (USP), a été décisif. Il a prêté des locaux et organisé des manifestations, dont la première exposition d'art vidéo du Brésil. D'après Arlindo Machado, l'art vidéo est apparu au Brésil avec des productions d'artistes de Rio de Janeiro destinées à une exposition à Philadelphie pour laquelle Walter Zanini avait reçu une invitation. Il la transmet à des groupes d'artistes de Rio et de São Paulo, mais seul le groupe de Rio a pu réaliser les vidéos avec des équipements prêtés par Jom Tob Azulay, un ancien diplomate, réalisateur et producteur de cinéma brésilien. L'incitation de Zanini a ainsi été fondamentale. Les artistes ont par la suite établi leurs propres circuits de production et de diffusion en créant des collectifs et des groupes de production.

Selon Fernando Cocchiarale – critique et théoricien, qui a réalisé des œuvres en art vidéo et fortement participé aux activités de l'époque – les premières vidéos artistiques du pays paraissent en 1974, et sont filmées avec la « Portapack »<sup>4</sup>. Cette unité de vidéo légère apparue en 1963 a permis aux artistes cherchant de nouveaux moyens et concepts de capter et de voir en même temps des images, aboutissant à la synchronisation entre production et réception, ce qui n'était auparavant possible qu'aux grands studios de télévision.

2 Hans Belting, Por uma antropologia da imagem. [Pour une anthropologie des images]. *Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n° 8, juillet 2005, p. 64-78.

3 Au cours de cette décennie le pouvoir de la chaîne Globo, un conglomérat audiovisuel, s'est fortement renforcé, grâce à la sympathie des militaires. Globo a bénéficié du réseau de retransmission d'Embratel, entreprise de l'État fondée en 1965 par le régime militaire brésilien pour développer les réseaux interurbains (téléphonie et télévision).

4 Fernando Cocchiarale, "Primórdios da videoarte no Brasil", in Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil. Três Décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 61-69.

## La vidéo et les nouveaux médias dans l'art brésilien

Le monde occidental a été bercé, au cours de la décennie 1970, par “*Imagine*” (1971), la chanson-hymne de John Lennon, louant l’imagination comme une force capable de créer un monde sans frontières. Les paroles demandent que l’on pense à un monde sans religion ni pays – un monde de paix. Ce monde sans frontières redessine d’autres cartes, à travers une vision utopique, suggérant de nouvelles formes pour le penser et le transformer. Pendant ces mêmes années des changements de configuration territoriale étaient en cours, entraînant de nombreuses transformations géopolitiques. La guerre du Vietnam, les conflits au Proche-Orient et les processus de décolonisation de certains pays africains, comme l’Angola, redistribuaient les intérêts économiques. À la même époque les cinéastes brésiliens étaient nourris de la maxime « *une idée dans la tête et une caméra à la main*<sup>5</sup> ». Les réalisateurs avaient beaucoup d’idées et très peu d’argent – ce qui n’était peut-être pas si grave. L’art vidéo et le cinéma expérimental étaient alors fortement liés, car le cinéma alternatif (l’anti-cinéma – le *quasi cinéma*), même avec peu de soutien financier, contribuait fortement au débat culturel et allait marquer l’époque.

Les artistes brésiliens liés à l’expérimentation conceptuelle s’intéressaient à la vidéo, non seulement pour son support, mais aussi pour son caractère métalinguistique, fondé sur la simultanéité de l’image et du son et l’instantanéité. La « non artificialité » des scènes contribuait au caractère narcissique de la vidéo, comme le remarque Rosalind Krauss. Le jeu établi entre le miroir et la caméra, l’autofilimage, permettaient à l’artiste d’atteindre directement ses objectifs, l’expérimentation technique se joignant à l’expérimentation conceptuelle. La vidéo développe l’art de *voir*, de se voir en déplacement. Incompréhensible, imprévisible, ironique, symbolique ou directe, elle élargit les sens. Mais, avant tout, les artistes cherchaient à se réconcilier avec le monde contemporain – avec notre actualité.

Comme le rappelle Philippe Dubois, « le terme « vidéo » est forgé à partir du latin *videre*: « *video* = je vois ». » Il en conclut: « C’est le verbe qui englobe toute l’action constitutive du voir, et en ce sens, on peut dire qu’il y a de la vidéo dans tous les autres arts de l’image<sup>6</sup> ». Toujours selon Dubois, la vidéo, sur le plan technique, relève de l’imagerie électronique, mais sur le plan esthétique, elle joue entre la fiction et le réel, entre le cinéma et la télévision, entre l’art et la communication. Il souligne que le terrain où elle fut explorée pour elle-même, dans ses formes et ses modalités spécifiques, fut celui des artistes et celui de la vidéo privée, la vidéo des familles.

5 Phrase-clé de Glauber Rocha.

6 Voir Philippe Dubois, *Cinéma, vidéo, Godard*, traduction de Mateus Araújo Silva, São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p. 71.

L'art vidéo a donc commencé au Brésil avec ce qu'on appelle « la première génération » par une posture expérimentale. Les artistes qui cherchaient une hybridité des médiums trouvaient là de nouvelles possibilités. Lorsqu'ils testaient la vidéo, avec le « *Portapack* », ils pouvaient faire « ce qui n'était pas possible avec le cinéma : enregistrer l'image à l'instant même de sa production, en plus de permettre à d'autres de participer du processus<sup>7</sup> ».

L'esthétique de la vidéo et du narcissisme avait des affinités avec *Fluxus* (Paik, entre autres), un groupe pour qui l'art était un endroit du réel ou une forme d'expérimentation de toute chose. George Brecht<sup>8</sup> par exemple, fit un *event* consistant à allumer et éteindre une lumière sans établir de différence entre l'art et le quotidien. Un tel mode d'action ouvrait une grande liberté, rappelant la définition de l'art du grand critique brésilien Mario Pedrosa comme étant « un exercice expérimental de liberté ».

Pour les artistes brésiliens, dans le contexte particulier de la dictature militaire (1964-1985) et de la censure imposée par ce régime, la vidéo devenait une stratégie d'indépendance par rapport au système de laboratoires de développement des films. Le contrôle serré du gouvernement obligeait les artistes à chercher des alternatives pour échapper ou fuir le crible des autorités. De surcroît, nombreux étaient alors ceux qui devaient demander une autorisation au Service de Censure et Divertissement publics (institution officielle de la dictature militaire) pour obtenir le droit de montrer ses films. Une œuvre d'art vidéo n'était donc pas montrée dans une salle obscure, avec des spectateurs assis, mais dans n'importe quel lieu disposant d'un équipement minimum de présentation et d'un poste de télévision. En sa grande majorité les vidéos étaient montrées dans les expositions ou à la maison, dans des séances entre artistes.

## Vidéo et performance

Les œuvres produites par cette première génération de vidéastes consistaient, en gros, dans l'enregistrement simple de gestes et d'actions de performance – des gestes qui étaient, il faut le dire, surtout ceux de l'artiste (ce qui confirme l'analyse de Krauss sur la nature narcissique du médium). Cela pouvait aller de gestes simples à de plus complexes, comprenant des situations élaborées. Leur particularité, vis-à-vis des performances, était l'absence de spectateurs. Parfois le vidéaste était aussi le spectateur, la prise d'image pouvant être réalisée par lui-même ou par quelqu'un d'autre. Le sujet et l'objet étaient liés et engagés l'un à l'autre. Des actions filmées dans un espace sans public devenaient le registre définitif de ces gestes face à la caméra. Ces artistes

7 Luiz Cláudio da Costa, Leticia Parente: a videoarte como prática da divergência, p. 29, in André Parente, *Leticia Parente: preparações e tarefas*, Rio de Janeiro, MAM-Rio, 2008.

8 Voir Arthur Danto, *O mundo como armazém: Fluxus e a filosofia*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 27.

transformaient leurs propres corps en matière de leur œuvre. Anna Bella Geiger, dans le texte *Um Depoimento*, (1975)<sup>9</sup> parle des doutes de l'époque,

[...] tout comme de la limitation, du fait de l'existence récente de cette technologie. Par contre, les doutes apportaient des réponses propres, uniques, depuis les qualités inhérentes à la caméra, avec ses gris et noir subtils, le caractère peu dense de l'image, l'aspect bidimensionnel des plans, l'action de la performance, l'élément temps, utilisé presque toujours comme une critique de l'usage fait par la télévision commerciale : des doutes et des sentiments qui ont aussi traversé, alors, les questionnements d'artistes comme Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman...

### Anna Bella Geiger

En 1974, Anna Bella Geiger présente *Passagens n° 1*, une vidéo en noir et blanc d'une durée de 10 minutes, réalisée par Jom Tob Azulay avec un équipement « *Portapack* » apporté des États-Unis. L'artiste était l'initiatrice et le sujet de l'action, partagée en trois opérations. *Passagens n° 1* présente une image forte en termes symboliques – de passages intérieurs, de changements politiques, d'expériences vécues. Les trois parties sont montées différemment. Dans la première, l'artiste monte trois fois les escaliers d'un immeuble près du Jardin botanique; dans la deuxième, l'action se passe dans un escalier rue Santo Amaro et, dans la troisième, l'escalier choisi est celui de l'Instituto Benjamin Constant, toujours à Rio. Chaque escalier est présenté par l'artiste sous des angles différents, opérant un déconditionnement de la perception visuelle unitaire.

La fragmentation et la répétition provoquent un sentiment de frustration. L'effort de Geiger pour mettre cette fragmentation en évidence traduit son insistance sur le fait que la nature de la perception, telle qu'elle a été réévaluée par la poétique expérimentale des années 1970, est foncièrement segmentée, et qu'un registre critique – théorique – ne pourrait pas lui redonner une continuité, car elle serait fautive et impropre. L'œuvre surgit du rapport entre l'instant et le fragment. Cette question – les petites sensations momentanées – qui se soulevait depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avait déjà été interrogée par les théoriciens de la modernité, tel Walter Benjamin.

Par rapport à la performance, l'absence d'une présence effective peut provoquer un épuisement chez le spectateur. Geiger a utilisé comme stratégie le registre en temps réel de situations simples d'actions interminables et inutiles – une expérience visuelle et sensorielle tournée vers le quotidien. Le regardeur de la vidéo ne sait jamais où, quand et comment cela va finir – il voit des séquences d'instant qui collent au monde fragmentaire.

9 Geiger, in Arlindo Machado (org.), *Made in Brasil. Três Décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 78.

Les gestes répétitifs, inlassablement au même rythme, des pas syncopés répétés, provoquent une profonde fatigue chez le spectateur, bien que ce soit l'artiste qui monte les escaliers. Des sentiments de frustration, d'ennui et d'angoisse se succèdent dans l'attente du pas suivant. La vidéo ne montre que les jambes de l'artiste. La déconstruction du corps démonte sa figure, pour la remonter ensuite. Comme dans un cours d'anatomie, nous n'avons que des parties de corps. La chair et les tendons des jambes se montrent comme le moteur propulseur de son action, qui la fait monter des escaliers infinis. Son corps est conduit à des situations extrêmes, qui désorientent. Geiger remplit l'espace de mouvements répétitifs, mais nécessaires au déplacement. Il faut se déplacer, marcher, monter et descendre les escaliers, s'arrêter – ces actions sont comme l'expérience d'un changement radical dans les structures qui restreignent et conditionnent notre rapport avec la fragmentation du monde.

Celle qui passe est l'artiste, qui joue un rôle de passante dans la ville, mais qui ne l'est pas; elle cherche, dans la contemporanéité, des situations urbaines qui puissent réveiller les regards indifférents. Comme un personnage de Caspar David Friedrich, Geiger, dans les deux dernières séquences de la vidéo, se montre en pied, mais de dos. Cela peut être interprété comme le souhait d'annuler son individualité, renvoyant chaque observateur à sa propre intériorité. Métaphoriquement, l'artiste tourne le dos aux atrocités commises par le gouvernement militaire et subies par la population. Elle tourne le dos à sa façon d'interférer dans la liberté culturelle fragile de l'époque. Elle tourne le dos aux courants dominants liés au grand circuit du marché de l'art.

*Passagens n° 1* n'a pas subi de modification, car l'artiste n'a pas voulu monter un récit systématique. La vidéo est composée de longs plans continus, la seule interruption étant le changement d'escaliers. Il s'agit d'une expérimentation technique intentionnelle qui capte tout ce qui est rencontré sur le chemin et inclut les sons extérieurs: les aboiements des chiens, les klaxons des voitures.

*Passage* – titre de l'œuvre, de l'exposition et de la situation – fut un concept très important pour Geiger. Elle choisit des espaces transitoires, des non-lieux – les escaliers, les rames du métro –, des espaces *entre*, qui ne déterminent rien, car ce sont des espaces de circulation. Le recueil de Julio Cortázar, *Octaedre*, nous montre une corrélation avec le jeu entre *être* et *non-être*, entre *lieu* et *non-lieu*:

[...] [à un moment donné j'avais commencé à sentir, à décider qu'une vitre de la fenêtre du métro pouvait me donner la réponse, la rencontre avec un bonheur précisément ici, où tout arrive sous le signe de la rupture la plus implacable, à l'intérieur d'un temps souterrain qu'un trajet entre deux stations dessine et limite ainsi, sans appel, sous terre<sup>10</sup>...

10 Julio Cortázar, Manuscrito achado num bolso [*Manuscrit trouvé dans une poche*], dans *Octaedro*. 5. ed. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985, p. 29.

Il y a là une dispersion de l'identité, car l'artiste devient anonyme : c'est un être toujours *de passage*. En fait, déterminer ce que sont ces espaces est une autre étape du processus, celle de la révélation des vécus, les vécus journaliers du quotidien, celles de personnes immergées dans la solitude, l'ennui. Ici on peut citer la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « L'homme des foules »<sup>11</sup>, dans lequel le narrateur-personnage observe les passants et les considère dans leurs rapports collectifs : « Bientôt, cependant, je descendis au détail, et j'examinai avec un intérêt minutieux les innombrables variétés de figure, de toilette, d'air, de démarche, de visage et d'expression physiologique<sup>12</sup> ». Et le narrateur aperçoit un homme dans la foule – ce qui était nouveau au XIX<sup>e</sup> – et décide de le suivre pendant presque deux jours. Puis, fatigué, il abandonne sa course car la personne « refuse d'être seul. Il est l'homme des foules. Il serait vain de le suivre »<sup>13</sup>.

Dans les stations de métro de toutes les grandes villes, passent tous les jours des centaines, des milliers de personnes solitaires, anonymes. C'est de l'affinité entre un passant solitaire et la foule que jaillit un tel kaléidoscope de personnes. Et c'est dans le champ visuel de ce kaléidoscope que paraît la personne le traversant anonymement. Les regards jetés dans toutes directions par le passant cherchent à se protéger de l'excès de stimulations provoqués par la croisée de tant de rapports et de signifiants, imprimés sur les choses et la foule. Geiger cherche la rencontre des regards entre son statut de passante et l'homme des foules.

### Letícia Parente

Dans presque toutes ses œuvres, Anna Bella Geiger, comme Letícia Parente et Sonia Andrade, se sont servies de leur propre corps – lié à l'esthétique du narcissisme – pour des actions de performance, tournées directement pour la vidéo. Les artistes de l'art vidéo favorisaient le processus et s'intéressaient à la façon dont il était corporellement perçu, ainsi qu'à l'espace où l'œuvre était réalisée. Avec la vidéo et les installations, l'œuvre d'art ne dispensait pas de la jouissance, mais demandait la participation et la mobilisation corporelle.

L'œuvre *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, est l'une des plus troublantes de la production vidéo artistique brésilienne des années 1970. Tout au long de ses 10 minutes et 30 secondes, l'artiste brode sa plante de pied, avec une aiguille et du fil noir. Cette activité est répétitive, intime, effectuée avec des mouvements lents. Même si l'acte est transgressif, la position de l'artiste, les jambes croisées, semble une invitation

11 Edgar Allan Poe, L'homme des foules. In: *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction: Charles Baudelaire, 1857. Édition Ebooks libres et gratuits. Parution le 04/07/2006. [consulté le 11 décembre 2014] Disponible à: <[http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Poe\\_Edgar%20Allan](http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Poe_Edgar%20Allan)>.

12 Poe, *ibid.*

13 Poe, *ibid.*



à la méditation. Il y a une dualité entre ces deux modes : la transgression et le calme, mais la transgression devient plus forte parce qu'exercée calmement et soigneusement. L'apaisement montré par l'artiste en train de recoudre sa peau convoque un étonnement sur la mutilation, mais l'action ne blesse pas – elle enregistre. Assise calmement, l'artiste enfle l'aiguille et répète l'opération, comme un chirurgien esthétique. Elle coud des lettres sur la plante de son pied. Une à une, les lettres brodées forment la phrase *Made in Brasil*, avec précision et authenticité, cherchant l'affirmation et l'identité. En silence, l'artiste accuse l'oppression étrangère qui ne cesse de la piétiner. La phrase brodée – prise souvent comme titre de l'œuvre – reste imprimée sur la peau, comme le signe marqué au fer sur le cuir du bétail ; inscrite sur la plante du pied de l'artiste, elle renvoie aux actions provoquées sur son corps, et montre du doigt la marque invisible des cicatrices (psychologiques et physiques) des tortures de la période la plus cruelle de la dictature brésilienne. En à peine plus de dix minutes, c'est non seulement une phrase qui surgit devant le spectateur, mais l'expression d'une volonté.

*Marca Registrada* montre à fleur de peau ce qui était étouffé, un cri pris dans la poitrine, une pensée tue par la voix, mais exposée par le corps. Se servir du corps comme support de transmission de la pensée, d'un idéal, c'est lui conférer de la puissance, et assister à ce processus crée une complicité avec l'artiste. Cette œuvre est devenue emblématique dans l'histoire de l'art vidéo brésilien, car elle réunit l'expérimentation et les énoncés liés au contexte politique. Letícia Parente faisait une critique des oppressions et de l'impérialisme étranger. Sectionnant la phrase, elle écrit un mot après l'autre, occupant ainsi toute la plante de son pied. On assiste à la confrontation entre la vidéo, c'est-à-dire la caméra, et la transgression du corps de l'artiste. Le spectateur en reçoit la tristesse due aux morts et au manque d'espoir – et peut-être le cynisme de la dictature. Le corps de l'artiste, entre deux équipements (la caméra et l'écran) est dans le jeu de miroirs de la production de l'image instantanée, dans une « *self-encapsulation* », comme l'a observé Rosalind Krauss dans son article sur le narcissisme de la vidéo<sup>14</sup>. Ici, c'est la forme de l'enfermement.

Les actions de Parente, métaphoriques, établissent des assemblages symboliques. L'aménagement de l'espace filmé et les situations provoquées se présentent pour déstabiliser, d'une certaine manière, le *modus operandi* habituel des tâches quotidiennes. Ce n'est pas un processus d'identification, mais d'étrangeté : des activités plausibles mais qui échappent à leur cours normal.

Dans ses œuvres, l'importance du corps réside dans son exposition : immédiate, respectant l'agencement symbolique de l'action présentée. Le corps de l'artiste devient un corps critique et politique et interroge sa position dans la société. Il se montre ouvert, actif, exposé, exerçant pleinement la dénonciation politique. Ce n'est pas un registre

14 Rosalind Krauss, « Video, The Aesthetics of Narcissism », *October*, printemps 1976, p. 50-64.

gratuit, il n'y a pas de concession dans l'argumentation de ses actions. Le rôle exercé par son corps est celui d'un mécanisme supplémentaire dans la circulation du message.

Presque toutes les vidéos de Letícia Parente fonctionnent en autoréférence. C'est l'action de la performance en temps réel et continu, en rapport direct et frontal à la caméra qui construit l'action vidéographique. Les actions, exécutées en direct pour la caméra, s'accordent ainsi au langage vidéo, car le temps réel d'action de l'artiste est aussi celui de la participante.

Des thèmes intimes, liés aux faits divers de la vie quotidienne et aux petits espaces du foyer – la chambre, la salle de bains, le placard –, sont une constante chez Parente. Le média de l'art vidéo, transmis sur de petits téléviseurs (à l'époque le plus grand mesurait 21 pouces, soit 54 cm environ), contraignait à filmer des scènes avec peu d'information, s'adaptant mieux aux petits écrans. Les scènes étaient, ainsi, simples et intimes.

### Sonia Andrade

Sonia Andrade a réalisé, de 1974 à 1977, huit œuvres d'art vidéo de courte durée (autour de 52 minutes et 30 secondes en tout). Parfois son visage y est déformé par des fils de nylon jusqu'à la transfiguration de son aspect facial. Parfois elle exécute de petites mutilations, elle se coupe les cheveux aux ciseaux, ou elle attache sa main à une table avec des clous et des fils. Elle opère une poétique de la transgression qui présente le corps par automutilation. Il est important pour elle d'accentuer la tension entre les limites. L'une des forces des vidéos en général résidait dans cette transgression du corps de l'artiste, comme dans les actions du *Body Art*. Dans *Thighing (Blue, 1967)*, film en 16 mm, par exemple, Bruce Nauman utilisait ainsi son corps comme un matériau de recherche plastique, presque sculptural, le modelant comme un morceau d'argile. Pourtant, le corps n'est pas une matière inerte et passive. Nauman ne manipule pas le support filmique, il se sert de l'enregistrement pour son geste de modeler, et ainsi fait Andrade. D'autres artistes, comme Acconci, ont mis leur corps en situation-limite, les transformant en partie de l'œuvre au moyen d'actions souvent considérées comme morbides et masochistes. Dans *Trademarks (1970)*, par exemple, il explique : « *je me mords le maximum que je peux supporter* » avant de mettre de l'encre sur les morsures et d'en imprimer les marques sur du papier<sup>15</sup>. Au Brésil pendant les années 1970, les capacités technologiques des vidéos étaient restreintes ce qui rendait le montage pratiquement impossible. D'après Arlindo Machado<sup>16</sup>, il se faisait directement sur la caméra pendant l'enregistrement, ou après, avec des lames de rasoir et du ruban adhésif. La grande majorité des vidéos était donc produite en plan unique

15 Tracey Warr, Amélia Jones, *The Artist's Body: themes and movement*, New York, Phaidon, 2000, p. 119.

16 Machado, *ibid.*, 2007, p. 22.

continu, en temps réel, en une seule prise. Sonia Andrade, de toutes façons, n'avait pas besoin de beaucoup de ressources pour ses vidéos. Créées pour être vues sur les postes de télévision, ses œuvres demandaient un regard très intimiste. Une image en basse résolution signifie qu'elle fonctionne mieux sur le petit écran. Il s'agit aussi d'une image sur laquelle on ne peut mettre que peu d'information, pour éviter le danger que le regard du spectateur se perde. La vidéo est ainsi devenue le média idéal pour les œuvres exploitant des scènes intimes et permissives, avec des détails, surtout du visage, ou des scènes en gros plan. Les vidéos sont devenues des réductions de situations minuscules devant la caméra; elles provoquaient chez le spectateur un comportement de voyeur, presque érotique, une contemplation de trous de serrure. Dans l'histoire de l'art, le voyeurisme est bien représenté dans l'œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Le spectateur y est amené à exercer un regard à la dérobée par deux trous percés dans une vieille porte et à y voir une femme jouissant, dans un lieu intime.

Sonia Andrade a su explorer les scènes courtes. Ses œuvres baignent dans la lumière d'un projecteur. Nous pouvons les comparer au cinéma structurel d'Andy Warhol ou de Michael Snow, dans le sens où ce sont des vidéos monogestuelles, un peu comme celles où des gens non identifiés exercent des actions interminables en temps réel.

Anna Bella Geiger, Letícia Parente et Sonia Andrade se sont servies de leur propre corps – en rapport à l'esthétique du narcissisme – dans presque toutes leurs œuvres et actions de performance, filmées directement en vidéo. C'est l'époque de l'expérimentation, de la réflexion sur le dispositif, l'acte, l'action, la forme, le sens et le phénomène. C'est également la période où les musées du monde entier conçoivent leur département d'art vidéo (comme l'espace du Museu de Arte Moderna à Rio et le MAC/USP à São Paulo), et où des festivals d'art vidéo sont organisés pour sa diffusion. La vidéo ouvre ainsi le passage de la performance dans les institutions artistiques.

## Chercher à regarder

### Une vidéo performance de Michele Sambin entre passé et présent, entre structure et émotion

PASCAL CESARO & AURORA VERNAZZANI

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

L'art [de la performance] s'intéresse au COMMENT et non au QUOI; non au contenu littéral, mais à l'exécution du contenu factuel. L'exécution – le comment de la réalisation – tel est le contenu de l'art <sup>1</sup>.

Roselee Goldberg

La performance artistique, lorsqu'elle utilise la vidéo comme un processus créatif innovant et non comme un simple outil de communication ou un moyen d'archivage, intervient à plusieurs niveaux. L'usage du médium complexifie et alimente la réflexion des artistes, tant sur le plan spatio-temporel de l'action jouée en temps réel que sur la fonction de l'image enregistrée qui est alors envisagée comme un partenaire dans le processus créatif. Nous ferons l'étude d'une performance de Michele Sambin, artiste italien multidisciplinaire qui, grâce au médium vidéo, convoque passé et présent à dialoguer sur scène.

### Performance et vidéo : l'intervention artistique au croisement des disciplines

La performance « *Looking for listening* » a été présentée par l'artiste Michele Sambin en 2013, en ouverture de la 26<sup>e</sup> édition du festival « *Instants vidéos, numériques et poétiques* » qui célébrait les 50 ans de l'art vidéographique à Marseille. Le directeur du festival vidéo, Marc Mercier, avait choisi de laisser une grande place à la performance,

1 Roselee Goldberg, *La performance. Du futurisme à nos jours* [2001 pour la trad. française], Thames & Hudson, 2012, p. 121.

rappelant ainsi qu'à l'origine de ces deux mouvements concomitants prévalait un même désir de chercher à s'approcher de l'autre, pour découvrir de nouveaux langages :

Les pionniers de ces arts avaient des ambitions démesurées : tout réinventer ! La télévision, le cinéma, la sculpture, la peinture, le récit, le montage, le son, en s'emparant des outils de la technique pour mieux servir un désir omniprésent : la libération du langage<sup>2</sup>.

C'est la question du langage qu'explore Michele Sambin dans la performance, à travers le fait que ses vidéos, bruitages et musiques sont associés pour favoriser une série de connections inédites à partir du corps de l'artiste. Pour Sambin, son travail

est le résultat d'une recherche qui ne copie pas les modèles précédents mais plutôt essaie de proposer un langage alternatif, afin de dilater les frontières entre ce qui est musique et ce qui est image. Mon but [dans *Looking for listening*], c'était de créer une fusion organique entre les signes qui frappent l'ouïe et en même temps la vue du spectateur. Je voulais que les spectateurs de la performance ressentent une liaison indissoluble entre les deux langages<sup>3</sup>.

La performance/vidéo de Sambin avait ainsi l'ambition de provoquer un changement immédiat dans le réel, d'amener « quelque chose qui se passe seulement en direct, dans un échange d'énergie avec les spectateurs et où le rapport entre rationalité et instinct, conscience de soi et perte de soi s'inscrit dans l'œuvre en train de se faire ». À cet égard, Fred Forest, l'un des pionniers de la vidéo performance en France proclamait à la fin des années 1970 :

[la vidéo] laisse espérer [...] une sorte d'individuation de l'information qui se substituera à l'emprise impérialiste et unilatérale de la communication imposée par les mass-média. [Elle] n'est pas seulement une sorte de magnétophone à images qui permettrait de mettre celles-ci en conserve. La vidéo nous réapprend à voir, à sentir, à comprendre. Elle opère une nouvelle forme de mise en relation avec le monde qui nous environne. Elle renouvelle notre vision de la réalité<sup>4</sup>.

C'est cet usage de la vidéo, comprise dans le cadre de la performance artistique, que nous allons retrouver dans l'œuvre de Michele Sambin, un usage posant un questionnement nouveau sur l'image par son utilisation en direct, et où le temps est pris comme un facteur de connaissance de la réalité humaine.

2 Marc Mercier, *Catalogue du 26<sup>e</sup> festival des Instants Vidéos*, 2013, p. 36.

3 Entretien avec Michele Sambin dirigé par Aurora Vernazzani, Marseille, novembre 2013.

4 Fred Forest, « L'utilisation actuelle de la vidéo dans le domaine artistique », *L'Indépendant*, Perpignan, 12 septembre 1976. ([http://www.fredforest.org/book/html/fr/bibliographie/biblio\\_adp\\_fr.htm](http://www.fredforest.org/book/html/fr/bibliographie/biblio_adp_fr.htm)) consulté le 30/07/2014.

## Prémises de *Looking for listening*: évolution d'une poétique sonore et visuelle

Dans un premier temps nous allons remonter aux sources de l'œuvre et de sa documentation, ensuite nous la présenterons dans son aspect global pour pouvoir enfin nous attacher à l'analyse critique de sa réception.

*Looking for Listening* de 2013 est une reprise de l'installation musicale créée lors de la biennale de Venise de 1977. Le filmage, l'archivage de cette installation et sa numérisation par le laboratoire *La Camera ottica* de l'université d'Udine en Italie ont permis à l'artiste de re-jouer l'œuvre à Marseille. En fait, il ne s'agit pas exactement d'un *re-enactement*, d'une reconstitution tels ceux qui se sont développés récemment ou qui suivrait le protocole original. Ici l'artiste se sert des matériaux produits lors de la première performance pour recomposer une nouvelle scène qui permet au spectateur de comparer les deux performances, celle de 1977 et celle de 2013. Pour comprendre la portée de l'œuvre, il est nécessaire de se pencher sur sa première version ainsi que sur les vidéos qui l'ont précédée et qui posent les jalons de la poétique de l'artiste. Nous nous appuyons sur la thèse<sup>5</sup> et les articles<sup>6</sup> de Lisa Parolo, assistante de Sambin, curatrice de son œuvre, et auteure, avec Sandra Licchi d'une monographie de l'artiste<sup>7</sup>.

Né à Padoue en 1951, Sambin commence ses expérimentations à 19 ans et devient très actif sur la scène artistique et du cinéma *underground* entre sa ville natale, où il fréquente le Centre de Cinématographique Didactique, monte et sonorise ses films, et Venise, où il étudie l'art abstrait et informel à l'Université internationale des Arts. À partir de 1972, il rejoint un collectif d'artistes réunis à la *Galleria del Cavallino*, spécialisée en expérimentations vidéo et cinématographiques. Il travaille sur des dispositifs multidisciplinaires à composante technologique et éphémère en raison de leurs aspects performatifs.

Son premier film en Super 8 de 1968, *Anamnesi*, pense le rôle de l'artiste dans la société. La pellicule est post-synchronisée. Un rapport rythmique et tonal s'établit entre les images et les sons. Dès cette première œuvre, l'artiste dédouble son image. Dans *Laguna*, réalisé en 1971, sont explorées trois différentes relations image/son: la première est objective, « naturelle »: directe. Dans la deuxième, la musique accentue l'émotion suggérée par les images. La troisième relation est utopique: le son est le moteur des actions créatives d'un groupe de personnages. On commence à percevoir une intention didactique, au sens utopique du terme: le désir de former le spectateur

5 Lisa Parolo, *Il linguaggio artistico di Michele Sambin dal film alla video-performance musicale (1968-1982). Ipotesi per la conservazione, il restauro e la riproposta attuale di Looking for listening (1977)*, Padoue, Università degli studi di Padova, 2012.

6 Lisa Parolo, *Visioni asincrone. Sul rapporto immagine-suono nei film di Michele Sambin*, inédit.

7 Sandra Lischi et Lisa Parolo, *Michele Sambin performance tra musica, pittura e vidéo*, Padoue, Cleup, 2014.

à l'écoute et au regard, à leurs langages, aux différentes modalités d'opérations de la relation entre son et image. En 1974, *Spartito per violoncello* [Partition pour violoncelle] est sa première création réalisée en vidéo et non plus en pellicule. Plusieurs aspects de cette œuvre nous aident à retracer sa ligne poétique. Sambin est alors un jeune homme de vingt-trois ans. L'artiste est assis avec son violoncelle devant un poste de télévision. Sur l'écran, des images abstraites défilent : il les interprète, en épousant ce qu'il voit au moyen du violoncelle. Les images se font donc partition, comme le titre l'indique. Cette idée d'une suite d'images à jouer, à interpréter à travers le son, qui émergeait dans les œuvres antérieures, s'offre alors explicitement au spectateur. En 1976, l'artiste s'approche de la performance, tout en approfondissant sa recherche sur la collision entre images et sons. Dans *Film a strisce* (Film à rayures), une pellicule, aux images abstraites et épurées, devient la partition que l'artiste, avec sa bande, sonorise en direct, devant un public, ce qui permet un nombre infini de variations et d'improvisations. Nous retiendrons ces éléments récurrents : l'artiste est toujours présent dans son œuvre ; la collision entre images et sons est moteur du sens ; les images font partition, avec le but d'augmenter la connaissance visuelle et sonore du spectateur. Voici les préalables réunis pour que la puissance de *Looking for Listening* puisse éclore à la Biennale de Venise de 1977.

## Looking for listening (2013) : présence et réactivation du passé

Nous ne pouvons saisir la version de 1977 à Venise que dans son actualisation de 2013. Une analyse en demeure toutefois possible. Sur le site de Michele Sambin nous pouvons lire la description suivante, énonçant sa création en abyme :

La construction de l'image est simultanée à la production du son. La première vidéo enregistrée est utilisée comme partition visuelle et sonore pour l'enregistrement de la deuxième vidéo, qui sert de nouvelle partition pour la troisième vidéo, la seule à être exécutée en direct par le performeur, devant un public<sup>8</sup>.

La troisième vidéo est donc reliée à une caméra qui filme l'artiste sur scène. La performance s'appuie par conséquent sur un mouvement simultané du corps, de la caméra, du dispositif télévisuel, du violoncelle. Le corps est celui de l'artiste, assis au milieu de la scène à côté de ses instruments. Face à lui est disposée une caméra fixée sur pied et tenue par son assistante : durant la performance l'artiste s'en saisit à certains moments pour reproduire le mouvement qui apparaît sur les écrans de télévision. Le rôle instrumental de la caméra n'est pas improvisé, mais codifié grâce à une partition, sur laquelle des mouvements, horizontaux ou verticaux, des zooms dynamiques ou

<sup>8</sup> <http://www.michelesambin.com/progetto-attuale/looking-listening>.

statiques, ainsi que des battements sont prévus. Il interprète donc une partition pour caméra. Son travail traduit alors une recherche sur le *médium*: mouvements et fréquence du zoom, vitesse des mouvements en horizontal ou vertical, jeu de mise au point toujours en relation avec l'image et le son, le *médium* devient lui aussi un instrument à part entière. Les trois écrans de télévision sont installés à l'arrière-plan sur un support au fond de la scène afin que le spectateur puisse voir en même temps l'artiste en avant plan et les écrans. Comme Sambin l'énonce lui-même, l'utilisation de sa propre image souligne sa présence d'auteur, dans un moment où l'identification de sa personne devient complexe, car l'objet artistique perd de sa concrétude. Le corps est là comme la manière la plus immédiate d'expérimenter les potentialités du *médium* vidéo. Si le *médium* devient une partition au même titre que l'image et le son, le corps le devient aussi: c'est son propre corps, filmé dans un passé proche, que Sambin regarde, écoute et filme pendant la performance. *Looking for Listening* de 1977 est une conversation à trois qui déroute le spectateur dans ses repères spatio-temporels - quelle est la vidéo en direct et quelle est celle enregistrée? Le mouvement de la caméra produit-il un son ou est-ce l'inverse?

Dans l'actualisation de 2013, nous nous apercevons que la dilatation de l'élément temps ajoute à l'intensité produite par la performance. Si en 1977 la présence visible de l'artiste sur les écrans et sur scène diffèrait de quelques jours, au plus de quelques semaines, l'expérience que Sambin nous propose en 2013 est bien différente. Ce corps, utilisé comme partition en 1977, revient sur scène pour se confronter avec sa vie antérieure. De nouveau instrument et partition à la fois, le corps de Sambin s'inscrit dans une structure recréant les conditions originaires de la performance de 1977: mêmes vêtements, mêmes instruments, mêmes partitions: rien n'est laissé à l'improvisation, sinon ce qui involontairement et fatalement échappe. L'artiste nous explique dans l'entretien que nous avons réalisé en 2014:

Un principe de mon travail consiste à combiner la structure et les contraintes. C'est entre des frontières limitées que l'on peut se sentir libre de créer. Cette dimension particulière de la liberté me passionne, car l'esprit et le corps m'amènent à creuser en moi-même et par conséquent à produire une forte émotion chez le spectateur. Dans *Looking for listening* je me suis appuyé sur les expérimentations antérieures, mais il y a un degré d'expérimentation tel qu'il en devient emblématique. Mon but est de créer une fusion organique, un lien indissoluble entre les signes qui frappent l'ouïe et la vue du spectateur.

Maintenant, les écrans en arrière-plan diffusent deux vidéos d'archives de 1977 et le direct de 2013: Sambin a vingt-six ans sur les deux premiers écrans et soixante ans sur l'écran en direct et sur scène. Ce dispositif fonctionne étrangement à la fois comme suite d'éléments juxtaposés, collage imposé de façon à créer des correspondances, et ensemble organique. Les vidéos font figures de partition musicale avec laquelle l'artiste compose en direct face à la caméra. Sa présence et son jeu nous réveillent de la fascination



que les écrans opèrent et nous rappellent que nous assistons à une performance. Le fait de rejouer une performance de la même façon qu'on rejouerait un morceau de musique écrite nous questionne sur la place de l'écriture et de la partition dans la musique; de plus, il y a dans cette performance une mise en scène du processus de création, et de la partition comme objet en soi ou comme lieu d'une élaboration formelle, comme structure cadre aidant la création à se canaliser. Le spectateur peut soit travailler à saisir ces multiples éléments et les rassembler pour qu'ils deviennent signifiants au fil de la performance, soit se laisser séduire. L'artiste propose au spectateur de se forger une écoute consciente de ce corps actuel reproduisant exactement les mêmes gestes que dans les vidéos d'archives de 1977. En jouant devant les images télévisées de la scène originelle inventée pour la biennale de Venise, il questionne le temps et la capacité de l'homme à le traverser. L'intérêt de ce dispositif artistique complexe où corps, vidéo et caméra s'assemblent est d'utiliser le principe du circuit fermé de la vidéo à son paroxysme, et de développer ainsi les conséquences ontologiques de l'enregistrement d'images. La performance nous plonge dans une vision comparatiste de ce jeune corps virtuose avec celui du corps actuel essayant de parvenir à la même interprétation musicale. Le procédé du *feed back*, ce phénomène de rétroaction vidéo, l'engage dans un face-à-face et montre qu'il doit lutter pour continuer à exister. Le narcissisme, autrefois énoncé par Rosalind Krauss comme inhérent à la vidéo (à la première pratique de celle-ci), se révèle à la fois conforté et fragilisé par l'évidence du temps, qui sort le sujet de la pure contemplation de son *imago*. Le spectateur est affecté par cette sensation physique d'une lutte contre le passé et dans le présent du geste artistique et lorsque qu'il se retrouve dans cette recomposition des corps entre le corps présent (la performance musicale) et le corps passé (les archives vidéos), il peut être bouleversé par la vérité qui s'en dégage, une vérité du temps au-delà de toute connaissance sur le corps. La trace de la pratique performative est précisément une empreinte sur le corps « tels des cicatrices témoignant d'un accident », celui de la vie<sup>9</sup>, d'autant plus que dans *Looking for listening* de 2013, nous assistons à un dialogue entre soi et soi, à une confrontation avec le soi-comme-autre qui réactualise les cicatrices du passé pour le faire coïncider à celles du présent. Le corps-spectateur n'en sort pas indemne: l'émotion que la rencontre entre l'artiste et son jeune ancêtre dégage fait résonner des échos à portée universelle chez chaque spectateur.

9 Voir Maria José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Bologne, Università degli studi di Bologna, 2008.

Ce qui est mis en avant n'est plus la distinction entre représentant et représenté (scène/salle, acteurs public), mais les interactions et les transformations en train de se produire lors du travail d'accomplissement. La performance déplace l'intérêt de l'œuvre de l'objet fini et clos vers l'activité créative et interprétative<sup>10</sup>.

À la lumière de l'œuvre, nous pouvons affirmer qu'il y a dans cette performance artistique la force d'une comparution immédiate où les protagonistes (performeur et spectateurs) se mettent en jeu et s'interrogent ensemble à partir de leur co-présence. L'artiste propose son corps comme matière première, comme lieu et instrument de l'expérimentation artistique, pour solliciter dans ce face-à-face avec le spectateur un engagement à « vivre la provocation, le malaise, ou plus simplement la poésie, sous tension de l'immédiateté. Le temps correspond en ce sens à un moment de vérité, les parts d'imprécision et d'improvisation concourant à la création de cet espace unique<sup>11</sup> » (M. Sambin). L'œuvre performance produite apparaît ici comme le résultat d'un processus de création qui se révèle au spectateur comme lieu processuel de l'authenticité de la démarche artistique. Ce geste artistique qui semble fondé sur un « entre soi » radical de l'artiste avec lui-même entraîne en réalité le spectateur dans une réflexion sur notre condition d'être humain traversant le temps, nous obligeant à déchiffrer ce sentiment étrange de co-présence dans une co-écriture avec l'artiste face à la création en train de se faire. Si le spectateur se laisse prendre au jeu de cette performance vidéo musicale, il est alors contraint de vivre et d'éprouver avec l'artiste cette lutte en temps réel entre les corps du passé et du présent. Le spectateur fait face à cette démultiplication des corps et des temps qui travaillent ensemble, et il devient alors un observateur actif, sans qu'il participe d'un quelconque mystère religieux, mais sans être « estrangéisé ». Nous retrouvons ici la construction du sens de l'œuvre comme partage avec un spectateur pensé non plus comme simple destinataire mais comme coauteur, *de fait*, du spectacle, dont l'action ici semble correspondre à la lettre à ce que dit Jacques Rancière : « Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire<sup>12</sup> ».

10 Tania Vladova, « Performance », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 338-339.

11 Michele Sambin, entretien avec l'artiste.

12 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 24.



## Exitour : performance artistique itinérante

À pied et en bus, de Douala à Dakar,  
7 artistes à la conquête de 7 pays

KOMGUEM KAMSU ACHILLE

Université de Maroua, département des Beaux-Arts et des Sciences du Patrimoine,  
CREGUM (Centre de recherche et d'études globales aux unités multidisciplinaires),  
Cameroun.



Fig. 1. Conception graphique : Alioum Moussa

Cet article fait une analyse du projet *Exitour*, réalisé en 2006 par sept artistes contemporains, dont six camerounais, Goddy Leye, Luc Foster Diop, Justine Gaga, Ginette Daleu, Achilleka Komguem, Alioum Moussa et une artiste suisse, Dunja Herzog. C'est une performance organisée par ArtBakery<sup>1</sup> à la veille de la biennale de Dak'art 2006.

1 ArtBakery est un centre de création contemporaine fondé en 2003 par feu Goddy Leye et basé à Bonendale/Douala au Cameroun. Son action tourne autour des résidences de création, de l'accompagnement des jeunes artistes, de l'ambition d'améliorer leur confort intellectuel et esthétique par une interaction avec les professionnels et le public.

Nul ne peut mettre en doute aujourd'hui la transversalité des pratiques artistiques en Afrique, comme dans le monde entier. Les artistes sortent des pratiques classiques et explorent de nouveaux modes de création et de visibilité à travers des actions ou des actes performatifs qui redonnent vie à l'activité artistique. Au moment où la Biennale de Dak'art 2006, parvenue à sa 7<sup>e</sup> édition, s'annonçait, un groupe d'artistes ayant précédemment bénéficié d'une résidence à ArtBakery lance, le 27 mars 2006, presque deux mois avant le début de la Biennale, un projet de performance itinérante : *Exitour, le Douala / Dak'art de l'art contemporain*. Le but premier de cette action était d'explorer les savoirs et savoir-faire artistiques à travers un parcours initiatique reliant Douala à Dakar par route, mer, bus, ou à pied. Le projet s'est progressivement transformé en une véritable performance militante et sociétale, en dépit de ou à la faveur des obstacles surmontés au cours du périple.

Le mirage et l'excentricité de l'art contemporain aujourd'hui nous interrogent non seulement sur ce qu'est l'art, ou sur la question de « quand y a-t-il art ? » mais aussi, sur où se situe l'art, entre l'objet et l'action, l'émotion et le concept, le récit et le fait, le visible et l'audible. Comment se construisent les nouvelles démarches de création, de circulation et de monstration des œuvres en Afrique ? En quoi *Exitour* constitue-il une performance artistique itinérante mettant en réseau et en mouvement des artistes et des œuvres de la sous-région du continent africain ? Cet article est le récit critique d'un voyage au cœur d'une Afrique fragile et précaire, sur les sentiers du questionnement, à partir de démarches artistiques transversales, d'esthétique relationnelle, et porté par la capacité de l'œuvre à habiter et sillonner les rues.

J'ai souhaité faire un retour sur les moments particuliers de ce périple qui font aussi partie de mon histoire personnelle et de mon propre rapport à l'art. Le but n'est pas nostalgique, il est dans la confrontation des pratiques artistiques à leur temps : aujourd'hui, le contexte de l'art dans lequel se déroulèrent ces échanges s'est considérablement modifié. En 2006, l'internet était encore dans sa phase de balbutiement et sous-exploité par les artistes de beaucoup de pays d'Afrique.

Cette étude se structure en trois parties. La première présente le contexte historique et artistique qui a précédé et favorisé la conception du projet au Cameroun. La deuxième relate la mise en œuvre progressive du projet à travers une exploration des limites possibles de l'acte artistique mettant en scène le corps à l'épreuve du temps, de la distance, de la précarité, du malaise, de l'inconnu et de l'action. Et la troisième partie montre qu'*Exitour* fut une performance artistique itinérante interrogeant la visibilité, la circulation des œuvres, et la mise en réseau des artistes à travers de nouveaux espaces et de nouvelles démarches.



Ph. 1. Les sept membres du groupe Exitour à Dakar  
(de gauche vers la droite Alioum, Goddy, Dunja, Foster, Gaga, Komguem, Daleu)

## Mise en contexte historique et artistique

### À l'origine du projet *Exitour*

*ArtBakery* est le lieu où tout a commencé. Trois années ont suffi à Goddy Leye, le promoteur d'*ArtBakery*, pour intéresser un nombre important de jeunes créateurs<sup>2</sup> à un programme de résidence artistique d'éveil et de professionnalisation. L'idée du projet *Exitour* fut la suite logique des actions engagées dans ce cadre par un groupe d'artistes avides de découverte et de création. *Exitour* se présente alors comme un projet de tournée artistique. Il tire ses origines du collectif d'artistes les *Dreamers*<sup>3</sup> – *les rêveurs du Kamer* – et de *Prim'Art*, un collectif antérieur<sup>4</sup>, co-créé en 1993 par Goddy Leye, l'acteur principal à la base de tous ces mouvements avec quelques jeunes artistes<sup>5</sup>, à

2 Alioum Moussa, Ginette Daleu, Luc Foster Diop, Dodji Effoui, Justine Gaga, Boris Nzebo, Guy Woueté, les Dreamers, Dunja Herzog...

3 Collectif d'artistes né en 1998 composée de Goddy Leye, Simon Soha, Armand Meko, Jean-Marc Siangue, Achillekà Komguem et Steefan Dheedene ayant pour dessein de développer une synergie basée sur la communauté des esprits et des visions afin de matérialiser avec davantage de facilité et de plaisir leurs rêves. Ce groupe a la particularité d'avoir en son sein la majorité des artistes vidéastes du Cameroun.

4 Association de jeunes artistes née en 1993 à Yaoundé dont le travail tourne autour de la mémoire.

5 Emile Youmbi, Louisepé, Gaston Kenfack dit Ken's, Idrissou Njoya...

l'époque étudiants de l'université de Yaoundé I. La notion de *Prim'Art* renvoyait à une pratique utilisant « *le minimum de choses et de matériaux à portée de main pour travailler en imitant le primitif*<sup>6</sup> », ainsi que l'explique l'artiste Luisepee. Goddy Leye en situe la démarche bien au-delà. C'est pour lui une « *ré-appropriation, un moyen d'explorer l'univers des signes en s'appuyant sur la mémoire*<sup>7</sup> ».

Le collectif *Dreamers* est né à Yaoundé en 1998, à la suite de l'inactivité de *Prim'art*. Il avait pour objectif d'amener chaque membre à s'imposer sur la scène nationale et internationale au bénéfice de la force du groupe. Il favorisait aussi la construction de projets individuels, iconoclastes et novateurs, en prélude à la disparition possible du groupe, ce qui se produisit à sa quatrième année d'existence<sup>8</sup>. C'est donc sereinement qu'après 2002, chaque membre du groupe développa un projet individuel. Pour donner aux acteurs de l'art une tribune où ils peuvent exposer leurs idées, Achillekà Komguem initie alors *DiARTgonale*, une revue de réflexion, de formation et d'information sur l'art contemporain africain (2007). Plus tard, l'un des membres influent du groupe, Jean-Marc Siangue souligne la manipulation et l'inconsistance de l'art contemporain avant de s'orienter vers le graphisme<sup>9</sup>, Stéfaan Dheedene retourne à Berne et met sur pied un atelier-maison flottant. Armand Mekoa s'exile en France pour d'autres conquêtes de l'art et de la vie. Simon Soha ouvre un atelier d'art à Cotonou où il travaille et initie les jeunes béninois à la création artistique. Le contexte de ce redéploiement permet à Goddy Leye de mettre sur pied le projet *ArtBakery* qui, en huit années d'existence, va connaître un réel succès sur le plan national et international en raison des mobilités et des parcours de professionnalisation qui y ont cours. L'arrivée d'*ArtBakery* sur la scène artistique de Douala en 2003 ouvre des possibilités de création et de mobilité pour de jeunes artistes. Jusque-là, cette scène ne disposait pas de structures crédibles en matière d'échange, de résidence, de réflexion et de création. Certes, on y comptait plusieurs galeries<sup>10</sup>, un centre d'art assez réputé (*Doual'art*), des résidences<sup>11</sup>, un village d'artistes, des associations et collectifs, des ateliers individuels, mais l'ineffectivité de certains d'entre eux, leur fonctionnement parfois trop formel en faisaient des cadres de création et d'exposition plus que d'échanges ou de réflexion. C'est dans cette ambiance sociohistorique marquée par la volonté d'écouter et d'être écouté qu'*Exitour* voit le jour.

6 Yvonne Monkam, « Prim'art: Quand primitif rime avec mémoire », dans *Africultures* n° 48, [http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&csr=2&no\\_article=9000](http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&csr=2&no_article=9000), consulté le 28 mai 2014.

7 *Ibid.*

8 Komguem k. Achille, avant propos *DiARTgonale-JAMAN-*, Special Edition n° 1, Amsterdam, Enough Room for Space, 2012, p. 1.

9 Il est aujourd'hui graphiste aux brasseries du Cameroun.

10 Galerie Mam/MTN Foundation, Galerie Keuko, Le carré des artistes, Espace Made...

11 ArtBakery, centre d'art Joël Mpahdood, Atelier sans limite de HakoHangson...

## Exitour : performances artistiques à l'origine d'un défi esthétique

La performance artistique est une pratique plurielle née avec le mouvement Dada et le futurisme. Confortée ensuite par l'action painting, le néo-dadaïsme, Fluxus, le happening, elle fait du corps le support de toute pensée, subversive ou non. C'est une action exécutée par un artiste en temps réel devant un public. Dans beaucoup de cas en Afrique et principalement au cours des années 1990, elle s'est confondue avec un rituel jouant avec les sens des spectateurs<sup>12</sup>. Serge Olivier Fokoua, promoteur des Rencontres d'Art Visuels de Yaoundé (RAVI), pense que c'est « *une façon de mieux dire ce que les tableaux ou les sculptures figées n'ont pas fini de dire* »<sup>13</sup>. C'est donc une autre manière de peindre ou de sculpter dans l'espace en confrontant le corps au temps, au mouvement, à l'improvisation, à l'inconnu et au doute.

Beaucoup d'actes et d'actions ont favorisé, au cours des années 1990, l'internationalisation de l'art au Cameroun par l'ouverture des artistes du terroir aux traditions esthétiques occidentales. Cette situation est apparue dans un contexte où l'activité des centres culturels français et allemands oriente la création artistique vers des schèmes culturels pro-occidentaux. En effet, détenant les rares espaces de présentation des œuvres, tournés vers un public d'expatriés qui constituent les potentiels clients, les centres en question influencent de nombreux artistes camerounais. Le cas de l'institut Goethe de Yaoundé (Centre Culturel allemand) – à la fin des années 1990 et au début des années 2000 – est assez illustratif à cet égard. À l'initiative de son directeur, Peter Anders, de célèbres artistes et critiques d'art allemands (Micky Kwella, Christian Hamuseck, Rained Gorb, Marcel Odenbach...) séjournent au Cameroun pour des interventions artistiques diverses<sup>14</sup>, ce qui a pour conséquence une ruée vers l'internationalisation des pratiques, l'expatriation des plasticiens africains, la restructuration ou la création de galeries concurrentes, la participation d'artistes<sup>15</sup> aux grandes biennales dans le monde. De plus, la publication d'un numéro spécial de *Revue Noire* consacrée à l'art au Cameroun en 1994 permet l'enrichissement des échanges et des discussions sur l'art actuel en Afrique entre artistes locaux et leurs confrères occidentaux. Toutefois,

12 Exemples : la performance de Goddy Leye clouant des pointes sur une sculpture au marché mokolo – 1996 à Yaoundé au Cameroun – devant un public abasourdi, curieux et réactif. Filmé par Luisepee, membre de *Prim'art*. Ou celle de d'Emile Youmbi nu assis sur le sol et prenant un bain de sang.

13 Stéphanie Dongmo, « Cameroun : L'art performance en quête de visibilité », <http://www.live.mboa.info/theatre-interviews-people/fr/people/actualite/8203,cameroun-l-art-performance-en-quete-de-visibilite.html>, consulté le 24 mai 2014.

14 Ces efforts manifestes ont balisé un terrain encore vierge à travers des animations artistiques osées. C'est à l'initiative de cet institut que des artistes tels que Goddy Leye, Emile Youmbi, Salifou Lindou présentent en 1995-1996 leurs premières performances artistiques au Cameroun.

15 Tels que Goddy Léye, Emille Youmbi, Barthélemy Togu, Pascale Marthine Tayou, Joël MpahDooh, Pascal Kenfack, Joseph Francis Sumegne...



loin d'entrer complètement dans le processus, les artistes vivant en Afrique internalisent certaines constructions occidentales mais établissent une forme de syncrétisme.

Même si la scène artistique camerounaise au début des années 2000 est fortement autodidacte, le dynamisme en vigueur dans les ateliers<sup>16</sup> rehausse la qualité de l'offre esthétique en confrontation avec celle qui vient des deux structures de formation artistique officielle, l'IFA – (Institut de Formation Artistique de Mbalmayo – et le Département d'art et d'archéologie de l'université de Yaoundé I. Selon l'historien d'art Tatuebu Duflot Zacharie, on ne peut occulter l'apport primordial de ces deux structures dans la formation des artistes et l'émergence de nouvelles pratiques artistiques au Cameroun. En effet, depuis 1991, l'IFA, mise sur pied par l'ONG italienne COE, dispense des formations artistiques aux jeunes, organise des ateliers-résidences d'artistes camerounais et étrangers. Elle est de ce fait considérée comme la matrice de l'art contemporain camerounais de ces deux dernières décennies. Quelques artistes d'*Exitour y* ont séjourné. D'autre part, le département d'art et d'archéologie de l'université de Yaoundé I à travers sa filière Arts Plastiques et Histoire de l'Art a formé de nombreux artistes et historiens d'art dont quelques-uns sont membres d'*Exitour*<sup>17</sup>.

L'ouverture à Douala et à Yaoundé de galeries, d'espaces d'art et de création (*galerie Moyo, Africréa* à Yaoundé; *carré des artistes, Doual'art* à Douala) témoigne de la prolifération des artistes. Parmi ces différents espaces, *Doual'art*, créé en 1991, se distingue par sa capacité à faire vivre les projets entrecroisant l'art et la ville à travers son laboratoire expérimental de nouvelles pratiques urbaines. Performances, sculptures urbaines, installations, interventions dans les rues sont autant de ses champs d'expérimentation. *Doual'art* est l'un des plus grands espaces d'art contemporain en Afrique centrale. Son action sur la scène locale de Douala et même de la sous-région a joué un rôle important dans la naissance du projet *Exitour* par l'entremise d'organisations d'expositions, d'ateliers et de symposiums<sup>18</sup>. C'est d'ailleurs à *Doual'art* que se tient, en mars 2004, l'exposition *Exit* qui marque la fin de résidence des quatre premiers jeunes artistes invités à *ArtBakery*: Justine Gaga, Luc Fosther Diop, Ginette Daleu, Alioum Moussa<sup>19</sup>.

16 Atelier *Prim'art*, atelier Kenfack, Kokokommegne, Viking, le club des arts plastiques de l'université de Yaoundé I...

17 Achillekà Komguem et Luc Fosther Diop sont des diplômés du département d'art et d'archéologie de l'université de Yaoundé I. Goddy Leye est intervenu durant de nombreuses années dans ce département comme enseignant vacataire.

18 Les symposiums « *Ars et Urbis* » sont des moments privilégiés de réflexion entre experts internationaux (architectes, urbanistes, artistes, sociologues, critiques d'art, opérateurs culturels...) sur les perspectives, réelles comme imaginaires, de développement des villes du Sud à travers la question de la création artistique contemporaine, et de la culture de manière plus générale (2005, 2007, 2009 et 2011).

19 Les expositions *Dream* et *Millennium Dream* du collectif *Dreamers* se tiennent également à *Doual'art* en 1999 et 2000.



Fig. 2. Itinéraire du projet Exitour (de Douala à Dakar en passant par Lagos, Cotonou, Lomé, Accra, Ouagadougou, Bamako). Source: Dunja Herzog

Dans une certaine mesure, *Exitour* apparaît aussi comme une réponse à la rivalité des collectifs d'artistes de Douala et de Yaoundé dans les années 1990 et 2000. Cette période connaît une très forte propension de regroupements en associations. Le Cercle des Artistes Plasticiens du Littoral (CAPLIT) créé en 1983<sup>20</sup>, faction transfuge de l'UDAPCAM<sup>21</sup>, se mue en Kheops Club<sup>22</sup> en 1994 avec, à la tête, les doyens des arts plastiques du Cameroun (Koko Komegne, Viking, Nya Delors...). Mais très vite, les discordes liées aux démarches artistiques et approches esthétiques vont amener les jeunes, étouffés par les anciens, à s'isoler pour mieux s'auto définir. Ainsi naît à Douala, le cercle *Kapsiki*<sup>23</sup>; qui fait le choix de se libérer de la peinture classique pour explorer l'espace de la ville, il se démarque par l'organisation de scénographies urbaines en collaboration avec des partenaires étrangers<sup>24</sup>. La réponse de Yaoundé est la mise en

20 Cercle des Artistes Peintres du Littoral né en 1983 à Douala.

21 L'Union des Artistes Plasticiens du Cameroun né au début des années 80 à Yaoundé.

22 Club Khéops est une association d'artistes du littoral issu du renouvellement et rajeunissement du CAPLIT en 1994 avec notamment des artistes tels que : Salifou Lindou, Blaise Bang, Hervé Yamguen, Koko Komégné, Joël MPah Dooh...

23 Le Cercle *Kapsiki* est un collectif de cinq artistes plasticiens camerounais : Blaise Bang, Salifou Lindou, Jules Wokam, Hervé Yamguen et Hervé Youmbi créée en 1998 à Douala. Ses actions s'inscrivent essentiellement dans une réflexion sur la place et le rôle de l'art en espace urbain, plus particulièrement dans la ville de Douala.

24 Hors les murs : Projet de création et d'installation d'œuvres éphémères réalisées avec les enfants de la rue dans la ville de Douala en 1998; scénographies urbaines de New-Bell: interventions artistiques dans la ville au quartier New-Bell à Douala (décembre 2002-janvier 2003).

place du collectif *Dreamers* qui choisit plutôt d'explorer la dématérialisation de l'œuvre à travers des expositions d'art vidéo, d'installations et de performances artistiques.

En réponse à cette démarcation, les doyens du CAPLIT répliquent dès 2001 en invitant les artistes à sortir des clubs et du *white cube* avec l'opération *Squatt'art*. Il s'agit d'un évènement plastique festif au cours duquel les artistes squattent un bâtiment vétuste de la ville, y séjournent, peignent, sculptent à longueur de journée et réservent les soirées aux débats, performances et réjouissances populaires. L'ambiance artistique au Cameroun avant 2006 semble ainsi propice à l'élaboration du projet *Exitour*.

## Récit de parcours et mise en réseaux

En prélude à la plus grande manifestation culturelle continentale dans le domaine des arts plastiques en Afrique – la *Biennale de Dak'art* –, Goddy Leye, Luc Fosther Diop, Justine Gaga, Ginette Daleu, Achilleka Komguem, Alioum Mousa, Dunja Herzog lancent donc en 2006 le projet *Exitour*. Par route, par mer, à pied, en bus, les artistes vont affronter les nombreuses tracasseries administratives et policières auxquelles sont confrontées les populations au quotidien, toucher du doigt les réalités africaines d'aujourd'hui telles qu'elles sont vécues et nouer des réseaux d'artistes. Cette proposition artistique rompt ainsi avec le déploiement esthétique habituel à *Dak'art* et interroge la construction d'une esthétique de la route. Le projet traverse sept pays suivant un itinéraire passant par Lagos, Cotonou, Lomé, Accra, Ouagadougou, Bamako, comme le montre la figure 2. Ces villes constituent les points d'arrêt et d'ancrage artistique qui ont jalonné le parcours.

Le projet souleva de nombreux questionnements sur les pratiques artistiques contemporaines. Duchamp et ses prédécesseurs n'avaient-ils pas déjà orchestré un bouleversement dans l'art tel qu'aujourd'hui le vent l'emporte sur l'œuvre et la pensée triomphe sur l'émotion? *Exitour* voulait ramener sur les sentiers de la création artistique le concept et l'émotion, deux données suscitées par le désir de tenir, pour *Dakar'Art* et à Dakar, un discours neuf et audacieux qui soit l'émanation d'une force collective à l'esprit libre. C'est pourquoi *Exitour* est une incursion des artistes au cœur de la fragilité urbaine et à l'épreuve des réalités quotidiennes, un parcours questionnant les défis posés par les frontières nationales ou coloniales, la mobilité des personnes et des biens, et qui explore le rôle de l'itinérance artistique comme médium, et l'œuvre d'art comme objet, idée, procédé ou action.



Ph. 2. De Douala à Cotonou en passant par Lagos

## De Douala à Cotonou en passant par Lagos

Le départ de Douala le 27 mars 2006 se fit par bus jusqu'à Limbé. Puis, faute de places dans le bateau, le collectif de cinq artistes, après une nuit à la belle étoile, décide d'aller d'*Idenau* (sud-ouest Cameroun) à Calabar via Oron (Nigéria) par chaloupe. Celle-ci ne prend que neuf personnes: les cinq membres du groupe se serrent les uns contre les autres. Commence alors un voyage ponctué par des contrôles intempestifs de la police des frontières maritime nigérienne et camerounaise. Pour passer la dizaine de postes de contrôles qui jalonnent le parcours en mer, la seule règle efficace est de verser des pots de vins *en naira*, la devise locale. Cet *examen* est réussi avec brio, car nous venions d'un pays qui tenait à l'époque l'une des plus hautes marches du podium en matière de corruption<sup>25</sup>.

Arrêt obligatoire à Calabar, dans un motel soigneusement choisi par une sympathique commerçante nigérienne, très inquiète pour notre sécurité, mais pas

<sup>25</sup> L'indice de perception de la corruption présenté par Transparency International situe le Cameroun parmi les pays les plus corrompus du monde au début des années 2000.

autant que de très jolies prostituées qui s'empressaient de nous proposer du *crac*, du cul et tout ce qui va avec : « *tell us only what you want and you get it now, immediatly!!!* »... Arnaque, précarité, insécurité sont sans relâche à nos trousses. C'est par exemple dans un bar à Calabar qu'un fonctionnaire consulaire nigérian nous propose des visas d'entrée au Nigéria au prix de quelques billets de *naira*, offre bien sûr déclinée bien que nous soyons dans l'incapacité de trouver les services d'immigration<sup>26</sup>. Le ton était donné, et il fallait à présent se confronter aux incertitudes d'une Afrique profonde, celle des contradictions, du chaos et des sans voix. Je suis encore étonné qu'il n'y ait pas eu de catastrophe pour les membres du collectif, au vu du peu de moyens dont nous disposions, et des risques prévisibles et imprévisibles auxquels nous étions confrontés.

Calabar-Lagos le 29 mars 2006 : une nuit entière de voyage avec dangers, incertitudes et inquiétudes multiples. Fouille corporelle en pleine campagne, convois militaires sur certains tronçons du voyage, prières interminables organisées par des passagers... nous progressions vers l'inconnu, avec comme seule force, le lien collectif, et comme repère à Lagos, Doris, mannequin et amie d'un ancien visiteur d'*ArtBakery*. Nous arrivons à USA Park à Surulere (Lagos) à l'aube du 30/03/2006, interloqués par le tohubohu de la grande métropole : hauts parleurs diffusant des messages publicitaires, klaxons, cris et autres sonorités urbaines.

Deux jours de résidence à Lagos, dans une famille où nous sommes arrivés pratiquement sans prévenir. Même si dans cette ville, *on ne fait jamais rien pour rien*, un simple appel téléphonique à une quasi inconnue suffit à créer un lien fort. Doris vient spontanément à la gare nous attendre tôt ce matin-là accompagnée d'une amie un peu déçue par nos apparences physiques non inspirées d'une forte présence de *naira*. Elle nous propose immédiatement de venir chez elle après nous avoir observés faire des calculs méticuleux sur les coûts d'hôtel. Nous sommes allés dans son studio où elle vivait avec sa sœur aînée, au premier étage d'une mini-cité sur-habité dans un quartier populaire apparemment calme d'une banlieue ouest de Lagos, *Maryland*. Derrière la sérénité apparente se cachait une violence urbaine faite de vols, d'arnaques et d'agressions, qui fit que notre guide nous imposa un parcours prédéfini afin d'éviter de mauvaises rencontres. Nous devinions l'autre Lagos, celle des oubliés, des frustrés, des incontrôlables.

Nous dormions sur des matelas au salon. Justine Gaga, la seule fille du groupe à cette étape, partageait l'unique lit de nos bienfaitrices. Les toilettes à l'extérieur étaient partagées par d'autres habitants de la cité. Ces deux jours ont suffi pour nouer une rencontre, nous inspirant une action artistique dans les rues de Lagos, « *walking together* ». Cette action questionnant l'esthétique relationnelle, le vivre ensemble, l'ouverture à l'autre, la vision commune, défendait un panafricanisme utile au progrès

26 C'est finalement à partir de Cotonou qu'on renégociera par un intermédiaire l'obtention des visas d'entrée et de sortie au Nigéria.



Ph. 3. Atelier d'échanges avec les artistes béninois - Performance de Roger Semegbe.

de l'Afrique. À l'image de la rencontre avec Doris, cette action s'est construite d'elle-même, donnant un sens à nos 48 heures de séjour à Lagos.

Le départ pour Cotonou fut difficile.

La traversée de la frontière Nigéria/Benin fut un autre véritable rite d'intronisation à la connaissance des paradoxes de l'Afrique plurielle. Après avoir été avertis ou manipulés par des *mototaximen* du risque de confiscation de nos appareils (cameras, téléphones, ordinateurs...) par la police des frontières, nous avons choisi, un peu par curiosité, le contournement, ce qui arrangeait nos pilotes à deux roues. À trois sur des motos lourdement chargées, nous avons foncé à 120 km à l'heure vers Lomé, sur des pistes sinueuses traversant une forêt dense qui gardait encore quelque mystère de l'Afrique non explorée. À 75 m de chaque poste, d'un geste de main bien calculé, le conducteur de moto projetait sur le côté quelques billets de *naira* pliés en forme de cailloux au responsable du secteur, et la barricade érigée sur la route s'ouvrait à la circulation comme par enchantement.



Ph. 4. De Lomé à Ouagadougou en passant par Accra

À Cotonou, le groupe *Exitour* rejoignit Dunja Herzog qui avait préparé notre arrivée. Ginette Daleu, retardée pour des questions de visa arrive deux jours plus tard. Installés à l'espace *Queen Arlette*, à Scoa Gbeto, les *exitoueurs* (au complet) invitent immédiatement les jeunes artistes béninois<sup>27</sup> à un atelier. Pendant une semaine, du 1<sup>er</sup> au 7 avril 2006, les artistes vont investir les lieux de jour comme de nuit, susciter des échanges avec la scène artistique locale, discuter de l'état des lieux de l'art contemporain dans les deux pays, établir des stratégies de collaboration et de circulation, d'exposition ou de création. Des séances pratiques portent sur la réalisation d'installations vidéo, de peintures et de performances artistiques. L'atelier de Cotonou se clôture par une performance de Roger Semegbe et une présentation publique des travaux des participants.

La 7<sup>e</sup> édition du festival *Boulev'Art*<sup>28</sup> s'était tenue une année plus tôt. Goddy Leye et Dunja Herzog y étaient intervenus. Le passage d'*Exitour* prolonge leurs discussions soulevées alors et ravive des passions pour l'art contemporain. Entre visites d'ateliers (Aston, Bokos, Tchif, Azampo, Adogra...) et institutions (Fondation Zinsou,

27 Benjamin Deguenon, Roger Semegbe, Rafiy Smith, Deen, Joël Dossou, Aristide Alabah, Génie Créateur, Roland Bokos, Anne Florence, Noël Zoccli, Simon Soha...

28 *Boulev'Art*, festival d'arts plastiques qui se déroule dans la rue à la rencontre de tout public à la place de l'Étoile rouge de *Cotonou au Bénin*. Peinture, sculpture, installation vidéo et performance s'y côtoient.



Fig. 3. Emblème/autocollant du projet Exitour

Centre Culturel Français, Centre de Promotion Artisanale (CPA), Médiathèque des Diaspora, Boulv'art), le constat général est qu'il existe une disproportion inquiétante entre l'engouement des jeunes pour l'art et la quasi inexistence d'une politique culturelle d'accompagnement ou de soutien. Deux artistes béninois (Benjamin Deguenon et Rafiy Smith), excités par l'aventure, vont nous suivre jusqu'à Lomé. Ils feront eux aussi, en compagnie de quelques artistes, la route Cotonou-Dakar deux ans plus tard en 2008.

### De Lomé à Ouagadougou en passant par Accra

C'est au Centre Culturel Denyigba<sup>29</sup> que les *exitoueurs* posent leurs valises à Lomé le 8 avril 2006. Dans cet espace privilégié de recherche et de résidence aménagé par l'artiste/écrivain/performeur Frédéric Gakpara, nous avons notre premier moment d'arrêt réflexif sur les actions menées jusqu'alors. Deux ateliers de création sont organisés avec une participation massive des artistes de la ville. L'un prolonge les travaux entrepris à Cotonou et oriente la réflexion sur l'art et la vie – et la survie – à travers l'évaluation critique des travaux. Malgré la volonté, l'inventivité et le goût du travail des jeunes créateurs, il est évident que l'absence d'une politique culturelle efficace inhibe les efforts. Les artistes doivent intégrer dans leur démarche l'absence d'un cadre légal d'accompagnement. Le deuxième atelier, sur la performance, dirigé par Dunja Herzog, met le corps à l'épreuve du temps et des obstacles. Construit autour de discussions et d'exercices physiques, cet atelier explore les liens collectifs afin d'exorciser les atteintes graves à l'intégrité des artistes africains. La force créatrice du corps se dévoile alors et la suite du voyage vers Accra se recentre en conséquences sur l'idée : *corps, dialogue et partage*. Les deux ateliers laissent ensuite place à des visites

<sup>29</sup> Espace culturel né en 2000 au quartier Saint Joseph de Lomé avec pour mission de dé-diaboliser les valeurs culturelles de l'Afrique en leur donnant une place honorable sur l'estrade de la mondialisation.





Ph. 5. De Bamako à Douala en passant par Dakar

d'espaces d'artistes dans la ville (Enyo Dickey, Alice D'almeida, Eza Komla, Amen Aassogba, Amogni nouteco, Ahodou magbe, Azankpo, Julien Y. Mensah...).

C'est au Ghana que le logo d'*Exitour* est finalement mis en forme.

Les rues d'Accra nous permirent de comprendre que le Ghana, jadis à genoux économiquement, était aujourd'hui debout. Des autocollants avec les motifs des *exitoueurs* furent fabriqués dans une imprimerie artisanale. Les murs, les ponts, maisons, bus, taxis, motos en reçurent alors l'empreinte. De très petites dimensions, ils portent l'effigie des membres du groupe, avec pour seule inscription *www.exitour.netfirms.com*<sup>30</sup>, invitant le public à suivre les étapes, récits, et moments du voyage consignés dans ce site créé et actualisé au fur et à mesure que le projet avance. De nombreux internautes pouvaient donc suivre le périple en léger différé. D'autres pouvaient également intervenir sur son évolution par voie de poste, mail, téléphone, ou à travers des contacts sur le terrain.

30 Cf. Voir à travers ce lien le contenu du site : <http://www.exitour.info>.

Une première œuvre collective est nuitamment réalisée sur la façade principale d'un immeuble du centre commercial d'Accra : *la danse des ombres I*. Affiches et autocollants sont placardés sur un pan de mur pour marquer le vivre ensemble : *walkingtogether*.

C'est à travers les effigies en noir et blanc des *exitoueurs* que se dessine le chemin vers Ouaga, non sans que leurs protagonistes soient passés par l'Art Haus, aient échangé avec Koffi Setorji sur l'art contemporain au Ghana, ou rencontré à la Foundation for Contemporary Art quelques artistes ghanéens (Alidu Asibu Tanko, Akirash, Kofi Dawson Ba, Grace Adoley Mensah, Betty Acquals, Viktor Massok, Adwoa Amoah, Evans Oma Hunter...).

Ouagadougou, étape importante de quatre jours, du 22 au 26 avril 2006, constitue la phase d'implémentation du projet dans sa nouvelle configuration, grâce à l'aide précieuse de notre contact Abou Sidibe<sup>31</sup>. Visites d'ateliers et échanges avec les artistes de la ville (Namoin Bailou, Zoungrana Achille, Ilboudo Laurent, Nikiema Pierre, Sylvo, Zayago Xavier, Ouédraogo Zakaria, Marie Blanche Ouédraogo), actions de repérage/marquage, visite de la Foundation Olorun, de l'espace Nuance et de l'atelier Fara où nous avons des échanges intenses. Les problèmes évoqués sont quasiment toujours les mêmes. Malgré l'ingéniosité des artistes, le manque de politique culturelle, de stratégies d'accompagnement ou de perspectives de collaboration entre les créateurs constituent un véritable obstacle pour le développement de l'art en Afrique.

## De Bamako à Douala en passant par Dakar

Le séjour des artistes nomades d'*Exitour* au pays d'Amadou Hampate Bâ se passe du 29 avril au 9 mai 2006 au Centre Soleil d'Afrique d'Hama Goro. Après deux rencontres débats avec quelques artistes maliens (Tary Keita, Amadou Sanogo, Mamadou Diane, Cheick Abdel, Kader Traore, Lam Yacouba, Sambou Sissoko, Modibo Van, Ismailou Traore, Prissa Maiga, Mohamed Lamine...), nous participons à une exposition des artistes de la sous-région *curatée* par Simon Djami et une autre au lieu-dit les Dépôts de Bamako (Cheick Diallo, Souleymane Ouologuem, Thierno Mohamed Diallo, Billi Bidjocka, Mamadou Amadou Keita, Pascale Martine Tayou, Amara Sylla...) L'espace gigantesque totalement abandonné et remis sur orbite par l'exposition questionne visiblement la faiblesse des initiatives en Afrique. Nous nous y invitons et choisissons à cet effet les WC (espace au centre de l'édifice, mais hors exposition) comme lieu de présentation d'une deuxième installation murale d'affiches placardées et d'autocollants aux effigies d'*Exitour: la danse des ombres II*, comme pour marquer visuellement et psychologiquement le seul endroit d'intimité de l'espace d'exposition.

31 Abou Sidibe est jeune artiste sculpteur burkinabé rencontré à *Boulev'art 2005* par quelques membres du groupe *exitour*.



Fig. 4. L'ART n'a pas besoin de VISA - Conception graphique: Alioum Moussa

Même constat que précédemment. Les artistes des pays d'Afrique visités jusqu'ici jonglent entre une précarité sévère et une ingéniosité débordante. Totalement abandonnés à leur sort par le pouvoir politique, ils développent de manière individuelle des projets novateurs en partenariat avec les organismes étrangers, à l'exemple même du Centre Soleil d'Afrique qui est une initiative d'artiste ou de l'atelier *Amsyl* d'Amara Sylla. Pourtant, le Musée National de Bamako ou le Conservatoire des Arts, métiers et multimédia du Mali, initiatives gouvernementales, redonnent une lueur d'espoir.

Après ces rencontres et échanges, les membres d'*Exitour* préparent l'acte final pour Dakar, le volet économique du projet. Un *package*, constitué d'un T-shirt en coton, d'un sac noir conçu et fabriqué à Bamako, d'autocollants et d'images/textes aux effigies des *exitoueurs*, emballé avec soin, est réalisé, emblème de l'énergie déployée et de l'histoire du projet.

Mais ensuite, l'obtention du visa d'entrée au Sénégal devient rocambolesque. Après plusieurs demandes avec dossiers complets et conformes, comme cela s'est fait dans les ambassades des pays traversés jusqu'ici, le refus de délivrance de ce sésame à six membres du groupe *Exitour* est catégorique. Seule Dunja Herzog, de nationalité suisse, passe avec brio l'examen...

Une deuxième tentative rencontre le même échec. Incompréhension, doute, colère. Pourquoi à un jet de pierre de Dakar? Que faire? Dakar ferme-t-elle ses portes aux artistes vivant et travaillant sur le continent et, qui plus est, ont voyagé à travers six pays? Les questions se bousculent dans nos esprits. L'espoir d'arriver avant le début de la biennale s'amenuise. Deux options finissent par se présenter à nous. Soit nous négocions – ce qui veut dire que nous tentons de corrompre quelques officiers consulaires –, soit nous nous déplaçons vers le Nord à Kayes pour essayer d'obtenir un visa à un autre office consulaire.

La première option nous est soufflée par un homme aux allures équivoques, ayant à sa suite huit jeunes filles avec qui nous avons traversé déjà deux pays (Burkina Faso et Ghana) et qui n'a eu aucun mal à obtenir ses visas. Nous choisissons la deuxième

option. En route pour Kayes, à la conquête du désert malien à bord d'un bus vieux et malheureusement inadapté pour de tels trajets. Nous atteignons la ville après deux jours de route. Absence à Kayes du consul honoraire du Sénégal... Nous nous faisons extorquer à chaque point de contrôle quelques billets de francs CFA, jusqu'au niveau de la police des frontières sénégalaises à Diboli, où nous sommes refoulés *manu militari* et remis à la police malienne pour enquête. Après un court entretien avec les inspecteurs de police, nous sommes remis en liberté avec l'ordre de retourner à Bamako chercher un visa. Une nuit à la belle étoile permet de nous remettre les idées en place, et aux premières heures du jour, nous prenons une voiture sportive pour un retour à Bamako. L'heure est alors à l'activation des contacts via internet de notre côté et par Dunja Herzog, arrivée à Dakar<sup>32</sup>. Un fax envoyé d'urgence par le Secrétaire Général de la Biennale, mis au courant de notre calvaire, est rapidement introduit dans nos dossiers. Le consulat a alors sous la main un puissant justificatif pour nous octroyer le visa. Mais nos dossiers sont rejetés une énième fois. *L'art n'a pas besoins de visa*, dira Goddy Leye, ajoutant désabusé qu'*Exitour n'est qu'un projet de découvertes et d'échanges devant aboutir à la biennale de Dakar*.

Après deux jours de *sit in* et de *lobbying*, nous avons enfin eu le précieux sésame grâce à une intervention directe du ministre sénégalais de la Culture, sollicité par nos amis et sympathisants.

Dakar enfin! du 13 au 18 mai 2006, au cœur de la plus importante manifestation de l'art contemporain africain. Ayant pris le festival en cours, trois jours après l'ouverture officielle, nous sommes accueillis en héros et traités comme des miraculés sortis du désert malien. Les échanges prennent ici la forme de discussions avec commissaires, critiques, – artistes internationaux et opérateurs culturels. Une rencontre avec la presse est faite à l'institut Goethe, en présence du Secrétaire Général de la biennale en personne et d'une commissaire d'art en charge des questions culturelles à la banque mondiale (Mariana Galvanie).

## Nouvelles démarches, nouveaux espaces et réseaux : conclusions

De retour à Douala, les *exitour*eurs s'installent dans un bâtiment spacieux au quartier Bali du 19 au 28 mai 2006 où une restitution de toute l'aventure est organisée avec la participation massive des artistes de la ville. Objets de curiosité pour les uns, rescapés pour les autres, nous sommes indifféremment traités en héros ou en fous.

<sup>32</sup> Mais aussi par Lamia Maddeb, artiste/étudiante suisse en stage au secrétariat de la Biennale de Dak'art 2006 qui connaissait parfaitement le projet *Exitour* et qui travaillait sur l'art contemporain au Cameroun.



Ph. 6. Le package

Au début des années 2000, la scène artistique camerounaise en particulier et africaine en général manquait cruellement d'infrastructures d'accompagnement des artistes et de leurs œuvres. C'est fort de ce constat d'immobilisme, d'attentisme qu'*Exitour* s'est progressivement construit sur la base d'interactions avec un public diversifié. Cette *construction*, conçue comme un « vivre ensemble harmonieux (*walkingtogether*) » a, durant deux mois, noué, délié et éprouvé les liens d'existence entre les artistes nomades – et introduit la métaphore du miroir de notre propre « inculturation ».

Une telle histoire ne s'invente pas. Elle s'écrit en s'attachant aux récits des explorateurs qui, sur les chemins des parcours sinueux de Douala-Dakar, ont rencontré la fragilité de la vie de ceux qui finalement, semblent le plus en vie. Le tableau reconstitué par ces chroniques offre une image de la création qui n'est pas celle des formes et des idées arrêtées, bien que symboliquement restituée par le package destiné à trouver une autonomie et qui peut s'offrir ou s'acheter à 10000 f CFA. Sept arrêts ont enfanté, pendant ce voyage, des laboratoires de création et de partage d'idées, des tissages des

réseaux et de relais possibles de circulation des œuvres et des artistes dans la sous-région. Des institutions ont été visitées, recensées et connectées à *ArtBakery*. Sur le constat que l'art africain contemporain est très peu connu des Africains et qu'il existe peu de coopération entre les artistes, le projet *Exitour* s'est attelé à fonder un *mailing list* des principales institutions<sup>33</sup> et des artistes en exercice sur la trajectoire Douala / Dakar. Cet outil facilite contacts et circulation des artistes. Des collaborations entre les institutions citées témoignent de ce que sont les artistes aujourd'hui, constamment en mouvement à travers ce faisceau de relations, avec des pratiques *intermédia* se confrontant aux technologies de la communication, redéfinissant les critères d'exposition.

Rappelons qu'à l'époque de la manifestation, au Cameroun, il n'existait quasiment pas de formation des jeunes aux métiers de l'art. Seuls une faculté d'arts et d'archéologie à l'université de Yaoundé I et un Institut de Formation Artistique existaient. C'est en 2010 que le Cameroun a ouvert deux grandes écoles d'art<sup>34</sup> et un département universitaire exclusivement consacré à l'enseignement des arts et des questions du patrimoine<sup>35</sup>. *Exitour* ne fut ni une contestation, ni une rupture d'avec les pratiques anciennes, mais un jeu combinant le corps, le partage et le dialogue afin d'inscrire l'art dans le vécu des populations. L'action soulevait la question des contraintes dans le circuit de la création et de la diffusion des œuvres en faisant ressortir la problématique : « où est l'art ? ». Est-il dans l'action, la participation, la trace, l'image, le concept, l'émotion, la démarche ? L'art d'*Exitour* fut un moment de rencontres dans un contexte réel, proposant une vision du monde à travers nos registres formels. Notre regard sur la fragilité de l'art en Afrique nous permit d'amorcer un raisonnement sur l'intermédialité. *Exitour* fut une performance intermédiate – corps, internet, vidéo, image, dessin, peinture, temps – dans la réalité du vivre ensemble de sept protagonistes confrontant leurs actions artistiques en relation concurrentielle avec de multiples milieux. Ainsi Goddy Leye, Achillekà Komguem, Dunja Herzog, Justine Gaga, Ginette Daleu, Alioum Moussa, et Luc Fosther Diop ont laissé leurs empreintes à Calabar, Lagos, Cotonou, Lomé, Accra, Ouagadougou, et Dakar<sup>36</sup>, dessiné un grand réseau de circulation des œuvres et des artistes.

33 Fondation ZINSOU, [www.zinsou.org](http://www.zinsou.org); Boulev'art / Elise Daubelcour, [daubelcourelise@yahoo.fr](mailto:daubelcourelise@yahoo.fr); Centre Culturel Denyigba / Gakpara Y. Frédéric, [togodenyigba@yahoo.ca](mailto:togodenyigba@yahoo.ca); Foundation for Contemporary Art, [info@fcaghana.org](mailto:info@fcaghana.org); Art Haus / Koffi Setordji, [talkhaus@yahoo.com](mailto:talkhaus@yahoo.com); Centre soleil d'Afrique / Hama Goro, [soleildafrique@ikatelnet.net](mailto:soleildafrique@ikatelnet.net), [www.soleildafrique.org](http://www.soleildafrique.org); Atelier Amsyl / Amara Sylla, [galeritadoo@yahoo.fr](mailto:galeritadoo@yahoo.fr); Musée National de Bamako / [musee@afribone.net.ml](mailto:musee@afribone.net.ml), [www.museenationaldumali.org](http://www.museenationaldumali.org); Conservatoire des arts, métiers et multimédia, [ab.konate253@afribone.net.ml](mailto:ab.konate253@afribone.net.ml)...

34 Les écoles des Beaux-arts de Foumban et de Nkongsamba.

35 Le département des Beaux art et des Sciences du Patrimoine de l'Institut supérieur du Sahel de l'université de Maroua rejoint ainsi le département d'Art et d'Archéologie de l'université de Yaoundé I dont l'existence date d'une vingtaine d'années.

36 Marcel Kemadjou Njanke, *Web de mon cœur*, Boukinons - Lettre mensuelle de l'association Livre Ouvert, n°0028, mai 2006, p. 01.



## Tout dépend du point de vue

NADAM GUERRA

Artiste, Brésil

Quelle est la différence entre l'art et le non-art?  
Qu'est-ce qui sépare la vie du rituel ?  
Quelle est la limite entre l'extraordinaire et le banal ?  
Tout dépend du point de vue,  
D'une intensité dans la présence,  
Et d'une attention du regard.  
Lorsque je regarde, je ne peux séparer ce que je vois de ce que je suis.  
Je suis celui qui regarde et celui qui est regardé.  
Je suis le tisserand, je suis le tissu.  
Je suis le rêveur, je suis le rêve.

Chacun est le rêveur et le rêve même.

Au colloque de Marseille, j'ai présenté deux œuvres très différentes en apparence. Il s'agit d'une performance avec projection vidéo en temps réel, intitulée « Cinema de si<sup>1</sup> » [*Cinéma de soi*], et un jeu, « Caminhozinho<sup>2</sup> » [*Petit chemin*].

« Caminhozinho » est une action collaborative, durant laquelle deux à quatre personnes jouent à un jeu en se posant sur le corps d'une autre personne, celle-ci ayant le rôle de plateau de jeu. Les règles sont assez simples et dépendent seulement de l'attention des joueurs vis-à-vis des autres. Tandis qu'ils touchent du bout des doigts les corps d'un participant-plateau de jeu, les joueurs-participants peuvent bouger ou s'arrêter, toucher ou s'éloigner à la seule condition de le faire toujours en suivant le changement d'un autre joueur. Reste au plateau de jeu l'écoute de cette

1 « Cinema de si » (*Cinéma de soi*) – Performance de Nadam Guerra, présentée pour la première fois au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, en 2011. Plus d'informations sur: <http://grupoum.art.br/nadam>.

2 « Caminhozinho » (*Petit chemin*) – Performance et jeux développés par Nadam Guerra, Michel Groisman, Jaya Pravaz et Gabriela Duvivier, entre 2009 et 2012, dans le cadre du projet DESMAPAS. Plus d'informations sur: <http://desmapas.wordpress.com>.



Nadam Guerra

danse silencieuse. Le regard et l'écoute des joueurs rendent ce moment spécial, créent un temps de suspension dans la banalité passé-futur. C'est l'instauration du présent intense. Cela je le nomme art.

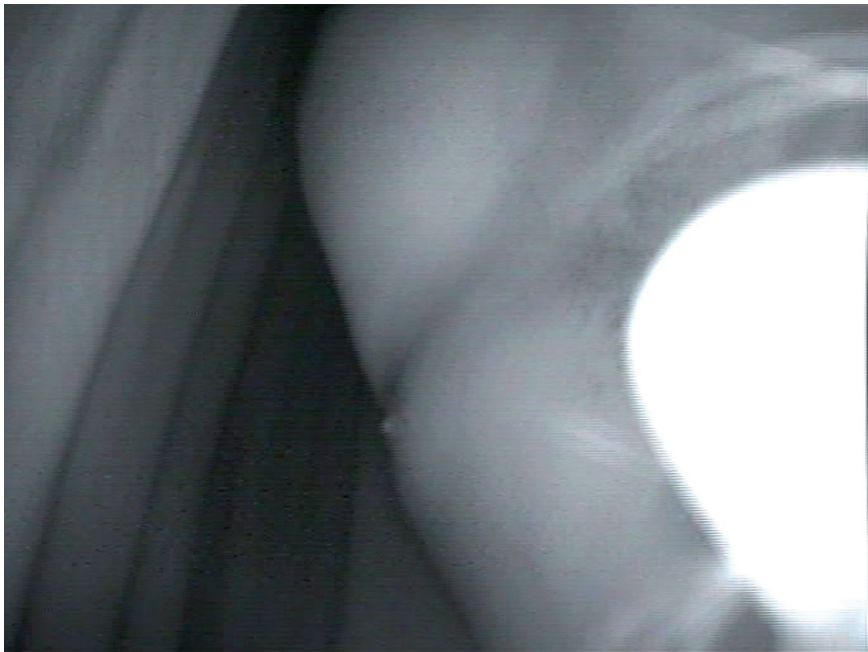
« *Cinema de si* » est une performance développée à la même époque que « *Caminhozinho* ». J'avais comme objectif d'exciter cet état d'exercice intense. Cependant, je suis seul maintenant. Et je parcours les lignes et les points de mon propre corps. Je porte la caméra toujours collée à la peau, l'enregistreur à l'aide de la lumière infra-rouge. Je joue un jeu avec moi-même, pendant que la caméra partage ces images de corps avec le public. Il s'agit ici d'un corps qui perd sa signification humaine et devient paysage, abstraction. À partir du point de vue d'une fourmi, le corps disparaît : « le plus profond, c'est la peau » (Paul Valéry).

Les stratégies menées par l'art pour se rendre éternel sont innombrables.  
Des peintures, des sculptures, des idées visent l'infini.  
L'art réalisé en direct rêve aussi de l'au-delà.  
Cependant, le présent, c'est le temps de la performance.  
Tout le passé et tout l'avenir doivent être surmontés.  
Seul ainsi le présent se fait éternel.

Tout dépend du point de vue



Nadam Guerra, *Cinema de Si*, vue d'ensemble. Photographie Julio Callado, 2011.



Nadam Guerra, *Cinema de Si*, vue rapprochée.



Caminhozinho [*Petit chemin*]. Photographie Sung Pyo Hong, 2009.

# Politiques de la performance et des actions



# L'un n'exclut pas l'autre<sup>1</sup>

ÉRIC MANGION

Directeur du centre d'art de la Villa Arson à Nice

À l'occasion de plusieurs recherches<sup>2</sup> liées à la préparation d'expositions sur la performance<sup>3</sup>, j'ai remarqué que si le Situationnisme était souvent cité par les historiens ou les critiques qui traitent ce sujet, ses actions étaient finalement peu décrites alors qu'elles ont bel et bien existé. Autre paradoxe, l'appareil critique et théorique du mouvement est rarement mis en exergue alors qu'il existe pourtant une véritable pensée situationniste de l'action. J'évoque ici les deux périodes reconnues de l'exégèse du Situationnisme. La première, entre 1952 et 1957, concerne l'Internationale lettriste qui constitue une sorte de Situationnisme primitif. La seconde est liée à l'Internationale situationniste, de sa création près d'Alba dans le Piémont Italien en juillet 1957, à son autodissolution en 1972.

La première action marque la scission entre le Lettrisme historique et l'Internationale lettriste. En octobre 1952, Charlie Chaplin vient présenter son film *Limelight* au Ritz à Paris. Quelques lettristes radicaux (en l'occurrence Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord, et Gil Wolman) le traitent en public de « fasciste larvé » et « d'escroc aux sentiments ». Le père fondateur du lettrisme, Isidore Isou, ainsi que Gabriel Pommerand<sup>4</sup> et Maurice Lemaître, désavouent cette action et le groupe

- 1 Ce titre est un clin d'œil à la réponse de Gil Wolman faite à Guy Debord suite à son exclusion en 1957 de l'Internationale lettriste.
- 2 Ces recherches se sont notamment appuyées sur deux ouvrages essentiels pour analyser le Situationnisme. Le premier est rédigé par Fabien Danesi, *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste, L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse, 1945-2008*, Dijon, Les presses du réel, 2008, le second par Patrick Marcolini, *Le Mouvement Situationniste, Une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'Échappée, 2012.
- 3 Dont l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* réalisée en 2008 à la Villa Arson avec une publication Les presses du réel, et *Une forme pour toute action*, festival réalisé en 2010 à Toulouse, avec également une édition aux Presses du réel, ou encore l'exposition *À la vie délibérée* en 2011 à la Villa Arson (<http://performance-art.fr/>).
- 4 L'autre co-fondateur du Lettrisme en 1945.

lettriste se scinde en deux<sup>5</sup>. En 1957, Ralph Rumney qui se marie alors avec Pegeen Vail Guggenheim, la fille de Peggy Guggenheim, détruit chez cette dernière, dans son célèbre palais à Venise, et avec la complicité de son amoureuse, un certain nombre de toiles de grande valeur de la célèbre collectionneuse qui était habituée aux frasques de sa fille, mais certainement pas à ce point<sup>6</sup>. L'année suivante, toujours en Italie, mais à Milan cette fois-ci, le jeune peintre Nunzio Van Guglielmi profane *Le Couronnement de la Vierge* de Raphaël en collant sur sa surface<sup>7</sup> une affiche sur laquelle était inscrite la phrase suivante : « Vive la révolution italienne ! Dehors le gouvernement clérical ! ». Il est aussitôt arrêté, déclaré fou et interné à l'asile. Seule l'Internationale situationniste réagit par un tract largement diffusé en Italie et à travers l'Europe. En avril 1958, à Bruxelles, Guy Debord, Piet de Groof et Maurice Wyckaert perturbent le congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). Parmi les multiples actions produites, des tracts sont collés sur des tableaux lors du vernissage d'une exposition consacrée à la jeune peinture belge. En 1960, à Londres, lors de la quatrième conférence de l'Internationale situationniste, cette dernière envisage carrément de s'emparer de l'UNESCO afin d'en faire l'un de ses départements. Prévue l'année même, l'action est reportée pour l'été 1961, puis abandonnée. En 1963, en Grande Bretagne, les situationnistes s'approprient l'acte de révélation par le groupe d'activistes pacifiques *Spies for Peace* des plans de survie prévus par le gouvernement anglais en cas de conflit nucléaire<sup>8</sup>. En 1964, Jorgen Nash décapite la statue de la petite sirène dans le port de Copenhague. Trois ans auparavant, son frère, Asger Jorn, avait d'ailleurs fondé « L'Institut scandinave de vandalisme comparé<sup>9</sup> ». Enfin, en 1968, lors de la Biennale de Venise, les situationnistes participent pendant des mois à l'occupation du musée de l'Accademia et squattent illégalement le pavillon suédois, fermé par ses responsables en réaction contre l'omniprésence de la police dans l'enceinte de la manifestation<sup>10</sup>.

Sont cités ici quelques exemples significatifs de l'action situationniste par la contestation, le sabotage ou la destruction, fondements de toute propagande d'avant-

5 La date officielle de cette scission est fixée au 7 décembre 1952 lors de la première conférence de l'Internationale lettriste à Aubervilliers.

6 Pegeen Vail Guggenheim a souffert toute sa vie de problèmes de dépression. Elle disparaît en 1967 à 41 ans, suite à une prise abusive de médicaments.

7 Le tableau était toutefois protégé par une surface vitrée.

8 Cette affaire avait à l'époque connu un grand succès médiatique sous le nom donné par ses inspirateurs : *Destruction of RSG-6*.

9 Le titre de cet Institut peut paraître commune une véritable entreprise de recherche scientifique sur la destruction. À vrai dire, le but de cet organisme était de mener une véritable enquête historique sur les liens entre l'art scandinave et l'art européen par le prisme des conquêtes des Vikings au Moyen Âge.

10 Lire à ce sujet l'article suivant de Gérard Gassiot-Talabot : <http://www.olats.org/schoffer/archives/larouge.htm>.

garde que les situationnistes ont voulu appliquer à la lettre<sup>11</sup>. En 1966, Mustapha Kayati écrit d'ailleurs dans la revue *l'Internationale situationniste* n° 10: « la critique théorique du monde est inséparable d'une pratique qui le détruit ». C'est pour cette raison que les situationnistes estiment en 1962 que La Commune représente « la seule réalisation d'un urbanisme révolutionnaire », en précisant « qu'en aucun cas un monument ne pouvait être innocent<sup>12</sup> ».

## Phénoménopraxis

Mais l'action situationniste ne se limite pas au seul champ de l'agit-prop. Elle se développe aussi dans les notions de « situation » et de « psycho-géographie », deux piliers du mouvement. Le terme « situation » désigne l'ensemble des circonstances dans lesquelles une personne vit son existence. Il s'agit de donner à la vie une texture plus poétique, de la rendre plus intense en agissant sur les facteurs qui la déterminent. Les situationnistes prônent une intensification du vécu. L'artiste peut « faire sauter la Tour Eiffel, traverser le Sahara en auto-stop, visiter les catacombes de nuit, boire tous les alcools, goûter toutes les drogues, séduire les plus jeunes filles, expérimenter l'homosexualité et toutes sortes de sexualité parallèle, piller des chambres d'hôtel ou voler du plomb pour en faire commerce, prendre d'assaut une maison de redressement et, par dessus tout, ne jamais travailler<sup>13</sup> », ultime action situationniste.

Le situationnisme se veut un mélange de perceptions concrètes et de phénoménologie, une « phénoménopraxis », telle qu'elle sera nommée en 1964 dans la revue *l'Internationale situationniste* n° 19. Cet art d'attitude et de comportement est directement issu de la bohème du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'usage de la vitesse par les futuristes, tout autant que des grandes déambulations urbaines des surréalistes. « La dérive est une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées<sup>14</sup>. » Ce n'est donc pas un hasard si le fondement de l'action situationniste se situe dans la psycho-géographie, avec cette phrase désormais légendaire de Debord: « La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant ». La psycho-géographie est une aptitude à vivre la ville, « le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés; la ligne de la plus forte pente – sans rapport avec la

11 À commencer par celle des Futuristes ou de Dada. « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale », écrivait Tristan Tzara dès 1922.

12 Guy Debord, Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem, « Sur la commune », 1962, reproduit dans « Aux poubelles de l'histoire! », *L'Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, p. 110.

13 Patrick Marcolini, *op. cit.*, p. 60.

14 Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 6.



dénivellation – que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but; le caractère poussant ou repoussant de certains lieux<sup>15</sup> ».

Les premières dérives psycho-géographiques se construisent dans l'alcool, avec l'envie de traverser plusieurs univers, dont notamment le quartier chinois de Paris afin de n'y croiser « aucun français<sup>16</sup> ». L'élément déclencheur de la dérive fut, semble-t-il, la grève des transports à Paris en août 1953 durant laquelle les proto-situationnistes mêlent marches à pied et revendications politiques. Les anciennes Halles de Paris et leur mélange de sons, d'odeurs, de couleurs et de mouvements, sont aussi le cadre privilégié de sensations psycho-géographiques. Il s'agit de sortir du conditionnement quotidien, « à la recherche d'un autre emploi du paysage urbain, de passions nouvelles<sup>17</sup> ». La marche doit quoi qu'il en soit s'effectuer selon des principes non utilitaires. Les situationnistes expérimentent notamment le brouillage des directions. Ralph Rumney visite Cologne avec une carte de Londres. Il échoue également sur l'île Marettimo près de la Sicile après un pari éthylique né avec un ami en plein cœur de Saint-Germain-des-Près. Dans sa jeunesse Debord a même, paraît-il, dévissé des plaques de rue « pour intervertir et désorienter les foules<sup>18</sup> ».

## Les représentations du paraître

Dans les deux cas (que ce soit dans le sabotage ou dans la dérive), on constate que les situationnistes portent le principe de l'action au cœur même de leurs préoccupations. Et pourtant, l'histoire de la performance a du mal à définir ces actions, à les analyser en tant que telles. En voici peut-être les principales raisons.

La première est très générale et ne tient pas au seul contenu de l'Internationale situationniste. Au moment où naît l'action situationniste, la performance n'existe pas comme médium, si ce n'est de s'inscrire pour les rares commentateurs de l'époque dans une filiation néo-dadaïste. Elle ne porte pas encore de nom. Elle s'émancipe réellement à partir du début des années 1960. Les seuls critiques d'art en France (comme Michel Tapié, Michel Ragon ou Pierre Restany) qui peuvent éventuellement s'intéresser à une telle activité, regardent le mouvement situationniste de loin. Du

15 Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, p. 11-13.

16 Patrick Marcolini, *op. cit.*, p. 89.

17 Guy Debord, « Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps », *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29-30.

18 Selon des propos de Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, Paris, Plon, 1999, p. 26. Il semble que cette information ne soit pas certaine. Elle fait peut-être partie de la légende du personnage.

coup, les historiens de la performance ne peuvent pas s'appuyer sur les textes critiques de l'époque.

La seconde tient à la reconnaissance du médium performance qui, par fondement médiatique, est avant tout lié à sa documentation photographique ou vidéo. On sait par exemple que la révélation des actions Gutai aux États-Unis débute par la publication dans le magazine *Life* en avril 1956 de la fameuse photographie dans laquelle on voit Saburo Murakami traverser un cortège de « toiles » vierges<sup>19</sup>. La légende des performances et leur inscription dans le temps tiennent souvent à une image. Et les situationnistes n'ont jamais fétichisé leurs gestes. Il existe très peu de traces de leurs actions de contestation ; pas de films et presque pas de photographies de dérives<sup>20</sup>, mais seulement des comptes rendus littéraires, comme ceux publiés dans la revue *Les lèvres nues* entre 1955 et 1956.

La troisième est aussi celle de l'image, mais de l'image au sens élargi, communément appelée « représentation ». Et la performance telle qu'elle se développe à partir du milieu des années 1960, avec son programme de manifestations publiques, structurées et structurantes dans le champ artistique (les musées, les galeries et même les espaces alternatifs), va à l'encontre exacte des théories de Debord développées en 1967 dans *La Société du spectacle* dont le fondement critique est justement une attaque en règle contre toutes les formes sociales de la représentation. Ce livre est l'un des plus cités dans le champ de l'art d'aujourd'hui, mais il est nécessaire de rappeler que Debord ne développe pas uniquement une critique de la production massive de spectacles et d'images, mais une critique des rapports sociaux. Pour lui, la société a d'abord évolué de l'être à l'avoir, puis de l'avoir au paraître. C'est l'ensemble de ce paraître qu'il nomme spectacle. « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annoncent comme une immense accumulation de spectacles<sup>21</sup>. »

La dernière raison est, à mon sens, purement politique. Très influencés par les théories et recherches d'Henri Lefebvre sur les règles du quotidien imposés par « les classes dominantes »<sup>22</sup>, les situationnistes ne cherchent pas à ancrer leurs actions dans l'art. Il s'agit avant tout de s'inscrire dans la vie et non d'alimenter les revues ou les

19 N.D.L.R., il semble que l'article ne parut jamais dans *Life* (cf. Bruce Altschuler, *The Avant-garde in exhibition*, New Art in the 20th Century, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 180. Il est toutefois plausible que la photographie si spectaculaire de Murakami ait circulé dans les milieux artistiques.

20 Exceptées celles réalisées par Ed Van Der Elksen dans un St Germain-des-Prés mythifié au tout début des années 1950. Mais ces images ont surtout contribué à construire un univers de bohème plutôt que de production artistique.

21 Cette phrase qui débute l'ouvrage de Debord est un plagiat non dissimulé du livre *Le Capital* de Karl Marx qui écrit 100 ans plus tôt, très exactement en 1867 : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises. »

22 Ces théories sont notamment développées par Henri Lefebvre dans ses deux éditions *Critique de la vie quotidienne* en 1947 et 1961.

cimaises consacrées à l'art. Dans son texte *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Paris, Gallimard), Raoul Vaneigem<sup>23</sup> défend en 1967 une créativité de chacun plus qu'une créativité seule réduite au territoire de l'art et des artistes. Pour les situationnistes, on ne combat pas l'aliénation avec des formes aliénées, et l'art de la performance tel qu'il est pratiqué dans les années 1960 est devenu un médium comme un autre, ni plus ni moins expérimental que la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie, un médium qui ne s'intègre pas dans la vraie vie, dans le monde réel. La performance est devenue de l'art pour l'art, alors que les situationnistes privilégient la vie pour la vie. À la suppression de l'art en tant que registre de formes, de techniques et de disciplines déjà prônée par les lettristes, le situationnisme envisage définitivement la disparition de l'art en tant que champ social constitué, « régulé par des institutions » et « miné par l'économie marchande<sup>24</sup> ».

Cette position explique en grande partie le fait que les « situs » n'ont jamais voulu appartenir ou s'apparenter eux-mêmes à une quelconque histoire de la performance, voire même à une quelconque histoire de l'art qu'ils s'évertuaient à combattre. Ainsi, contactée en 2011 pour les besoins de la recherche sur *Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur*<sup>25</sup>, Alice Debord n'a pas souhaité céder les droits de reproduction d'images de son défunt mari, arguant que ce dernier n'a jamais souhaité être associé de près ou de loin à toute histoire sur (ou de) la performance. À la suite de la scission avec le Lettrisme en décembre 1952, Debord et ses amis se sont détachés peu à peu du champ artistique. De la posture néo-dadaïste des premières années, ils affichent de plus en plus une radicalité qui méprise ouvertement l'art et ses conventions. L'année 1962 voit d'ailleurs la scission entre « artistes » et « révolutionnaires », et l'exclusion des premiers. La rupture est tellement nette qu'on peut même se demander si, à partir de cette date, les actions des situationnistes peuvent être considérées non plus comme des gestes artistiques, mais comme des actions purement et uniquement politiques.

Il existe donc sur ce dernier point un véritable *double bind* entre la pensée situationniste qui a tout fait *a priori* pour se détacher du monde de l'art et le monde de l'art qui ne cesse au contraire de la récupérer. La preuve en est ma contribution ici même, destinée à alimenter un colloque organisé dans un musée d'art contemporain par un département universitaire d'histoire des sciences de l'art, avec la performance comme sujet et comme forme esthétique. Plus ironique encore, on constate avec le recul que ce n'est pas toujours la pensée situationniste qui est récupérée – et encore moins le contenu de ses actions – mais seulement de belles citations de Debord ou de ses camarades, des phrases généralement flamboyantes qui, détachées de leur

23 Membre de l'Internationale situationniste de 1961 à 1970.

24 Ces deux termes renvoient volontairement à un vocabulaire marxiste tel qui l'était employé dans les années 1960-1970.

25 <http://performance-art.fr/>

contexte, et surtout de leur contenu discursif, ressemblent peu ou prou à des slogans publicitaires valorisant l'esprit entrepreneurial ou créatif de l'homme contemporain. Comme l'analyse très subtilement Patrick Marcolini dans son ouvrage *Le Mouvement Situationniste, Une histoire intellectuelle*, et comme Greil Marcus l'avait également soutenu en son temps dans *Lipstick Traces*<sup>26</sup>, toutes les radicalités du xx<sup>e</sup> siècle ont fini par se faire aspirer par le démon de la médiagénie, cette science inéluctable de l'image et de son pouvoir récupérateur. Notre société contemporaine absorbe toute forme de contestation pour l'assécher, la vider de son sens afin de l'inclure dans le grand circuit des médias et de l'imagerie collective. Le « scandale » et le « dépassement » font désormais partie de notre vocabulaire quotidien. *La Société du spectacle* est notre société. À son insu, et par ironie du sort, le Situationnisme est tombé dans les filets des pièges qu'il avait lui-même tendus à notre monde.

26 Ouvrage publié en 1989 en Grande-Bretagne, mais traduit en France par Guillaume Godard en 1998 aux Éditions Allia (Paris).



## Le *Groupe Acre* - entre la performance et l'action publique

FERNANDO ROSA DIAS

Université de Lisbonne, Faculté des beaux-arts

La conscience de faire éclater le continu de l'histoire est propre aux classes révolutionnaires dans l'instant de leur action. La grande Révolution introduit un nouveau calendrier. Le jour avec lequel commence un nouveau calendrier fonctionne comme un ramasseur historique de temps. Et c'est au fond le même jour qui revient toujours sous la forme des jours de fête, lesquels sont des jours de commémoration. Ainsi, les calendriers ne comptent pas le temps comme des horloges.

Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, thèse xv.

Cet essai vise à faire l'étude du *Groupe Acre*, qui a marqué l'histoire de la performance au Portugal, et qu'il faut comprendre dans le contexte dans lequel il a agi, c'est-à-dire dans le prolongement immédiat de la *Révolution des Œillets* du 25 avril 1974. Ce que nous voulons explorer ici n'est pas la question de la transversalité de ses actions performatives avec d'autres arts, mais son implication dans l'espace public, et sa façon de penser les limites de l'idée de performance à cet égard. Car les actions du *Groupe Acre*, entre performance et art public, avec parfois un contenu conceptuel, se sont toujours effectuées dans des espaces urbains et sociaux. Très actif dans les années suivant la *Révolution des Œillets* (l'histoire de ses actions se déroule entre 1974 et 1977), le groupe a utilisé ce temps de suspension et de changements sociaux pour explorer la liberté de certaines de leurs actions. C'est dans cette parenthèse que réside son histoire, sans retour possible.

Les réflexions qui suivent ne sont pas une histoire de la performance au Portugal. Nous rappellerons seulement très brièvement que celle-ci a émergé au milieu des années 1960 avec des noms décisifs, principalement issus de la poésie visuelle, comme Melo e Castro, Salette Tavares, José Alberto Marques ou Ana Haterly. Elle a évolué intensément pendant les années post-révolutionnaires et s'est développée au cours de la décennie suivante, avec le dynamisme de figures telles qu'Ernesto de Sousa et Egidio

Alvaro, et la participation de plusieurs artistes comme João Vieira, Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa, Gerardo Burmester, Carlos Gordilho, António Olaio, Rui Orfão, Miguel Yeco, entre autres. Avec ces protagonistes et d'autres, avec des collaborations de plusieurs personnalités internationales, furent réalisées à cette époque plusieurs interventions performatives et publiques, avec une rare dimension périphérique, puisqu'on les rencontre au Cercle des beaux-arts de Coimbra (PACE), aux Rencontres d'Art à Valadares, à Viana do Castelo, Povo do Varzim ou Caldas da Rainha ou, au début de la décennie suivante, à *l'Alternative* – le Festival International d'Art Vivant, qui s'est tenu à Almada (1981, 1982 et 1983), à Cascais (1985) et Porto (1987). Nous nous concentrerons donc ici sur un moment très particulier de cette histoire, sur une étude de cas : le *Groupe Acre*.

Laissez-nous caractériser ces temps historiques d'intervalle ou de suspension<sup>1</sup>, ces temps d'arrêt des horloges (selon l'expression de Walter Benjamin), qui sont pour nous le résultat de la contradiction entre la modernité, son temps historique continu, linéaire et réglementé, et un temps utopique à la force anticipatrice et rédemptrice. Dans la tension entre un temps recherchant le contrôle et la régulation, et un autre, qui modifie l'état des choses, et où se décident des modalités humaines d'une temporalité propre à la modernité, se situe (et agit parfois simultanément) un moment de suspension, un moment de révolutions sociales et culturelles. Ces révolutions sont un temps de refondation qui travaillent l'histoire immédiate. Rompant avec les structures de maintenance et de contrôle précédents, elles sont un moment de grande incertitude et d'ouverture.

L'horloge est le symbole du temps prescrit, uniforme, continu et manipulable de la modernité, un temps hors des forces mythiques et des cycles de la nature. Si ce temps est la facette principale d'une temporalité moderne qui réduit l'imprévisibilité, alors les révolutions et les avant-gardes sont les moyens, de la modernité également, de son antidote, telle l'élasticité du devenir qui force la prévisibilité à se plier en intensification de l'expérience tendue du moment. Le contact ne se récupère pas avec les forces mythiques et inattendues des cycles réguliers du temps naturel : c'est à l'homme de forcer l'inattendu et l'inouï du moment. Le nihilisme et la révolution sont des formes violentes de ce temps de la modernité.

Dans l'aphorisme XV de ses *Thèses sur le concept d'histoire*<sup>2</sup>, Walter Benjamin (1892-1940) se réfère à une image singulière de la révolution – « on avait tiré sur les horloges murales ». On y trouve la conception d'un temps qui voudrait arrêter

1 Nous reprenons les idées que nous avons travaillées dans un essai sur le temps dans la tension entre la modernité et la postmodernité. Cf. Fernando Rosa Dias, « Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos », in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade* (coord. Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa, Editora Ur, 2011, p. 162-252.

2 En français : Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013.

le devenir constant : au-delà d'une herméneutique endormie, du vide momentané de significations, il convient de noter qu'un tel arrêt des horloges – ce moment où le temps acquiert une épaisseur propre en se soustrayant au temps vide et linéaire – peut dégager une dimension fondatrice. Ce qu'il nous intéresse de souligner ici comme question préliminaire, c'est comment cet intervalle de temps (cette parenthèse) défie l'état régularisé des choses et ouvre les actes de risque, comment il s'agit d'un temps *a-legal* ouvrant sur une autre aventure en corrompant les frontières entre les gestes culturels ou même entre l'art et la vie – un délai dans lequel les risques de ces gestes culturels libèrent leur puissance d'exception.

Après la *Révolution des Œillets* du 25 avril 1974 s'est déclenchée une telle parenthèse, un temps suspendu, une espèce d'*epochè de l'Histoire*. Ce fut un temps de suspens des lois, que nous appellerons donc un *temps a-légal*. Dans les faits, une amnistie d'un an, entre le 25 avril 1974 et le 25 avril 1975, et qui a été appelée « légalité révolutionnaire », présente un exemple factuel et historique de cette suspension *a-légale*. Dans le contexte, un peu poético-mythique, de la Révolution des Œillets, ce fut un temps de rédemption, et non de vengeance ou de sang, une suspension du présent, ouvert à la possibilité d'un avenir. La vie présente se remplit d'utopie.

En ce qui concerne les arts, il y eut une fermeture presque totale des galeries, en particulier les commerciales, ne laissant seulement que quelques espaces institutionnels. Ce fut la fin abrupte d'un récent marché de l'art – celui que la « Primavera Marcelista »<sup>3</sup> avait porté pendant plusieurs années de façon assez inhabituelle dans la culture portugaise – même si une crise s'était déjà annoncée l'année précédente, avec celle, internationale, du pétrole, qui avait jeté les premières menaces d'effondrement économique. Ce qui suivit fut un vide d'expositions commerciales et individuelles. De la révolution du 25 Avril 1974 à la fin de la décennie ou presque, ce qui domina furent les expositions et les activités collectives. Naquirent alors certains groupes d'artistes à l'esprit interventionniste et, surtout, des événements dans l'espace public – dont le fameux exemple (dans l'histoire de l'art portugais) du *Murale collective du 10 juin 1974*.

Le *Groupe Acre*, composé du peintre Lima Carvalho et des sculpteurs Clara Menéres et Alfredo Queiroz Ribeiro) est un exemple frappant de ce temps. Il nous intéresse en ce qu'il fut le premier (juste après la révolution de 1974) à intervenir au moyen d'actions performatives et publiques (dans l'espace social et urbain de Porto, Caldas da Rainha ou Lisbonne). Leurs actions correspondent exactement à ce mode spécial d'intervention physique, spatiale et sociale faisant sauter les routines de ceux qui passent dans les lieux publics de l'espace urbain : « Le groupe Acre agit par ses

3 Le « Printemps Marceliste » [Primavera Marcelista] est relatif au nouveau Président du Conseil des Ministres, Marcello Caetano (1906-1980), et signifie un moment particulier entre la dictature d'António de Oliveira Salazar (1889-1970) et la *Révolution des Œillets*. L'expression *Printemps* signifie l'expectative d'ouverture et démocratisation du régime, qui se révélera assez faible et artificielle.



propres moyens, sans aide ni subventions, sans autorisation d'occuper les espaces publics ou privés<sup>4</sup>. Né peu de temps après la *Révolution des Œillets*, le groupe choisit son nom sur décision des trois membres sous condition qu'il trouve une légitimation et un consensus immédiats (ils savaient par expérience que de nombreux groupes finissent dans la discussion de leur propre nom). Après quelques suggestions, telles que *Vento* [Vent]), le nom *Acre* [Aigre], désignant l'acidité, quelque chose de corrosif, fut rapidement trouvé.

La dimension performative du Groupe ne fut pas centrée sur le corps ou sa présence à l'autre. En ce sens, il n'y eut pas de performance narcissique ou *egotique* : les membres du Groupe cherchaient plutôt l'effet de l'action. C'était un geste délibéré, posé dans le lieu urbain et social de l'espace public : dans la *polis*. Dans une *polis* sans politique, sans volonté de puissance ou partisane, sans revendications, sans agressivité ni combat. Leurs gestes étaient au plus près des *actions situationnistes*, bien qu'ici la préférence fût donnée à des actes subtils, avec une légère ironie, celle d'opérer dans l'espace public et de se cacher en voyeur des effets produits. Les éléments du groupe, dans l'esprit de l'époque, ont pris conscience que la rue était le lieu de l'histoire (en regard des événements de cette époque, les médias sont presque toujours arrivés après coup). Les excès des partis politiques, en particulier de la gauche (qui alors était à *la mode*), qui les rendaient pluriels et fragmentés, n'eurent aucun impact sur le Groupe. Son esprit *activiste* n'était pas *partisan*. Plutôt qu'en anti-pouvoir, le Groupe cherchait des actes aux possibilités poétiques dans cette temporalité sans pouvoir ni droit.

La première intervention publique de groupe se déroula en août 1974, l'été suivant la révolution d'Avril. Cette première action était urbaine avec un peu d'esprit de guérilla, et eut un fort impact. Elle fut réalisée dans la *Rua do Carmo*, la principale connexion entre le Rossio et le Chiado, autrement dit dans le canal nerveux du centre de Lisbonne, dans la jointure de la partie basse et de la partie haute du centre-ville ancien (le *Centre Pombal*) et l'extrémité la plus haute de la rue, juste avant l'angle de la *Rua Garrett* (et très proche du centre névralgique du futur incendie du Chiado le 25 août 1988). Préparée à la fin de la nuit, la performance consista à peindre des cercles jaune et rose-magenta sur le trottoir de la rue. Les artistes avaient choisi un chromatisme lumineux et brillant (quelque chose comme un chromatisme *Benetton*, apolitique), à l'opposé de la tendance au rouge et noir des slogans politiques qui éclataient à l'époque. Au matin, la rue se réveilla transfigurée aux yeux des passants, renouvelée de la routine quotidienne de l'un des quartiers commerciaux les plus anciens, populaires et fréquentés de la ville. La peinture, exécutée très tôt, sans autorisation légale, avait

4 Joaquim Lima Carvalho, « Arte e actos públicos do grupo Acre », *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública* (coordenação de José Quaresma), Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2011, p. 152-153.

introduit de force une pause du trafic, possible dans cette époque postrévolutionnaire, permise par le temps de sommeil de la légalité.

Le premier octobre 1974, le Groupe s'est consacré à la diffusion de communiqués et de décrets de Loi (n° 1/75 du 15 janvier), sous forme d'aphorismes généralement relatifs au monde de l'art. Par exemple: « Être un artiste est une façon d'être dans la vie, non une profession » (décret-loi). Cette attitude acquiert du sens dans l'état de vide juridique du temps postrévolutionnaire, vide des lois précédentes, dans ce temps de formulation de nouvelles lois. Car ce simulacre de décret-loi fut bien créé dans un *temps a-légal*, dans ce moment où la loi précédente fut suspendue et où s'élaborait la nouvelle Constitution Nationale. Pour le *Groupe Acre* l'action ironisait par non-sens sur la constitution de lois portant sur les questions artistiques.

L'ironie sur ces décrets légaux aboutit au simulacre d'un diplôme d'artiste créé et vendu dans la rue, action qui demeure l'une des plus célèbres du Groupe. La distribution des diplômes d'artistes eut lieu en pleine rue dans le quartier du *Baixa-Chiado*, avec le soutien de la *Librairie-Galerie Opinião* proche (*Rua Nova do Trindade*), du 23 janvier au 5 février 1975. L'action avait son centre logistique dans un *Bureau des Affaires Artistiques* (un simulacre d'institutionnalisation, qui opérait à partir de la *Galerie Opinião [Opinion]* à Lisbonne et de la *Galerie Dois [Deux]* à Porto). Les diplômes étaient gravés avec la note maximum de 20 sur 20 (et les Félicitations). Le nom de la personne, distinguée dans la rue, était écrit et tamponné « à la française », tandis que les diplômes étaient vendus au prix symbolique de 20 escudos (la monnaie d'avant l'Euro), ce qui était moins cher que le prix du matériau et des impressions. Les diplômes étaient « authentifiés » par les membres du Groupe, Clara Meneres et Lima Carvalho, tous deux enseignants à l'École des beaux-arts de Lisbonne. L'action entraîna la réaction de cette institution; la direction envoya aux artistes un avertissement interne et demanda à des collègues de décoller les affiches de la rue (alimentant de ce geste la dimension publique, visible et invisible, de tout l'acte).

La note 20 visait l'inflation des notes dans les Écoles des beaux-arts, où cette évaluation limite et maximale avait commencé à émerger avec insistance. C'était peut-être aussi une allusion au *Grupo Os Quatro Vintes (Groupe des Quatre Vingt)*, constitué en 1968 (et qui dura jusqu'en 1972) par Angelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro et José Rodrigues. Ce groupe, qu'Acre connaissait bien, eut un rôle décisif dans la nouvelle abstraction portugaise. Il avait émergé dans le contexte culturel de l'École des beaux-arts de Porto et des rencontres qui s'étaient déroulées autour des *Expositions Magna* (1952-1968) et *Extra-Scolaire* (1959-1968) de l'École. Le 20 pouvait évoquer aussi le *Groupe 21g7*, qui cherchait à développer l'art de la gravure à Porto. Le 20 octroyait ainsi la valeur maximale à la formation donnée à l'École de Porto (et en retour ironisait sur la signification de cette note en art). 20 se rapportait aussi à une marque de tabac bon marché et populaire, *Três Vintes* [Trois Vingtaines],

(trois fois vingt), avec lequel les trois artistes posèrent sur la couverture du catalogue de leur première exposition. L'action du groupe Acre transposait ainsi l'inflation interne à la formation artistique à l'inflation sociale et publique.

Entre le principe de Joseph Beuys (1921-1986), pour lequel n'importe qui peut être *artiste*, et le pouvoir de légitimer l'art, donnée ironiquement par la signature de Marcel Duchamp ou de Piero Manzoni, se définit une attitude de dérision immédiate vis-à-vis des Écoles des beaux-arts et des problèmes de formation artistique. Quelle est la validité culturelle d'un diplôme artistique? Contrairement à d'autres cadres d'activités, où les espaces d'enseignement supérieur et leurs diplômes se définissent sur des critères de légitimité (et même de légalité), le cadre corporatiste du monde de l'art, et en particulier des Beaux-Arts, avait depuis longtemps cessé d'y parvenir.

Pour Joseph Beuys *tout homme est un artiste*, il n'y a ni méthode ni privilèges d'enseignement parce que *tout individu porte un universel*; la question était alors de révéler l'artiste universel en chacun. L'intervention du *Groupe Acre* simule une autorité extérieure *dans le cadre de laquelle tout individu peut être un artiste*. Lorsque Beuys a reproduit en poster « *La rivoluzione siamo noi* » (1972), la notion d'individu était mise en avant comme centre du pouvoir de transformation de soi et des autres (au sens de transformation sociale), indépendamment de toute autorité, d'où l'importance de se plonger en temps réel dans l'espace public afin de le régénérer par la « sculpture sociale ». En revanche, dans l'action du *Groupe Acre*, il n'y a aucune transformation de l'individu ni de démonstration. Ce dernier est arbitrairement certifié *artiste* simplement pour se désinvestir dans l'espace public de l'autorité qui lui est adressée. Dans Beuys on crut à la transformation du sujet sans la nécessité de le certifier (sans diplôme), tandis que le *Groupe d'Acre* certifie (avec diplôme) sans transformation, dans un acte de pur simulacre.

Dans cette perspective, l'ironie est que l'institution de formation (Académies, Écoles ou Facultés de beaux-arts) peut ainsi acquérir un autre sens, celui de dire le vide de l'autorité conférant le fait *d'être ou de ne pas être un artiste* – ce pouvoir étant transféré à la puissance de la critique et des lieux institutionnels d'exposition. Mais cette ironie, en ce qu'elle traverse l'histoire de l'Académie, et toute la stigmatisation que l'art moderne a déferée à la notion d'« académique », n'a pas manqué de servir aussi de miroir au principe même de Beuys par lequel chacun est un artiste. En fin de compte, ce que ce diplôme d'artiste, vendu à vil prix dans la rue, atteste depuis sa position de naïf et de son acte vain d'évaluation – c'est qu'à partir de cet état de dérision l'Académie révèle l'ironie de sa nécessaire survie, conditionnée par la difficulté de faire de quelqu'un un artiste en contradiction avec la question ontologique *d'être un artiste*. Une telle invasion artistique et performative de l'espace public ne cherchait pas à amener l'art au public ou que l'art devienne public. L'action conceptuelle se définissait en représentation d'attributs institutionnels démontrant qu'*être artiste* était

un *fait* aisément manipulable. La simulation ne touchait pas la notion d'artiste, mais l'« image » de ce qu'on considère *être un artiste*. Il faut noter que l'École supérieure des Beaux-arts de Lisbonne, toujours dans l'esprit du processus révolutionnaire, allait connaître peu de temps après l'une de ses réformes les plus profondes, et qui allait se dérouler sur toute l'année académique 1977-1978.

En Avril 1975, le Groupe fit l'occupation d'un bâtiment dans la *Rua Marquês da Fronteira* [Rue Marquis de la Frontière] en réclamant un « musée d'art moderne ». L'absence d'un musée d'art contemporain et les revendications à cet égard étaient anciennes. Elles avaient été soulevées dès les années 1920, lorsque José Pacheko critiquant le *Museu de Arte Contemporânea* du Chiado, affirmait que ce musée d'Art contemporain, fixé dans le naturalisme du siècle précédent, ne savait pas incorporer l'Art moderne. C'est le même Pacheko qui, plaisantant, dit aussi que la seule occasion de voir de l'art moderne dans les espaces publics à Lisbonne était de regarder les toiles assurant la décoration du café *Brasileira do Chiado*. La question d'un musée d'Art moderne est devenue cruciale au cours du siècle, et les demandes, graves ou ironiques, se sont multipliées de la part des agents culturels ou des artistes. C'est seulement avec le Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian, fondée en 1983, que Lisbonne acquit un tel musée.

Avant d'occuper la maison de la *Rua Marquês da Fronteira*, Lima Carvalho et Clare Menéres, un couple à cette date, font pendant plusieurs jours le tour du bâtiment, simulant, dans les parcs alentour, des rencontres amoureuses (bien qu'ils fussent en couple). Tout en étant entourés de voyeurs de couples, ils étaient, eux, voyeurs du bâtiment. L'occupation du *Groupe Acre* prit fin avec l'intervention de la police militaire et des procédures judiciaires. Ils furent sauvés du procès précisément à la limite du cadre de l'amnistie créée la première année suivant la *Révolution des Œillets* (significativement dans ce temps que nous avons nommé *a-légal*).

Le groupe a agi aussi dans d'autres villes. À Porto, les artistes ont suspendu une toile dans la rocaïlle de la *Torre do Clérigos* (*la Tour des Clercs*). En août 1977, pour les *IV<sup>e</sup> Rencontres internationales d'Art de Caldas da Rainha*, ils ont placé une plaque commémorative sur la façade d'un bâtiment au sud de la place centrale connue populairement sous le nom de *Praça da Fruta* [Place aux Fruits]. Le texte de la plaque signale : « Au premier étage de cette maison naquit [...] le roi Sébastien du Portugal ». En fait, la plaque avait été placée sur la façade d'une maison construite des siècles après la naissance de ce roi, dont on ne savait s'il avait eu une quelconque relation avec la ville. Mais il avait été surnommé *O Desejado* [Le Désiré]... La simulation de l'histoire et de la commémoration surprit les passants, étonnés de ce *faux fait*.

Pendant ces activités de 1977 à Caldas da Rainha, le Groupe a commencé l'installation dans l'espace public d'un monument à la mémoire de la tentative échouée d'une insurrection militaire le 16 Mars 1974, peu avant la *Révolution des Œillets*. Ceci mit en

colère les milices populaires, lesquelles ont réagi en détruisant le travail et en agressant les artistes présents, pour ensuite les persécuter à travers la ville. Les Rencontres ont ainsi eu une fin tragi-comique, avec la population chassant les artistes dans les rues de la ville, et une interaction publique manquée. La chasse à l'art de l'Ancien Régime Fasciste qui avait été menée par les artistes modernes dans les mois suivant la révolution, avec des slogans fameux comme « A Arte Fascista faz mal à Vista » [« L'Art fasciste fait mal au Regard »], et qui avait déclenché plusieurs manifestations de groupe, des conceptions d'œuvres et d'expositions, des actions publiques attaquant et critiquant les œuvres de l'Ancien Régime, en particulier lorsqu'elles étaient des représentations du pouvoir, tout ce moment se retournait en une nouvelle chasse à l'artiste moderne, au point de mettre fin aux Rencontres de Caldas da Rainha. Le danger de la situation dicta le terme des activités du *Groupe Acre*, déjà découragé par la mort d'Alfredo Queiroz Ribeiro dans un accident de voiture en Décembre 1974. D'un autre côté, c'était le signe que la période de *suspension de la légalité* avait pris fin; les horloges recommençaient à marcher et les institutions à redéfinir leur travail normal et routinier – la *parenthèse du temps a-légal* s'est refermée et, avec elle, cette ouverture poétique, performative et publique de la rue.

## Performer l'espace public le « design critique » du collectif HeHe

JEAN-PAUL FOURMENTRAUX

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Le Nuage Vert présente une forme simple et spectaculaire, un signe flottant gracieusement au-dessus de la ville : à l'extrémité du cycle création-destruction. Là où la collectivité brûle ce qui n'a pu être recyclé autrement, il y a encore du sens et de la beauté. Pendant l'événement, les émissions de vapeur deviennent à la fois une sculpture environnementale et un signe adressé à tous. Sublimier l'informe et l'abject à travers un beau panache porteur de message.

HeHe. 2010

Collectif formé par Helen Evans (Royaume-Uni, 1972) et Heiko Hansen (Allemagne, 1970), HeHe se définit comme une « plateforme pour l'art, le design et la recherche, explorant de nouvelles voies pour intégrer les médias électroniques dans un environnement physique. » Tous deux ont suivi la formation en « Computer Related Design » au Royal College of Art de Londres, après des études en design, scénographie et ingénierie. Depuis plus de 10 ans, revendiquant l'héritage de l'ingénieur et architecte Richard Buckminster Fuller qui jugeait indispensable de mettre en place une pédagogie pour aider les individus à se montrer plus respectueux des écosystèmes, le collectif HeHe multiplie les performances artistiques qui ont pour point commun la jonction entre les nouvelles technologies et l'écologie. Défenseurs du « Design critique », HeHe interroge et détourne les innovations les plus contemporaines (technologies numériques, lumière, fumée, son, vidéo, mécanique) pour mettre en œuvre et donner à percevoir et à penser les questions de société que posent les problématiques écologiques ou énergétiques actuelles. Au croisement de l'art contextuel et de l'activisme médiatique, leurs performances artistiques investissent l'espace public où elles forment le vecteur de débats publics autour de ce que les philosophes contemporains ont nommé l'anthropocène pour questionner l'impact des activités humaines sur l'écosystème. Pour cela, ils travaillent régulièrement avec des laboratoires de recherche comme, en 2000, l'IMK

(Fraunhofer Institut Medienkommunikation) à Bonn, ou, en 2002, dans le cadre du programme *In Situ* de l'INRIA (Institut national de recherche en informatique et en automatique) de Paris avec le Laboratoire de recherche en informatique de l'université de Paris-Sud, puis en 2007, au centre d'art et technologie Eyebeam de New York où ils effectuent une résidence d'artistes.

## Art et écologie politique

La réflexion sur l'environnement et sur l'espace public – sa constitution, ses contraintes, ses transformations technologiques – est au cœur de la série de performances artistiques que le collectif Hehe a intitulée *Man-Made Clouds* (depuis 2003<sup>1</sup>). Le projet « Nuage Vert », lauréat en 2008 d'un Golden Nica au festival Ars Electronica est de ce point de vue exemplaire, tant il œuvre «in situ», dans l'espace social, hors des espaces domestiqués de l'art contemporain, inventant d'autres manières d'entrer en relation et de solliciter le public.

C'est d'abord à Helsinki en 2008 que le projet *Nuage vert* voit le jour lorsque HeHe met en lumière le nuage de vapeur de la centrale thermique Salmisaari par projection d'un laser vert qui en souligne les contours. Inscrite dans le programme du festival Pixelach (Mal au Pixel), cette installation invite les habitants à scruter durant une semaine leur consommation respective en leur donnant la capacité d'agir sur le nuage en temps réel tout en réduisant leurs consommations électriques. Tous les soirs du 22 au 29 février 2008, le nuage de vapeur s'élevant de la centrale électrique de Salmisaari<sup>2</sup> fut illuminé à l'aide d'un puissant laser de couleur verte. Une image laser était projetée sur le contour fluctuant du nuage de vapeur, réagissant à des données en temps-réel fournies par la centrale. Le nuage, ainsi coloré en vert, devenait un néon à l'échelle de la ville, grandissant à mesure que les résidents du quartier de Ruohalahti se l'appropriaient et diminuaient leur consommation d'électricité.

Il s'agissait d'une installation assez complexe, puisqu'elle a nécessité de filmer par caméra thermique les émissions de l'usine pendant plusieurs jours et nuits, afin qu'elles puissent être ensuite interprétées par un logiciel guidant la projection d'un laser vert qui épousait et reproduisait le nuage, ses formes et ses mouvements<sup>3</sup>. Le 29 février 2008, le public était alors invité à se réunir pour observer le nuage, à la condition d'avoir débranché ses appareils électriques durant une heure: « La démarche est simple: moins les gens consommaient durant la semaine, plus le nuage grandissait ».

1 Cf. <http://hehe.org.free.fr/hehe/pollstream/index.html>.

2 L'histoire de Ruohalahti est celle d'un ancien port industriel transformé en une zone résidentielle moderne, où la consommation d'énergie n'en finit pas de franchir de nouveaux records.

3 L'œuvre, qui a nécessité près de 35 000 euros pour sa réalisation, a été soutenue par le Helsinki City Cultural Office, le Centre Français d'Helsinki et la Foundation for Environmental Art.

Le but de HeHe était de créer une « relation ombilicale entre les actions locales et le nuage de vapeur. Si la population voulait le voir, l'admirer, le garder, alors ils devaient éteindre leur ordinateur au lieu de le laisser en veille, baisser d'un degré leur chauffage, utiliser moins d'eau chaude, etc. » Il s'agit bien d'une performance, non dans le sens communément admis d'une action mettant l'accent sur un corps individuel, mais engageant un processus collectif impliquant les artistes, une structure industrielle et, de fait (mais sans modification de la liberté citoyenne), la participation du public.

Dans un tel projet c'est en effet toute une ville qui est concernée, les habitants, la collectivité et bien sûr les entreprises avec lesquelles les artistes instaurent leur projet. Le *Nuage vert* permet ainsi d'associer différents acteurs de terrain : l'usine d'incinération, les établissements publics, les activistes écologiques, les résidents, les opérateurs culturels, dans un projet artistique collectif et citoyen<sup>4</sup>. La performance n'est évidemment pas passé inaperçue, jouant de l'ambiguïté, provoquant la fascination et l'inquiétude, elle a suscité l'interrogation des citoyens quant à leur responsabilité écologique. L'expérience a eu pour effet une réduction de la consommation électrique de 800 kilowatts-heure, soit l'équivalent de l'énergie produite par une éolienne en 60 minutes, de grandes entreprises comme Nokia et la compagnie de tramways d'Helsinki ayant également suivi cette opération : « une heure de débranchement ».

Mais en France *Nuage Vert* n'a pas reçu le même accueil. Imaginé en lien avec les usines de retraitement de déchets des villes d'Ivry sur Seine ou de Saint-Ouen (ou résidaient le duo d'artistes), le projet a au contraire été l'objet de censure. Si ce type d'usines relève du domaine public et si leur fonctionnement strictement normé et contrôlé est théoriquement régi par le principe de transparence, l'action artistique proposée n'a pu recevoir d'autorisation. HeHe a soulevé un problème : dans ces établissements n'entre pas qui veut, l'endroit est clos, soumis à de strictes règles d'accès. Le projet artistique a fait peur aux responsables et aux autorités locales, qui les a conduits à bloquer et refuser la réalisation de l'œuvre à Saint Ouen<sup>5</sup>. Leurs usines ne sont pas disposées à attirer les regards et l'attention du public, ni à se retrouver sous le feu des projecteurs. Pourtant, au début de l'ère industrielle, le panache de fumée blanche symbolisait le succès d'une entreprise, et était donc bien vu, puisque cette fumée symbolisait le travail et la réussite. Aujourd'hui cette même fumée inspire davantage la menace de la pollution et du changement climatique. L'argument principal évoqué

4 Cf. [http://hehe.org2.free.fr/?page\\_id=915&language=fr](http://hehe.org2.free.fr/?page_id=915&language=fr) où se trouve la charte du projet « Nuage Vert ».

5 Cf. le site web « Nuage Vert » contenant tous les articles y faisant référence ainsi que les réponses des municipalités et activistes soutenant le projet <http://hehe.org2.free.fr/?language=fr>. Ce blog souligne bien l'impact médiatique qu'a eu l'annulation du projet sur la presse et sur les esprits. Car il semble que la censure du projet ait eu plus d'impact sur l'écologie dans la presse que si le nuage vert avait abouti comme à Helsinki. Il y a pour le coup une vraie remise en cause de la fonction de cet incinérateur sur l'opinion publique et des hypothèses planent sur les effets que peuvent avoir cette usine sur la population.



dans la lettre adressée aux artistes relève d'un problème de perception du public, qui pourrait mal interpréter cette action. Les collectivités et la municipalité se sont montrées sceptiques, projetant d'hypothétiques répercussions liées aux réactions des habitants de la commune, nourries par la peur de dégrader l'image de la ville. Dans un courrier adressé par une directrice d'association à la maire de la commune de Saint Ouen on peut lire :

Vous justifiez votre parti pris d'interdire la mise en œuvre de *Nuage Vert* par le fait que la fumée verte puisse être mal perçue de la population, et qu'elle ajoute des peurs à l'incertitude.

Par effet pervers, cette décision souligne la privation de liberté au sein de l'espace public dès qu'on touche à un point sensible ou qu'on s'engage contre des entreprises ou institutions protégées par l'État.

HeHe ne baissera pourtant pas les bras et ira à l'encontre de cette incompréhension et interdiction. À Ivry sur Seine entre 18h30 et 22h30 le 27 novembre 2010, un nuage vert apparaît au dessus de la sortie de cheminée de l'incinérateur. La police n'a pas pu l'interdire puisque le nuage a été projeté depuis le toit d'un bâtiment privé. Contre la censure, un certain nombre d'habitants, citoyens et artistes, ont décidé de soutenir la performance et ont pour cela envoyé une lettre au maire de la commune de Saint Ouen afin de préciser leur attentes et intérêts : l'installation *Nuage Vert* est une œuvre d'art qui participe de l'esthétique urbaine autant que de la vie commune, en même temps qu'une communication à la population sur la trop grande quantité de déchets qui oblige les incinérateurs à fonctionner constamment. De nombreuses associations luttant contre la pollution vont également multiplier les courriers pour demander la réparation et le soutien de la municipalité :

Cette communication n'avait aucune incidence financière pour la commune et venait sous-tendre celle du service de l'environnement [...] vous considérez que la population de Saint Ouen est infantile, incapable de comprendre et d'adhérer à une démarche artistique au point d'être inquiétée parce que le nuage passe du blanc au vert.

La population, dont le collectif HeHe fait partie, déplore que les entreprises et leur ville prétendent refuser ce projet « pour le bien de ses habitants » alors qu'il s'agirait plutôt de ne pas ternir leur image<sup>6</sup>.

6 Des entretiens entre la mairie et les représentants de la Sycotom (agence métropolitaine des déchets ménagers) seront multipliés : « 18 mai 2010 - EDIT : mauvaise nouvelle du jour, la municipalité refuse toujours de soutenir le projet ». Sur leur site hehe.org le collectif diffuse les courriers concernant leurs démarches, ils postent des vidéos des débats que leur projet suscite, ainsi que les articles de presse les concernant.

## Regard critique sur l'espace public

Le collectif Hehe ne se situe toutefois pas dans une démarche de revendication, de boycott ou de manipulation des foules. *Nuage Vert* est au contraire une performance artistique et médiatique fondé sur l'idée que des formes publiques peuvent incarner un projet écologique et matérialiser des questions environnementales, afin de les rendre tangibles dans nos vies quotidiennes au sein de la collectivité. Une installation lumineuse à l'échelle de la ville utilisant comme support l'icône même de la pollution industrielle, a le pouvoir de mettre le public en alerte, de générer un débat et de convaincre les gens de changer leurs habitudes de consommation. À ce titre, *Nuage Vert* comme les autres œuvres de *Pollstream*, les *Man-made clouds* fonctionnent comme des « sculptures environnementales » au service de l'expérimentation citoyenne. Hal Foster, critique d'art américain, les définit comme des

projets de sculpture qui utilisent des matériaux pris dans l'environnement pour créer de nouvelles formes ou pour réorienter notre perception de l'environnement; programmes qui comportent des objets nouveaux, non naturels dans un scénario naturel; activités individuelles sur le paysage où le facteur temps est déterminant; des interventions concertées et de conscience sociale.

Pour HeHe, la ville est le lieu de multiples possibilités d'action et d'exercice du sens critique. Auprès des écoles locales, des maisons de quartier, des associations, *Nuage Vert* déploie une recherche sur les relations entre les individus et leur environnement architectural ou urbain et souhaite créer un dialogue esthétique et politique avec les habitants et citoyens.

### Toy Emission My Friends all drive Porsches

<http://hehe.org.free.fr/hehe/toyemission/index.html>

2007

Créée dans le cadre d'une résidence à l'Eyebeam de New York en 2007, la performance urbaine *Toy Emissions*, sous-titrée ironiquement, *My friends all drive Porsches*, est une parodie à peine caricaturale du comportement des automobilistes citadins lambda : pollueurs, chauffards, excités, dangereux. Le dispositif consiste en l'irruption au centre d'un carrefour d'une voiture 4x4 miniature télécommandée – modèle réduit d'une Porsche Cayenne – équipée de fumigènes jaunes, rouges et bleus. Partant de la constatation qu'une petite voiture électrique est le modèle réduit d'une grosse voiture polluante, dévoreuse d'essence, le collectif HeHe réalise ainsi une performance intitulée *Toy Emissions* au cours de laquelle la voiture télécommandée perturbe le trafic routier de grandes métropoles. En dégageant une épaisse fumée colorée, équipée d'une caméra embarquée, la voiturette se faufile parmi ses grandes sœurs et provoque,

avec un minimum de moyens, un impact visuel maximum et évident. Et nombreux sont les passants qui ne manquent pas de réagir à la vue de ce « jouet polluant » en perdition dans le flux ininterrompu des autres véhicules dont les nocives émissions sont totalement invisibles. L'action suscite une pluralité de lectures, de l'écologie à la sociologie, de la perception à l'effet chromatique, du domaine du jeu à sa confrontation au réel, sans oublier les notions d'échelle, qui non sans un certain humour et un sens de la performance plongent les citadins au cœur de problématiques quotidiennes dans lesquelles ils sont tous impliqués et parfois responsables.

### Champs d'ozone

<http://hehe.org.free.fr/hehe/champsdozone/index.html>

2007

*Champs d'ozone* est une installation créée par HeHe pour le centre Pompidou en hommage à Marcel Duchamp. Le dispositif exploite les données analytiques de la qualité de l'air à Paris, fournies en « quasi temps réel » par Airparif (Association pour la surveillance de la qualité de l'air en Île-de-France) et les transpose visuellement sur une des vitres de l'espace d'exposition offrant aux spectateurs la vision d'un Paris plus ou moins pollué, exposé à un niveau de pollution réel, bien que devenu invisible depuis l'abandon des usines et les mutations industrielles. Une des fenêtres du sixième étage du Centre Pompidou était ainsi « augmentée » d'un film translucide recevant les lumières colorées propres aux codes visuels de représentation de la pollution atmosphérique mesurée par l'association Airparif, connectée aux capteurs d'ozone localisés dans le quartier tout proche des Halles. Un nuage simulé, généré à partir de données numériques, est mis en suspension sur l'horizon de la ville. La concentration d'air pollué – le dioxyde d'azote (NO<sub>2</sub>), l'ozone (O<sub>3</sub>), des particules de poussières (PM<sub>10</sub>) et du dioxyde de soufre (SO<sub>2</sub>) – sont ainsi rendues perceptibles sur la surface de la projection par des couleurs allant du rouge vif au bleu céleste. Les possibles interprétations des codes visuels inhérents au nuage sont à la discrétion du spectateur. Un nuage rouge serait-il plus toxique qu'un nuage orange ? Le niveau zéro nous indiquerait-il une absence totale de pollution ?

*Nuage Vert* nous montre aussi tout le bénéfice que l'on peut tirer à envisager l'art dans sa dimension performative et opératoire, comme un opérateur de pratiques qui fait bouger les lignes de notre expérience ordinaire. Le public y est mis en situation d'agir, pas uniquement de recevoir ou de contempler. L'enjeu est d'avoir initié une situation originale de création, qui relie art et démocratie, problématique esthétique et débat public. C'est là le sens du Design Critique ou de la démarche de « *reverse cultural engineering* » que revendique le duo HeHe : amplifier, faire résonner, transformer le relief des innovations technologiques et leur impact social, le mettre en scène dans

des propositions artistiques. Cette performance s'inscrit dans le courant du design critique des arts médiactivistes qui critiquent l'ordre social, politique et économique dominant. Elle fait de la ville ou de la question urbaine un « problème public » au sens du philosophe pragmatiste américain John Dewey. L'espace public et la notion d'arène publique forment ici le sujet de la communauté politique. Une communauté qui n'existe pas comme un tout déjà constitué, mais qui doit être instaurée et maintenue activement : elle « n'implique pas seulement divers liens associatifs qui maintiennent sous diverses formes les personnes ensemble », le public apparaît surtout comme un problème. Dewey désigne par le public « ceux qui sont indirectement et sérieusement affectés » par les conséquences d'une action humaine collective ». La performance *Nuage Vert* engage en effet la participation des citoyens, en les confrontant aux problèmes publics, dans un contexte de délibération collective et d'interdépendance<sup>7</sup>. Or cette communauté n'existe pas comme un tout déjà constitué : elle « n'implique pas seulement divers liens associatifs qui maintiennent sous diverses formes les personnes ensemble », l'expérience publique apparaît surtout comme un problème. Dewey désigne par ce nom « ceux qui sont indirectement et sérieusement affectés » par les conséquences d'une action humaine collective. Le *Nuage Vert* est-il toxique ou bien est-il l'emblème de l'effort collectif d'une communauté locale ? Un des effets de cette performance, doublement esthétique et politique, est d'avoir généré un débat public autour de la question de la production des déchets. C'est là ce qui constitue l'historicité de la performance, ce qui en fait une « œuvre commune », chacun conservant son individualité tout en participant à l'enrichissement de la communauté. Car ce devenir public de la performance artistique dépend en effet de son aptitude à déclencher la mise en mouvement et la métamorphose d'une expérience sensible partagée. De ce point de vue, comme l'énonce la philosophe Joëlle Zask, une œuvre ne reflète ni la subjectivité de son auteur, ni la réalité du monde, elle les transforme. Par conséquent, en s'occupant de fonctions (ou d'opérations) artistiques plus que de critères esthétiques, on peut imaginer la carrière des œuvres sous l'angle de leur action publique plutôt que sous celui de leur propension à constituer des symboles universellement signifiants indépendamment d'une action publique. L'action artistique repose ici sur la réalisation concertée d'une œuvre d'art susceptible d'acquérir une « valeur d'usage » en résonance avec la société civile et les projets d'intérêt général. À ce titre, *Nuage Vert* offre un cas particulièrement éclairant pour la compréhension des valeurs croisées de l'action démocratique et de la création artistique contemporaine.

7 Cf. J. Rancière, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions. Avant lui, De Certeau, anthropologue des croyances et des phénomènes de consommation, développa la notion de « valeur d'usage ». Et parla, à ce propos, des « braconniers actifs » qui, à travers les mailles d'un réseau imposé, inventent leur quotidien. Cf. M. De Certeau, L. Giard, P. Mayol, 1980, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE.



Nuage Vert, Saint-Ouen 2009, HeHe

Performer l'espace public le « design critique » du collectif HeHe



Toy Emissions, New York 2007, HeHe



## L'Est et la nature politique de la performance

JOVAN MRVALJEVIC

Artiste, Université Paris 8

Lorsqu'on évoque l'espace est-européen depuis la période communiste, on est immédiatement en situation de mener la discussion vers la question du point de vue depuis lequel il est perçu. Ces points de vue varient en fonction de l'espace (géographie), de l'époque et même de la subjectivité politique individuelle. Depuis l'époque des discours optimistes et tournés vers l'avenir européen suite à la chute du mur de Berlin jusqu'à l'euroscpticisme conséquent aux récentes crises économiques et sociales, la perception qu'a l'espace est-européen de lui-même au sein de l'Europe ainsi que celle de l'Ouest semblent être en mutation. Quant à l'art, à l'Ouest, pendant la période communiste, les discours dominants portaient principalement sur les questions de la (non-)liberté, de la censure et de l'histoire des dissidents. Cet héritage de la guerre froide semble être demeuré un prisme à travers lequel l'art de cet espace est essentiellement perçu comme étant politiquement chargé. Pourtant, en regardant de plus près les pratiques des artistes est-européens, on s'aperçoit vite que cette conception se révèle insuffisante pour analyser leur complexité. D'abord, il faut rappeler l'existence de différentes sphères de l'art produit dans l'espace est-européen : celle de l'art dit *social réaliste*, la plus ancrée dans la perception externe et dont la façade opaque abritait un art dit de *modernisme modéré* omniprésent dans les institutions pendant les décennies du communisme, une version du modernisme occidental en différé et aux goûts des establishments et des couches favorisées<sup>1</sup>. Puis il y a une sphère de l'art avec une forte empreinte des avant gardes marginalisée par le système mais en même temps très vitale et dont les pratiques performatives et actions d'artistes prennent une place centrale. Ces pratiques représentaient un pont avec les mouvements internationaux plus larges tels que Fluxus ou les mouvements féministes, mais l'art de la performance a aussi une importance dans le contexte de ce qu'on appelait « nouveaux médias » parce qu'il a, par la scène « *subculture* », combiné les domaines de l'art visuel, de la musique<sup>2</sup> rock

1 Même si le système communiste par définition prétendait ne pas en avoir.

2 Les groupes musicaux tels que Laibach ou Borghesia qui ont eu un succès international faisaient aussi des performances.



et électronique, des nouveaux médias et du théâtre. Il faut ensuite tenir compte du degré de possibilité de libre expression des artistes variant considérablement selon les pays, ou plus précisément selon leur rapport avec Moscou, ce qui impliquait ainsi le niveau de possibilité d'échanges avec l'Ouest. La Yougoslavie est toujours citée comme le pays ayant conjugué internationalisme communiste et échanges avec l'Ouest<sup>3</sup> à la différence d'autres pays comme la Roumanie ou la Bulgarie qui étaient davantage restrictifs, sans parler de l'URSS ou de la RDA. En Moldavie, il est arrivé que des artistes soient internés en hôpital psychiatrique suite à des performances<sup>4</sup>. Puis se pose la question de la nature du contenu politique et de son explicité dans les intentions des artistes et leurs actions dans un environnement politiquement tendu. Ajoutons que les groupes d'artistes, héritage des avant-gardes, sont presque une règle en Europe de l'Est et exerçaient leurs pratiques sous l'idéologie collective imposée par l'Etat. Pour comprendre la position des artistes dans ce système, il faut se rappeler que non seulement l'initiative individuelle était vue comme une potentielle menace mais aussi que la création d'un lien collectif en dehors des voies prescrites par le pouvoir et l'idéologie paraissait suspecte aux yeux des régimes. Pour cette raison, et parce que le système communiste les marginalisait, les artistes réalisaient leurs actions de façon privée, en périphérie de la ville ou bien dans des appartements<sup>5</sup>, avec des collègues ou des personnes en lesquels ils avaient confiance: de cette façon ils construisaient des réseaux de spectateurs et de participants. C'est pour cela que la documentation de ces actions et performances provient des archives privées des artistes et de leurs amis, et est souvent d'une qualité moyenne et que le travail de leur reconstitution se déroulait le plus souvent lors de la préparation des expositions qui leur furent consacrées<sup>6</sup>. Le projet du groupe slovène IRWIN nommé *East art map* est une entreprise de reconstitution du matériau documentaire de la face cachée de cet art; cela a contribué à l'écriture de toute une histoire de l'art parallèle ignorée. Ainsi, les actions du groupe russe Collective Actions (Коллективные действия) se déroulaient dans la périphérie de Moscou et à travers un cercle de connaissances. Pour leur première action intitulée *Apparence*, les membres initiaux – deux poètes, un artiste et un étudiant en langues – ont invité une trentaine de personnes à se retrouver à une station de transport en périphérie de Moscou puis les ont emmenés dans un champ où ces derniers ont aperçu à l'horizon les silhouettes de deux personnes qui s'approchaient; cette forme d'événement, d'expérience minimaliste, reposait sur l'expérimentation individuelle d'un phénomène

3 Par exemple le festival BITEF établi en 1967 à Belgrade avec pour participants Gina Pane, Daniel Buren, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, etc.

4 Par exemple l'artiste Stefan Bertalan.

5 L'artiste roumain Ion Grigorescu documente ses performances en se filmant chez lui.

6 Ces expositions étaient nombreuses dans les années 1990 suivant un intérêt croissant pour cette aire géographique à cette période.

vécu collectivement<sup>7</sup>. Les organisateurs ont ensuite demandé aux spectateurs de livrer leurs émotions, leurs impressions sous forme écrite, anonyme ou signée et/ou documentée d'images.

Ce type d'actions peut être un bon exemple du caractère, du contenu, du sens politique des pratiques de la performance est-européennes et de leurs motivations organisées autour de l'exploration des expériences privées partagées. Ensuite, notons que l'une des caractéristiques principales du projet artistique est-européen est, comme nous le signale Boris Groÿs, qu'il est encore et toujours considéré comme un projet collectif potentiel auquel les autres aussi peuvent adhérer pour pouvoir se distinguer de ceux qui, toutefois, n'y adhèrent pas. On voit ici la différence par rapport au projet artistique occidental qui ne cherche pas d'adhérents et n'essaie pas de créer de collectifs. Même si en ce moment les tendances « collectivisantes » sont de plus en plus nombreuses<sup>8</sup>, on peut facilement établir des différences en termes de motivations politiques et esthétiques entre celles d'hier en Europe de l'Est et les expériences collectives plus récentes. Pourtant, comme l'idée même du collectif véhicule une histoire symboliquement chargée des affrontements idéologiques<sup>9</sup>, à une époque marquée par les crises et les inégalités sociales et où l'idée de l'insurrection est souvent évoquée, le sujet collectif incorporé dans l'environnement néolibéral (auquel n'échappe pas évidemment le monde de l'art) peut avoir pour fonction de lui donner un masque démocratique à l'extérieur, nécessaire à sa crédibilité<sup>10</sup>. En effet, de nombreux collectifs, surtout en Occident, présentent cet « héritage révolutionnaire » mais déchargé de sa signification historique car utilisé dans un sens purement esthétique. Certains groupes contemporains revendiquent leur participation aux émeutes, comme le collectif Bernadette Corporation<sup>11</sup>, mais depuis les pages de magazines de mode.

On peut s'interroger ici sur la résonance des actions et du caractère groupal de l'art est-européen et sa perception habituelle comme étant un art contestataire qui lui valait l'étiquette de « préoccupé politique ». Dans le cas est-européen, la différence repose sur la manière d'aborder les questions qui sont forcément politiques mais sans parler directement de politique. Dans ces cas contemporains, cette « transgression contestatrice » s'affiche ouvertement mais opère dans le champ de l'esthétique et ne semble pas chercher à le dépasser.

7 Il est important de se rappeler du contexte politique tendu dans lequel le regroupement de personnes était interdit.

8 Internet-web collaboratif 2.0, dans l'art - collectifs artistiques, dans l'économie - économie collaborative, crowdfunding, dans la production-fab-labs, style de vie- cantines urbaines, etc.

9 Capitalisme vs communisme, privé vs public, individuel vs collectif etc.

10 Comme le soutient l'historienne de l'art américaine Pamela M. Lee dans *Forgetting the Art World*, Cambridge, The MIT Press, 2012.

11 Leur participation aux émeutes anticapitalistes lors du Sommet Global du G8 à Gênes en 2001 est souvent évoquée et le terme *situationniste* souvent employé pour décrire leurs pratiques

Revenons à la lecture et aux interprétations du contenu politique des actions des artistes et des groupes de la première génération de la performance comme Collective Actions: si le fait de se rassembler constituait en soi et au premier regard un acte politique au vu du contexte de l'époque (le regroupement non autorisé de personnes), il est intéressant d'aborder ce contenu à travers la question de la place qu'occupent les participants et les spectateurs dans ces actions. La théoricienne Claire Bishop utilise l'exemple des actions de l'artiste tchèque Milan Knizak pour appréhender le statut des participants/spectateurs en les mettant en parallèle avec celles d'artistes de l'époque contemporaine, réalisées sous le toit et avec les moyens des institutions, ainsi qu'avec des médiateurs/participants. De plus, Knizak lui-même, bien qu'il fasse partie du mouvement Fluxus, éprouve la nécessité de distinguer sa position de celle de ses contemporains occidentaux. « C'est parce qu'ils comptent plus sur les spectateurs que sur les participants. Ce qu'ils créent vraiment, ce sont des *tableaux vivants* qui entendent impressionner par leur caractère unique et leur impact drastique. Donc ils tombent facilement dans le cadre traditionnel...<sup>12</sup> » Il préfère appeler ses pratiques *actions* pour les dégager des tendances occidentales à l'époque des *happenings* de Fluxus qu'il trouvait excessivement théâtraux. Il considère son travail comme plus *naturel* et proche de *la nature humaine*. Ses intentions étaient tournées vers une expérience sociale intensifiée par l'exploration des sens. Ce qui est le plus significatif pour cet artiste, selon Bishop, c'est le statut du spectateur. Knizak estime que les actions des auteurs occidentaux sont presque facilement réalisables sans l'entrée des participants<sup>13</sup>. Dans ses actions collectives Knizak se propose d'être « organisateur de jeux » comme dans *Jeu de Guerre* (1965), ou bien « préparateur » d'événements qui vont changer l'état d'esprit des participants, qui brisent la routine de leur vie quotidienne. Il distinguait deux types de participation des spectateurs: l'« action imposée » et les « réactions spontanées », comme dans *Un événement pour le bureau de Poste, la police et les occupants du 26 rue Vaclavkova, Prague 6, et pour tous leurs voisins, cousins, proches et amis* (1966). Dans cette action, les résidents d'un immeuble choisi par hasard reçoivent des colis avec différents objets et en même temps des tickets de cinéma; les objets reçus sont ici « imposés » (certains craignaient la présence d'explosifs...) tandis que les tickets de cinéma sont une invitation qui permet une « réaction spontanée » de déplacement des habitants de l'immeuble dans un autre (cinéma). La police a enquêté sur ce « cas » pendant deux mois.

Lors de la période socialiste, l'universalité des thématiques abordées par les œuvres des artistes est-européens s'imposait régulièrement comme question centrale de cet art souvent jugé exotique. Pour comprendre ce rapport, il faut tenir compte du cheminement historique qui a mené à cette perception de l'Est européen comme

12 Milan Knizak, *The principales of Action Art according to M. Knizak*, p. 7 cité par C. Bishop dans *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship*, London, Verso, 2012, p. 132.

13 Claire Bishop, voir note ci-dessus.

« l'autre » Europe, du passage par un processus d'*auto-essentialisation* de l'Ouest et de la catégorie psychanalytique et néanmoins politique de la production des altérités avant d'arriver à l'état des choses binaire du xx<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'écrivain yougoslave Danilo Kis dans son essai *Homo poeticus malgré tout*<sup>14</sup> de 1983, considère que dans le contexte littéraire, la figure de l'*homo poeticus* est réservée à l'europpéen de l'Ouest qui peut parler de tous les sujets (métaphysique, amour, enfance, etc.) tandis que l'*homo politicus* est le rôle réservé aux artistes de l'Est qui doivent parler de leurs problèmes « *exotico-communisto-politiques* ». Ces rôles dédiés aux artistes à l'époque de la guerre froide sont réexaminés aujourd'hui en prenant en compte le fait que, comme nous le signale Eda Cufer, « l'Occident de l'époque de la guerre froide est devenu un fantôme historique, tout comme l'ancienne Europe de l'Est communiste ». En perdant son « Autre », l'espace par rapport auquel il se construisait et s'améliorait, l'Occident, comme le reste du monde, est entré dans une époque de l'uniformité caractérisée par la montée en puissance de l'idéologie néolibérale avec l'économie comme discipline à laquelle obéissent toutes les autres sphères de la vie, y compris le domaine de l'art.

Ces changements sont enclenchés par la chute du mur en 1989 et ont imposé le mot « intégration » comme mot d'ordre à l'espace est-européen, qu'il s'agisse de l'intégration dans l'Union Européenne, dans l'économie capitaliste globale ou, quant à l'art, dans le système de l'art international et le marché de l'art. La chute du mur a aussi apporté l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes et les valeurs présentées comme essentielles à la société occidentale auxquelles doivent aspirer les sociétés est-européennes pour pouvoir les rejoindre sont « mises à l'épreuve » par des artistes tels que Oleg Kulik et Aleksandar Brener à travers leurs performances qui se terminaient souvent par l'intervention de la police. Miran Mohar du groupe IRWIN estime dans les années 1990 que le monde artistique occidental se comporte exactement de la même manière que les organismes strictement politiques, tels que la Communauté européenne. « Les seuls artistes ou pays susceptibles d'être admis sont ceux qui ne risqueront pas d'introduire de l'instabilité dans le système. La seule différence étant que la stratégie de la Communauté européenne est sciemment et ouvertement politique, alors que le monde de l'art ne l'est pas<sup>15</sup> » explique-t-il.

Ekatarina Dyogot traite le dialogue culturel Est/Ouest en disant qu'en Russie, être un « artiste contemporain » signifie représenter l'art occidental, tandis qu'à l'Ouest l'artiste russe doit inévitablement représenter la Russie<sup>16</sup>. Beaucoup d'artistes étaient critiques par rapport à ces rôles déjà dédiés. Déconstruire l'identité stéréotypée orientale et établir un dialogue avec l'Ouest, même d'une manière radicale, étaient pendant les

14 Danilo Kis, *Homo poeticus*, Paris, Fayard, 1993.

15 IRWIN, *Transnacionala*, edited by Eda Cufer, Ljubljana, 1999, p. 47.

16 Dyogot appelle ce cas de figure « l'obligation d'exotisme » dans *Passage d'Europe*, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, Milan, 5 Continents Éditions srl, 2004, p. 154.

années 1990 le but des actions de ces artistes. Ainsi les actions de Kulik et de Brener avaient même déclenché des scandales internationaux. Brener, à l'Interpol show, avait détruit un travail de l'artiste sino-américain Wenda Gu et cet acte était décrit comme « une attaque directe contre la démocratie et la liberté d'expression ». Son action peut être rapportée à l'essai de Malevitch sur les musées où il écrit qu'il faut brûler les œuvres anciennes pour pouvoir jouir en regardant le spectacle de leurs cendres.

Chez Kulik l'action semble motivée par des tendances « sadomasochistes » qui n'ont rien en commun avec les expériences de la performance classique où les artistes ont tenté la douleur pour montrer certaines idées, et pas davantage avec les intentions des actionnistes viennois et leurs imaginaires de rites sacrificiels antiques. À part Oleg Kulik, les artistes russes tels que le groupe AES avec *Corruption*, ou l'artiste de Novossibirsk Konstantin Skotnikov se représentant en *Auto cannibale sibérien*, s'avèrent particulièrement représentatifs de ce parti pris de la dérision et de l'humour. Dans ce groupe d'œuvres, on compte Vadim Zaharov avec son travail *Conversations théologiques* réalisé à Tokyo où l'artiste en tenue de pope orthodoxe lutte avec des lutteurs sumo considérablement plus lourds que lui, mais aussi les artistes du groupe Nez bleu avec leurs performances-sketchs qui puisent leur origine dans la bouffonnerie traditionnelle russe. Nous trouvons chez Kulik, mais aussi chez d'autres artistes, ce que le théoricien russe Andréï Eroféev nomme « l'alibi Kusturica » et qu'il explique par ce positionnement artistique : « Nous sommes de joyeux vauriens, des gredins et des assassins, mais ne nous jugez pas trop sévèrement, car nous venons du Danube où l'amoralisme est une norme ethnique<sup>17</sup> ». Selon Eroféev, l'Europe de l'Est a été, d'une façon générale, toujours réputée comme un territoire produisant en quantité toutes sortes de monstres (Dracula etc.), et « cette particularité du contexte est-européen a fréquemment été utilisée par les artistes contemporains de façon spéculative, pour justifier des comportements et des idées dans certains cas parfaitement indécents<sup>18</sup> ». C'est de ce point de vue que « s'explique » tout un corpus de travaux et d'actions comme la sodomie d'animaux d'Oleg Kulik, la profanation d'icônes de Avdei Ter-Ogian, l'invention d'une machine spéciale pour l'allongement du phallus (*Universal penis expande*) de l'artiste polonais Zbignev Libera ou les œuvres *Le meurtre d'un arbre*<sup>19</sup> et *Nous sommes ton grand-père!*<sup>20</sup> du Groupe Inspection Herméneutique Médicale.

17 Andréï Eroféev, « Le fou dédoublé, dialogue du maître et de l'élève », *Le fou dédoublé, L'idiotie comme stratégie contemporaine*, journal de l'exposition, Moscou 2000, p. 26.

18 *Ibid.*

19 Dans ce travail les artistes fauchent un arbre et lui donnent des coups de pieds.

20 Comme illustration du livre *Latex* de ce groupe il est écrit : « *Le grand-père ôte son pince-nez cassé, lève le pied et frappe son petit-fils aux couilles avec précision et de toutes ses forces. Le garçonnet tombe à terre, se recroqueville et se met à râler et à gémir* ».

Oleg Kulik se propose comme un exemple du type d'artiste – personnalité (travailleur) public qui agit aussi hors de l'espace des musées et galeries. Sa pratique est visible à la télévision, dans les discussions publiques, en tant que commissaire... dans le chaos de la période de transition, il souhaite participer à l'établissement de la réalité car, selon Victor Miziano<sup>21</sup>, la réalité postsoviétique exige de l'artiste de la réactivité devant la dynamique du temps en constant changement et loin de la stabilité d'antan, cette réalité n'est pas celle de la survivance underground mais celle de la survivance catastrophique. Même si les actions de Kulik paraissent rudes, lorsqu'il se présente en tant qu'« homme chien », sa stratégie est délibérément pensée et prend en compte l'impuissance des institutions culturelles de cette période face au boom médiatique et la disparition des « consommateurs d'art » – du cercle fermé des intellectuels alternatifs réunis autour du conceptualisme moscovite qui a éclaté dans la période de la transition. Face à la variété du public, l'artiste comprend que les effets chocs et les performances dans la rue et les espaces publics sont les moyens les plus adaptés pour faire parler de lui dans les journaux et sur les chaînes TV. La figure animale politique d'Oleg Kulik s'est construite pendant les années 1990 et cela a commencé à la galerie Regina à Moscou où l'artiste, en tant que commissaire, a organisé tout un festival animaliste. En outre, il a imité l'activité d'un parti politique qui voulait défendre les droits des animaux. Pavel Pepperstein décrit à sa manière l'animalisme de Kulik :

... Cette activité a eu du succès : l'Occident a eu le plaisir de voir en Kulik une image de la Russie devenue complètement féroce, humiliée, et dangereuse. Le public russe a aimé, lui aussi, cette image semi-pornographique, touchante et agressive, sentimentale et sombre, comme toute la poésie de la criminalité<sup>22</sup>.

Dans l'une de ses performances nommée *Reservoir dog* à Zurich, Kulik est nu, à quatre pattes et empêche les visiteurs d'entrer à l'exposition qu'il nomme « la banque suisse d'art » parce qu'y ont participé certains des « plus chers » artistes au monde. Avec cette performance, Kulik « pointe du doigt » la transformation en valeurs marchandes des idées artistiques, des ambitions intellectuelles des artistes.

En 1993-1994, Kulik et sa femme Ljudmila Bredikhina ont créé un programme théorique nommé *Dix commandements de la zoophrénie* où ils nient le principe anthropologique et affichent ouvertement le zoocentrisme de Kulik.

Le rôle du chien ne montre pas seulement l'image d'une « vie de chien » et d'un pays ensauvagé (la Russie des années 1990) mais affiche un contenu politique comme dans son action *I love Europe, she does not love me back* faisant référence au sentiment

21 *House & Windows*, 49<sup>e</sup> Biennale de Venise, Pavillon de Yougoslavie, République du Monténégro, Publikum, Belgrade, 2001, p. 50.

22 *Le pôle du froid*, Inspection Herméneutique Médicale, Paris, ENSBA, 2000, p. 169.

d'infériorité des populations est-européennes. Selon Zdenka Bodavinac<sup>23</sup>, en observant la performance d'Oleg Kulik on peut conclure que l'Ouest ressent du plaisir esthétique en observant « le chien russe », mais sous la condition qu'il ne se comporte pas comme un vrai chien. Quand Kulik refuse d'être un objet décoratif d'art – un voisin oriental qui représente la misère d'une « vie de chien » russe – et commence à se comporter d'une façon qui étonne ses spectateurs, il est immédiatement reconnu en tant qu'ennemi.

Parallèlement, avec son travail, Kulik nous indique à sa façon l'alternative dans la nature. Son premier commandement est le suivant :

L'esprit créateur n'est pas anthropomorphe. Le monde n'est pas définitivement partagé entre Dieu et Satan, entre l'homme et la femme, entre les démocrates et les conservateurs, les libéraux et les radicaux. Le monde est bien plus divers. Il est partagé entre les phoques du Groenland et les chauves-souris, la fourmi et les fourmiliers, l'homme et le chien<sup>24</sup>.

Kulik trouve dans la nature une récusation de l'apparence humaine, comme dans son travail *Deep in Russia* où il sodomise les vaches ou dans le cas de sa vie commune avec son bouledogue, dans le cadre du projet *La famille de futur*. Des critiques d'art établissent une distinction nette entre la conception, la place, le rôle des animaux de Kulik et de ceux de Josef Beuys, dont les performances comprenaient aussi des animaux, comme celle intitulée *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort*, mais aussi car Kulik fait référence avec *I love Europe but she doesn't love me back* à la performance de Beuys *I like America and America likes Me* dans laquelle figure un coyote. Il paraît difficile de trouver une similitude avec la conception de Joseph Beuys où la présence des animaux a un caractère plutôt rituel. À la différence de Beuys et d'autres actionnistes des années 1970, les intentions de Kulik n'apportent rien de neuf au niveau métaphysique mais, selon Eroféev, tendent à discréditer la « stratégie Beuys »<sup>25</sup>. Avec ce but de Kulik de s'approcher du monde animal en consacrant un temps considérable pour devenir un chien ou un oiseau on est peut-être proche de Gilles Deleuze :

C'est une question de devenir. Les gens pensent toujours à un devenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir,...). Alors que le problème est celui d'un devenir minoritaire : non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles formes ou de nouvelles armes<sup>26</sup>.

En effet, Kulik déclare dans ses *Dix commandements de la zoophrénie* : « Conduit par son obsessionnelle idée de devenir un Superman, l'être humain est condamné à ne plus

23 *Body and the East*, Moderna galerija Ljubljana/ Museum of modern Art, The MIT Press, 1999, p. 12.

24 *Oleg Kulik: Nothing Inhuman is Alien to Me*, Berlin, Kerber Verlag; Bilingual edition, 2007.

25 Eroféev, art. cit., *Le fou dédoublé*, p. 41.

26 Gilles Deleuze, en collaboration avec Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

avoir assez d'énergie pour donner naissance à une nouvelle morale. » Ici Kulik pense à la notion de réalité qui régit l'époque par une norme écrasante et déformante<sup>27</sup> même s'il l'annonce sur un ton « charlatan et démagogue » comme l'écrit Eroféev. Et ce ton « anti-intellectuel » est caractéristique des artistes de cette génération des années 1990 qui allaient dans le sens d'une rupture d'avec l'école conceptuelle russe (moscovite) et qui avec la figure de l'artiste « débile » souhaitent se démarquer des maîtres de l'art conceptuel, tentant en même temps de tromper les institutions d'art en renvoyant une image d'auteurs complètement inutilisable à des fins commerciales et promotionnelles. Par exemple, l'artiste Viječislav Mizin, souffrant d'alcoolisme, montre avec son travail *Dans les ordures* de la série *Les artistes marginaux* des artistes allongés sur les sacs poubelle de la décharge publique.

En observant les actions de la première génération et de celles plus récentes, on peut constater des approches différentes des pratiques performatives et il en va de même quant à leurs contenus ou significations politiques. On peut dire que la constante est le regard extérieur qui les perçoit comme étant tout d'abord politiques et les met dans un fourre-tout de contextes de soulèvements des peuples et de la chute du communisme. Les théories dominantes présentaient jusqu'à nos jours l'expérience de l'art est-européen sous le paradigme commun d'un art « non libre » et à travers la figure du dissident souffrant, figure qui confortait en fait les démocraties occidentales, ou sinon autrement comme un *art contestataire* aspirant justement à la liberté, une liberté à laquelle le capitalisme prétend fournir une base neutre et qui lui est donc tout naturellement favorable. Cette conception est aujourd'hui réexaminée à la lumière du débat de l'obéissance du domaine de l'art à l'économie financière et l'expérience de l'art est-européen évoquée comme un terrain théorique intéressant pour la compréhension de la position de l'artiste dans un système fortement institutionnalisé car il invite à revenir sur le lien entre capitalisme et modernisme et sur celui entre les avant-gardes et les utopies ainsi que sur la construction de la figure de l'*artiste libre* à travers la doctrine néolibérale américaine de la Guerre Froide<sup>28</sup>. Cependant, les approches occidentales prenaient rarement en compte la caractéristique principale de cet art pour lequel le mot *existentiel* est souvent employé pour expliquer l'importance du questionnement sur les raisons et les objectifs de l'activité artistique dans des conditions sociales données.

Même si l'agissement des artistes a eu une importance dans les mouvements qui ont eu pour résultats les événements en Hongrie en 1956, à Prague en 1968 ou les « luttes intérieures » des intellectuels en Yougoslavie dans les années 1980, la nature politique de cet art se comprend en tenant compte de sa forte adhésion à l'héritage

27 Kulik, Cernicky, Kozyra: *Trois résistances culturelles*, Anne Tronche, *Art Press*2, trimestriel, n° 7, p. 52.

28 La genèse de ces doctrines est explorée par exemple dans l'ouvrage de Serge Guilbaut *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1996.



avant-gardiste dans le sens de la formule de George Grosz et Wieland Herzfelde selon laquelle l'artiste, qu'il le veuille ou non, vit en corrélation constante avec le public, la société, et ne peut s'échapper des lois sociales de l'évolution. De là, les artistes ne peuvent pas rester muets et indifférents, ou irresponsables vis-à-vis des phénomènes sociaux et se permettre le « luxe » de pratiquer l'art à la manière, très critiquée par les dadaïstes, de « l'art pur », libéré des influences idéologiques sur le spectateur (dans le champ de la politique, religion, esthétique, morale, etc.). À l'Est, le contexte détermine donc la résonance politique de cet art alors que, comme on a pu le voir, les actions des artistes de la performance de la première génération sont loin d'un art engagé ou de l'artivisme de nos jours. Claire Bishop constate que si sous le socialisme les avant-gardes des années 1960-1970 étaient « politiques », alors c'est seulement dans le sens de Jacques Rancière de la « métapolitique » : une redistribution du monde sensible plutôt qu'une position politique identifiable (et activiste)<sup>29</sup>.

Quant aux générations des années qui ont suivi la chute du socialisme à l'Est, elles prennent en compte ce regard extérieur « exotisant » et l'utilisent dans leurs stratégies de réflexivité politique par rapport à l'Ouest en proposant une image que l'Occident a déjà de cet espace et qui joue avec les rapports ancrés historiquement. Dans cette perspective l'Occident semble occuper une position, comme la nomme Michael Hertzfeld, de partenaire silencieux<sup>30</sup> – dans un dialogue dans lequel il est l'interlocuteur à qui l'on parle sans qu'il ne s'adresse à nous.

29 Claire Bishop, *Artificial Hells*, *op. cit.*, p. 161.

30 Dans la préface du livre *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Bjelic/Savic, The MIT Press, 2005, p. 11.

# ***Théâtre de Jiří Kovanda***

## **Quand la place publique est le théâtre d'opérations furtives**

SOPHIE LAPALU  
Critique, commissaire d'expositions

### **Ne pas soupçonner la performance**

Cinq photographies noir et blanc présentent en leur centre le même homme, debout. D'une image à l'autre, il s'appuie à la rambarde, se caresse la nuque, se gratte le nez, met sa main dans la poche arrière de son pantalon. Cet individu ne fait, a priori, rien que de très banal. Pourquoi donc le photographe ? Comment interpréter cette série d'images ? Qu'est-ce qui bien a pu conduire à leur réalisation ?

Les photographies décrites ici sont reproduites aux pages 47 et 48 de l'ouvrage dédié à l'artiste Jiří Kovanda<sup>1</sup>. Pour aider le lecteur, un texte, noir sur blanc, tapé à la machine à écrire, les accompagne :

« Théâtre »

novembre 1976

Prague, place Václavské

Je suis à la lettre un scénario précédemment écrit. Les gestes et les mouvements ont été choisis de façon à ce que les passants ne soupçonnent pas qu'ils observent « une performance<sup>2</sup> ».

Ce texte nous donne la solution de l'énigme : il s'agissait d'une « performance ». Cet homme, photographié sur une place de Prague en 1976, joue un script écrit au préalable. Les différents mouvements (se gratter le nez, se passer la main sur la nuque) sont simulés. Or il s'agit là d'une série de gestes ordinaires, absolument non spectaculaires,

1 *Jiří Kovanda, Actions & Installations, 1975-2006*, Vit Havranek (Éditeur), Prague, Zurich, JRP|Ringier, coll. « Tranzit », 2006.

2 Kovanda, protocole de l'action, dans *ibid.*, p. 47. Originellement en tchèque. Nous traduisons de l'anglais.

dont nous ne pouvons soupçonner d'autre fin que leur triviale destination. Aucun spectateur n'est invité – sinon le photographe. Comme l'artiste le dit lui-même à propos de cette pièce :

Je fais quelque chose qui peut être fait normalement, quelque chose qui arrive tout le temps, d'une façon anormale<sup>3</sup>.

Cette anormalité est indétectable ; rien ne permet au passant non prévenu de distinguer ces gestes de ceux quotidiens accomplis sur cette place. Kovanda n'annonce pas son action au préalable, n'invite personne à y assister. Cette « indiscernabilité »<sup>4</sup> entre l'activité artistique et celle quotidienne est déterminante : l'artiste n'est qu'un homme qui se gratte la nuque pour qui le croise. Le titre peut paraître alors hautement ironique : *Théâtre* est très éloigné d'une « pièce de théâtre », qui se produit généralement lors de représentations publiques, suite aux trois coups qui en annoncent le commencement, tandis que le rideau se lève et que les acteurs se produisent sur un plateau qui délimite l'espace de jeu<sup>5</sup>. Ici, rien ne signale qu'une « performance » a lieu, mais nous pouvons nous demander si l'artiste ne crée pas lui-même une scène en venant reproduire un geste ordinaire « écrit au préalable », sur une place publique ? Le titre se référerait ainsi plutôt à l'espace d'action : Václavské est le théâtre même de l'opération furtive, l'espace utilisé par l'artiste pour agir. Il ne fait pas le choix de la sphère privée ou des cadres de l'art, mais celui d'une place très passante, pour cependant rester inaperçu. Cela ne nous éclaire pas pour autant sur les motifs qui le poussèrent à choisir des gestes tels que personne ne puisse supposer qu'il regarde une « performance », et à les exécuter à un tel endroit. Dans un premier temps, et sans aller dans le sens d'un déterminisme historique, nous replacerons brièvement cette œuvre dans son contexte, afin de mieux saisir le rapport à l'espace public et au spectateur dans la Tchécoslovaquie du bloc communiste. Nous proposerons ensuite une analyse structurelle de cette œuvre – afin de comprendre son mode de fonctionnement – et tenterons de saisir combien le fait de dissimuler et de révéler est un puissant facteur d'individualisation.

Prague en 1976 est en pleine « normalisation » ; la Tchécoslovaquie est un satellite de l'URSS depuis février 1948, date à laquelle le parti communiste tchécoslovaque a pris le pouvoir. Kovanda est né en 1953, l'année même de la mort de Staline, soit le début du « dégel » politique, économique et culturel, qui aboutit quinze ans plus tard à l'adoption par Alexander Dubček d'un programme de « socialisme à visage humain », et à l'éclosion du printemps de Prague. Durant neuf mois, un foisonnement

3 Kovanda, entretien avec Hans-Ulrich Obrist, dans *ibid.*, p. 107. Nous traduisons.

4 Barbara Formis utilise ce terme pour nommer une « troisième voie » entre expérience esthétique et expérience ordinaire, qui rendrait « les deux indiscernables, mais non pas identiques ». Cf. *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, « Lignes d'art », 2010, p. 154.

5 Cf. à ce sujet Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience* (1974), Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1991.

intellectuel intense destiné à réformer profondément le régime anime le pays. Inquiète pour la cohésion du Pacte de Varsovie et craignant une contagion libérale, Moscou met fin brutalement à l'expérience en envoyant les troupes du pacte envahir Prague, dans la nuit du 20 au 21 août 1968. Suivent vingt années de « normalisation » où le contrôle centralisé est restauré, la censure réintroduite, les voyages restreints, la police secrète exacerbée. La Tchécoslovaquie se réaligne sur l'URSS. Concernant les arts, le congrès de l'Union des Artistes soviétiques reconnaît le Réalisme-socialisme comme modèle culturel uniforme et dénonce les activités expérimentales. Ainsi les livres se voient mis à l'index, les pièces de théâtre retirées de l'affiche, quand certains artistes ont l'interdiction de publier ou de participer à des expositions, voire sont déchus de leur nationalité, contraints à l'émigration. Cette épuration bouleverse les élites et la culture se développe en marge de celle officielle, ou à l'étranger.

## Ne pas être spectateur

En 1976, lorsque Jiří Kovanda réalise ses premières pièces, cela fait cinq ans qu'il est surveillant pour les projets de construction de l'armée. Artiste totalement autodidacte, il n'a pas étudié à l'Académie des Beaux Arts<sup>6</sup>. Il a exposé pour la première fois en 1975, dans une galerie étudiante à Varsovie, en Pologne. Paradoxalement, c'est par ce biais qu'il rencontre les acteurs de la scène non officielle tchèque Petr Štembera, Jan Mlčoch et Karel Miler, qui l'ont, selon ses dires, fasciné<sup>7</sup>.

Kovanda retrouve chez ces artistes un intérêt pour le geste ordinaire et la place du corps dans son environnement quotidien; Štembera, bien que plus connu pour ses travaux où il se confronte aux limites physiques de sa personne [en 1975 par exemple, il monte dans un arbre pour y dormir après 3 nuits sans sommeil (*Dormir dans un arbre*)], a auparavant exécuté des tâches courantes et des opérations quotidiennes, telles que taper à la machine ou nouer ses lacets de chaussures (1972), et les a photographiées. Miler, dont le travail était celui pour lequel Kovanda<sup>8</sup> avait le plus d'affinités, évaluait le monde à l'aune de son propre corps au travers d'« Activités archétypes ». Une série de photographies le présente regardant fixement l'index de sa main droite, qui s'allonge (*Observation*, 1973). « Cette activité n'a ni commencement ni fin, ni cause ni

6 Ce qui lui a notamment valu jusqu'à récemment d'être peu considéré sur la scène tchèque. « [...] Nous pourrions supposer que son rôle sur la scène intérieure était (avec quelques exceptions) compris comme celui d'un gloseur, un inauthentique commentateur qui s'est exprimé en réagissant comme une girouette aux vents du monde extérieur à lui. » Vít Havránek, « Jiří Kovanda, The Faint Breeze of the Everyday », *Flash Art*, novembre-décembre 2007, p. 80-83. Nous traduisons.

7 Cf. entretien entre Ján Mancuska et Jiří Kovanda, [http://www.frieze.com/issue/article/Jiri\\_kovanda/](http://www.frieze.com/issue/article/Jiri_kovanda/) (consulté le 19 juillet 2014).

8 « C'est le travail de Miler que j'aimais le plus. » Jiří Kovanda, *ibid.* Nous traduisons.

but, elle ne rime à rien. Elle n'est qu'expression de l'activité de soi, de son archétype<sup>9</sup>. » Il appréhende ainsi l'espace et le temps grâce une gestuelle simple, libérée de sa finalité utilitaire. Jan Mlčoch, plus jeune, se mesura également aux éléments lorsqu'il entreprit l'ascension du Mont Kotel le 26 avril 1974, par mauvais temps et vent violent (*Ascension du Mont Kotel*, 1974).

Toutes ces actions ont un rapport au public très ambigu ; Miler par exemple soulève le fait qu'il n'est pas possible d'appeler ses actes des « performances » car ils ne sont pas destinés à un spectateur « en direct ». C'est ainsi que ses photographies sont parties intégrantes de l'œuvre, voire dotées de qualités autonomes, et permettent à l'acte de rencontrer un public *a posteriori*<sup>10</sup>. *De plus, les artistes tchèques de cette génération ont plutôt tendance à agir dans des espaces privés ou à la périphérie de la ville, à l'abri des regards. Si des spectateurs sont invités, c'est en très petit nombre. Kovanda lui-même n'exclut pas toujours le public de ses travaux : il invite des amis à l'observer tenter d'entrer en relation avec des femmes (Tentative de connaissance, 1977) ou donne rendez-vous à un groupe de proches pour s'enfuir en courant (XXX, 1978) – nous reconnaissons toutefois que ce dernier exemple semble plutôt exclure toute forme de socialisation.*

Ce n'est donc pas un public intercepté dans la rue, mais un public averti qui assiste aux actions des années 1970. Tomáš Pospiszyl propose, dans un article dédié aux images des performances tchécoslovaques<sup>11</sup>, de s'arrêter sur la représentation des passants dans les photographies de performances tchèques entre les années 1960 et les années 1970. Il souligne le changement important en une décennie : sur les photos qui documentent les actes de l'artiste Milan Knížak en 1964 (*Manifestation d'un seul* par exemple), la foule est immortalisée en même temps que l'artiste. Les passants semblent amusés, intrigués. Au contraire, les photographies de performances des années 1970 ne montrent généralement personne d'autre que l'artiste, ou seulement un petit nombre d'amis qui ne sont pas présents par hasard et prennent le risque d'être photographiés. Concernant *Théâtre*, seul Kovanda est présent sur les images, jusqu'à croire que la place Václavské est vide. On distingue sur une image un passant en

9 Karel Miler, cité dans *Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*, catalogue d'exposition (Nancy, musée des Beaux Arts, 2002), Paris, Hazan, 2002, p. 44.

10 « Quand on lui demanda s'il considérait ses pièces comme des performances, il répondit qu'il ne pensait pas. Pour lui une performance avait lieu quand un artiste interagissait avec les gens, ce qui n'était pas son cas ; ce n'était donc pas une performance. Il pensait également que les photographies de ses pièces n'étaient ni des documents ou des objets d'art, mais une extension de ses actions (par exemple, il considérait ses actions signifiantes pour des observateurs même si elles n'étaient montrées que sous la forme de photographies). » Notice du musée d'art contemporain Metelkova, Ljubljana, Slovénie <http://www.mg-lj.si/node/257> (site consulté le 2 juillet 2014). Nous traduisons.

11 Tomáš Pospiszyl « Look Who's Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia », dans *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*, Claire Bishop et Marta Dzeiwańska (sld), Varsovie, Musée d'art Moderne, 2010, p. 82.

manteau et chapeau, qui s'avance sur la droite, se mouchant d'un même mouvement ; il ne perçoit même pas l'artiste à sa gauche. Il apparaît ainsi que le climat dans lequel les artistes agissaient en 1970 s'était durci. Pour mieux saisir la peur insidieuse qui régnait durant la période post printemps de Prague, le roman *L'insoutenable légèreté de l'être*, de l'écrivain français d'origine tchécoslovaque Milan Kundera, est éclairant. L'écrivain y décrit une histoire d'amour à travers le portrait d'intellectuels praguais, suite à l'invasion russe. Kundera relève, à propos d'une pétition fustigée par la presse : « À moins d'être organisée par le parti communiste, toute action publique (réunion, pétition, manifestation de rue) était alors tenue pour illégale et mettait en danger quiconque y participait<sup>12</sup>. » Nous comprenons ici qu'il était d'autant plus dangereux de pérenniser la réunion privée autour de l'artiste, ou de convoquer des spectateurs pour une activité publique non autorisée par le régime.

Pourtant, tous les travaux de l'art action nous parviennent aujourd'hui grâce à leur publication (dans le sens de « rendre public »), *via* leur enregistrement textuel ou photographique. Concernant Kovanda, c'est un ami, Pavel Tuč, qui réalisait les photographies, en toute discrétion, à la demande de l'artiste. Ces images sont assemblées sur des feuilles blanches A4, accompagnées d'une description tapée à la machine, le tout assemblé sous verre ou publié dans des ouvrages (cela importe peu pour l'artiste). L'esthétique est très sobre, le texte – court et neutre – se contente de décrire les faits, sans aucun sentimentalisme. Or cette publication de l'action, si elle n'est pas sans rappeler l'influence de l'art conceptuel, n'est pas éloignée non plus des rapports de la police secrète : une personne est prise en photo dans sa vie quotidienne, le lieu et la date sont mentionnés, une description factuelle de ses gestes rédigée, en vue d'écrire un rapport. Tomáš Pospiszyl<sup>13</sup> fait d'ailleurs le rapprochement avec une photographie prise par la police secrète, où l'on reconnaît Kundera<sup>14</sup> dans une rue, en discussion avec une femme. Celle-ci lui donne une enveloppe. Ce qui peut-être perçu comme un geste tout à fait insignifiant prend un tout autre sens lorsque l'on apprend que l'écrivain venait de recevoir son passeport pour quitter le pays.

Peut-on pour autant lire l'absence de spectateur dans *Théâtre* comme induite par la situation politique ? Jiří Kovanda, tout comme les artistes cités plus haut, réfutent toute lecture politique et s'opposent farouchement à cette interprétation univoque de leur travail. Alors, que met en jeu l'artiste lorsqu'il agit sur une place publique, mais secrètement, passant totalement inaperçu, pour finalement la publier a posteriori ? Pourquoi ce choix de la place publique si ce n'est pas pour être vu ?

12 Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), Paris, Gallimard, « folio », 1989, p. 318.

13 Pospiszyl, *op. cit.*, p. 85.

14 Photographie publiée dans *Praba objektivem tajne policie* [Prague à travers la lentille de la Police secrète], Institut d'études des régimes totalitaires, Prague, 2009.

Être *et* ne pas être là

Pour répondre à ces questions, revenons à la publication. Les photographies créées par Kovanda, tout comme celles prises par la police secrète, réclament un sens : nous devons en tant que lecteur décrypter ce qui est caché, offrir une interprétation. En tant que public de l'art, nous nous trouvons dans la position d'un policier penché sur les indices pour remonter vers le crime. Nous devons saisir une réalité impossible à atteindre autrement, élaborer des plausibles sur la base de ces seuls éléments, partiels et incomplets.

Ce principe de déduction est aussi une technique littéraire, inaugurée par l'écrivain américain Edgar Allan Poe entre 1841 et 1844<sup>15</sup>, dans sa trilogie rédigée autour de la figure de celui que l'on ne nommait pas encore « détective »<sup>16</sup>, Auguste Dupin. Ce triptyque place Poe comme le père fondateur du genre policier, qui veut que la narration commence par le crime et se termine lorsque l'origine du délit est trouvée. Or le spectateur ne fait pas autre chose quand, face à la représentation d'une action passée, il doit, pour lui donner sens, en saisir la structure, remonter à sa « genèse ». La maîtrise structurale du chef d'œuvre de Poe *La Lettre volée* força d'ailleurs tant l'admiration du psychanalyste Jacques Lacan, qu'il lui consacra un cours entier, en 1955, dans le cadre du séminaire *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, dédié au commentaire d'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud. Tout au long de ce séminaire, Lacan s'attache à exposer sa théorie de l'inconscient – qu'il utilise au sens de Freud – mais qui, selon lui, relève du signifiant. *La lettre volée* de Poe est l'occasion d'explicitier plus précisément le fonctionnement de ce signifiant. Sans nous aventurer plus avant dans la théorie de Lacan, nous nous appuyerons sur quelques points de ce séminaire pour saisir la structure de l'action de Kovanda.

L'histoire de *La lettre volée* se situe à Paris, sous la Restauration. Le préfet de Police vient trouver conseil auprès d'Auguste Dupin et lui raconte : la Reine lisait dans son boudoir une lettre, lorsqu'elle fut interrompue par l'irruption du Roi. Afin de dissimuler l'objet de sa lecture, elle dépose la lettre, retournée, sur une table. Entre alors le ministre D..., qui « reconnaît l'écriture de la suscription, remarque l'embarras de la personne à qui elle était adressée, et pénètre son secret<sup>17</sup> ». Le ministre dérobe la lettre, tandis que la Reine ne peut réagir sans provoquer les soupçons du Roi. Elle charge alors le préfet de retrouver la missive. Cependant, malgré les fouilles répétées,

15 *Double assassinat de la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget*, (1842-43), *La Lettre volée* (1844).

16 Ce n'est que deux ans plus tard, en 1843, qu'est créé un *Detective department* à Scotland Yard, et qu'en 1850 que ce département devient « populaire » suite aux trois articles de Dickens consacrés à cette nouvelle unité de police (« The Detective Police » par exemple).

17 Edgar Allan Poe, « La lettre volée » dans *Histoires extraordinaires*, traduction Charles Baudelaire, Michel Levy Frères Éditeurs, Paris, 1870, p. 52.

les recherches dans le bureau du ministre demeurent infructueuses. Que faire ? Dupin se fait alors inviter dans le bureau du ministre. Il inspecte la pièce et remarque une page éraillée qui semblait à l'abandon dans un porte carte, « suspendu par un ruban bleu crasseux à un petit bouton de cuivre au-dessus du manteau de la cheminée<sup>18</sup> ». Il sait immédiatement qu'il a affaire à la bonne lettre tant elle est mise en évidence pour mieux tromper la vigilance des curieux : loin d'être dissimulée, la lettre volée est là, exposée aux yeux de tous.

Lacan souligne ici combien la représentation que l'on se fait du réel remplace, bien souvent, le réel lui-même : la place d'une lettre volée, pour les policiers, est cachée dans les barreaux de chaise, dans les coussins, et non pas visible, repliée dans un porte carte suspendu au manteau de la cheminée. Au lieu de regarder l'évidence, ils sont enfermés dans « le leurre de la psychologie »<sup>19</sup>, prêtent des intentions aux voleurs. Le sens n'apparaît pas pour eux, tandis que Dupin agit différemment. *Le Séminaire sur « La lettre volée »* expose un point fondamental : à la différence des autres objets qui sont présents *ou* absents, la lettre volée est là sans être là « [...] sera *et* ne sera pas là où elle est, où qu'elle aille<sup>20</sup> ». Elle est physiquement « là », mais, pour ceux qui la cherchent, n'est pas « là ». La lettre est donc absente, bien que présente. Cette simultanéité est essentielle concernant l'objet de nos recherches : l'action de Kovanda ne fonctionne en effet pas autrement. L'artiste est physiquement présent sur la place de Prague mais il est absent en tant qu'artiste pour ceux qui le croisent. En effet, il paraît généralement acquis qu'une œuvre est visible dans des espaces spatio-temporels qui lui sont dédiés, lors de manifestations publiques destinées à une communauté d'amateurs invités à assister à un événement qu'ils ont choisi. L'action de Kovanda, discrète, exécutée sur une place publique en dehors de toute manifestation culturelle, ne correspond pas à l'idée que l'on se fait d'une œuvre.

Lacan soulève également que *l'objet caché se déplace le long de deux scènes* : la première se joue dans le boudoir royal quand la seconde se déroule chez le ministre. Or, tout comme la lettre volée, nous pouvons dire des gestes exécutés par Kovanda dans *Théâtre* qu'ils se déplacent le long de deux scènes : la place publique de Prague et la « publication » dans un champ artistique.

La question est de savoir quand la communication a lieu. Je pense que c'est au moment où la chose est mentionnée comme de l'art. Cela signifie que si une action a un public, cela arrive immédiatement. Cependant, si aucun spectateur n'a été invité, je

18 *Ibid.*, p. 71.

19 Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, « Signifiant », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, Clermont Ferrand, La pochothèque, [1999], 2011, p. 1455.

20 Jacques Lacan, « Le Séminaire sur la "Lettre volée" », *Écrits*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1966, p. 34.



pense qu'elle n'existe pas jusqu'à la suite, dans l'espace artistique – autrement dit, une exposition, ou une édition, cela n'a pas d'importance. Bref, quand elle est présentée comme de l'art<sup>21</sup>.

Car l'action secrète n'existe pas en tant que proposition artistique si elle n'est pas publiée, « communiquée » selon les mots de Kovanda, dans le champ de l'art. L'action et sa communication sont nécessaires l'une à l'autre: pas d'action artistique sans communication, pas de communication sans action. *Théâtre* s'organise ainsi selon un chiasme: dans les cadres de l'art, où l'on expose la « communication », le caractère artistique est dit mais l'artiste est absent. Cette communication est aussi indispensable que le geste puisqu'elle en permet l'existence artistique, mais elle est également le symbole d'une absence. Au contraire, lorsque l'artiste agit, il est présent physiquement mais absent comme artiste pour les passants indifférents. Cette action admet ainsi en son principe « la présence dans l'absence et l'absence dans la présence<sup>22</sup> ». Tout au long de ce qui pourrait être assimilé aux deux scènes identifiées par Lacan dans *La Lettre volée*, nous pouvons affirmer que l'œuvre de Jiří Kovanda, à l'instar de la missive de Poe, est là sans être là.

Kovanda dessine ici un schéma en tension entre la dissimulation et la révélation, la proximité et la distance, la présence et l'absence; comme il l'affirme lui-même, « c'est comme dire oui et non en même temps<sup>23</sup> ». Sans déclarer que l'œuvre se situe dans le geste, l'artiste ne la place pas non plus dans sa communication; pour lui, elle est immatérielle et s'accomplit dans sa réception<sup>24</sup>. Tel un détective, c'est au public que revient le rôle d'assigner une signification, d'inscrire l'acte dans une chaîne symbolique, pour faire enfin advenir l'œuvre.

Nous commençons ainsi à saisir pourquoi Kovanda utilise l'espace public pour y exécuter des gestes discrets de façon à ce qu'ils ne soient pas perçus comme étant une « performance »; agir secrètement en public puis publier ce geste permet de créer un œuvre complexe et duelle, qui allie tous les antagonismes. Mais ne permet-elle pas également à l'artiste de s'affirmer? En décidant lui-même des conditions d'apparition de son œuvre, ne s'oppose-t-il pas d'une certaine manière aux autorités artistiques?

21 Kovanda, entretien entre Ján Mancuska et Jiří Kovanda, *op. cit.* Nous traduisons.

22 Lacan, « Les clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 310, mai 1957.

23 Kovanda, entretien mail avec l'artiste, juillet 2013. Nous traduisons.

24 Alors que nous lui demandons si nous pouvons considérer l'œuvre dans la structure mise en place par l'acte et sa communication, Jiří Kovanda répond: « L'art est immatériel, intangible. Et la documentation, l'exposition, la publicité sont des moyens de communication, des conseils sur la façon de partager. Je dirais même qu'une peinture n'est pas ce qu'il y a sur la toile, mais seulement dans mon œil et mon cœur. » Entretien mail avec l'artiste, octobre 2013. Nous traduisons.

## Ne pas prétendre autre chose qu'interroger

L'état totalitaire, s'il est puissamment fomenteur de secret (« police secrète », opacité du système...<sup>25</sup>), tend à empêcher toute vie privée de se développer. L'organisation de la vie quotidienne par le régime (participation à des manifestations, des parades, des brigades de surveillance, et même aux loisirs organisés) réduit la pensée privée. Ce n'est donc pas seulement la propriété qui a été éliminée, mais également « la vie privée et l'individualité comme refuges émotionnels et psychologiques<sup>26</sup> ». Or la vie privée est, selon Hervé Lebras, une nécessité ; l'individu y constitue son territoire secret, sur lequel « l'état ne peut exercer de droits<sup>27</sup> » *a priori*. Sous un régime totalitaire, elle semble cependant impossible : toute personne cachant quelque chose est immédiatement suspectée d'être l'ennemi du parti. L'état s'insinue jusque dans les replis de la pensée, et la foule des grandes villes, refuge de l'anonymat, est potentiellement surveillée. Aussi la décision d'y agir sciemment pour ne rien faire que de banal mais *en secret*, et ce dans le but de dévoiler son geste *a posteriori*, se charge-t-elle d'un poids plus lourd dans un pays du bloc communiste en pleine guerre froide que dans une démocratie libérale. Enfin, sans s'affirmer comme artiste dissident, Kovanda était malgré tout un artiste « alternatif », dont le travail ne correspondait en rien à l'esthétique officielle du réalisme-socialiste<sup>28</sup> – et impliquait alors de ne pouvoir rendre publiques ses créations. Vít Havránek soulève que cet aspect est essentiel pour saisir la position de l'artiste :

Dans le système socialiste, si un artiste décide de faire de l'art libre, il se met lui-même dans la position anti-officielle, *outsider* marginal, retiré du public. En faisant ce qu'il faisait, il ne répondait pas au contrôle public et aux valeurs sociales, mais à une subjectivité définie comme absolue<sup>29</sup>.

Kovanda se trouvait donc dans une position où son art ne pouvait être reconnu, du moins nationalement (il exposa son travail d'abord en Pologne, dès 1976, puis à Prague

25 « Une des difficultés majeures auxquelles les États-Unis se trouvaient confrontés durant la Guerre Froide était l'opacité du système soviétique. Le manque de spécialistes américains et le secret qui entourait le Kremlin rendaient difficile le travail d'analyse [...]. » Justine Faure, « La Tchécoslovaquie dans la guerre froide : un «sismographe» des relations Est-Ouest? » dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 59, « *Les Tchèques au XX<sup>e</sup> siècle* », 2000, p. 43.

26 Claire Bishop, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, New York, Verso, 2012, p. 131. Nous traduisons.

27 Hervé Lebras, « Funestes secrets? » dans *Traverses*, n° 30-31, « *Le secret* », mars 1984, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, p. 195.

28 « Le contexte social-historique de cette époque était déterminant pour Kovanda. Parce qu'il était autodidacte et que son travail avait un caractère performatif, il a été relégué à la sphère d'art non-officiel. » Vít Havránek, dans « Conversation III: ordinariness is invisible. Text de Vít Havránek, with e-mailed commentary by Pawell Polit and Igor Zabel » dans *Jiří Kovanda [...]*, *op. cit.*, p. 115. Nous traduisons.

29 *Ibid.*, p. 121. Nous traduisons.

à partir de 1982, mais plus rarement, et dans des lieux alternatifs<sup>30</sup>), et par d'autres que par ses proches amis, dans un cadre très restreint. Créer dans ces conditions est donc une affirmation de soi en tant que sujet pensant, malgré tout. Il affirme ici sa subjectivité, son droit au secret.

Une lecture « politique » franche du travail de Kovanda est ainsi à modérer : il ne fait pas de *l'agitprop*, ne revendique rien. Claire Bishop propose de lire ce refus d'une interprétation politique comme un rejet de participation supplémentaire au mécanisme ultra politisé qu'était la société communiste<sup>31</sup>. En effet, dans un tel contexte, il est facile d'analyser toute création alternative sous l'angle « politique ». Mais c'est Kundera à nouveau qui éclaire plus fortement ce rejet. Sabina, la maîtresse du héros de *L'insoutenable légèreté de l'être*, est artiste peintre. Exilée, elle préfère dissimuler qu'elle est tchèque pour, nous dit le narrateur, « échapper au kitsch que les gens voulaient fabriquer avec sa vie<sup>32</sup> ». En effet, un mouvement politique avait organisé en Allemagne une exposition de ses toiles. Dans le catalogue, l'artiste était représentée derrière des barbelés, tandis que sa biographie en faisait un martyr, se battant pour la liberté au travers de son art. Sabina protesta contre cette lecture, mais ne fut pas comprise. Le narrateur explique alors que ceux qui luttent contre le totalitarisme ont besoin de comprendre l'artiste comme un militant, afin de satisfaire « leur certitude et [...] leur vérité simplistes qui doivent être compréhensibles du plus grand nombre et provoquer une sécrétion lacrymale collective<sup>33</sup> ». Or pour le narrateur, le seul véritable adversaire du totalitarisme est l'« homme qui interroge<sup>34</sup> », quand ceux qui luttent ne feraient que reproduire le kitsch simpliste du totalitarisme, à l'aide de réponses « données d'avance<sup>35</sup> ». Il est possible ainsi d'imaginer que les artistes tchécoslovaques s'agacèrent d'une lecture de leur œuvre comme arme d'une lutte engagée, tout comme Sabina dans le roman de Kundera, elle qui ne prétend pas faire autre chose qu'interroger. Ainsi, sans éliminer l'influence du contexte sur son travail, Kovanda affirme que ses intentions étaient bien plus personnelles que sociales :

30 Havránek explique dans plusieurs articles que l'artiste n'est pas considéré en Tchécoslovaquie comme un artiste « sérieux » ou « professionnel ». Cf. *ibid.* p. 115-121 ou « Jiří Kovanda The Faint Breeze of the Everyday », *Flash Art*, novembre-décembre 2007, p. 80-83.

31 « [...] la société communiste était si fortement politisée qu'il ne voulait pas que son art participe en quoi que ce soit se rapprochant des mêmes mécanismes. » Bishop, *op. cit.*, p. 150. Nous traduisons.

32 Kundera, *op. cit.*, p. 369.

33 *Ibid.*, p. 368.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

Beaucoup de monde m'a demandé combien l'état de la société à l'époque avait influencé ces actions, et je ne dis pas qu'il n'y a eu aucune influence, mais ce n'était certainement pas l'élément le plus important pour moi. L'aspect personnel prédominait toujours sur le social<sup>36</sup>.

Kovanda paraît explorer sa propre subjectivité, lui dont la timidité était presque malade et les rapports aux autres compliqués par un embarras tout personnel. Sa manière d'interagir, entre dissimulation et révélation, est un puissant facteur d'individualisation ; en agissant en secret à la vue de tous et en choisissant par la suite de révéler ses gestes, il prend le pouvoir sur les mécanismes de dissimulation et d'apparition de son œuvre, et transforme une situation dont il est victime en une situation dont il a la maîtrise. Repose ainsi sur la révélation, qui peut paraître dérisoire, toute la tension permettant au système créé d'être effectif : l'artiste montre qu'il s'est gratté la nuque intentionnellement, sans que sa nuque ne le gratte, sur une place publique. Il dessine un monde dont l'importance est inversement proportionnelle au geste effectué : « un autre monde à côté du monde visible, et celui-ci est très fortement influencé par celui là<sup>37</sup> ». Ce monde pour Kovanda n'est pas grandiloquent, mais l'on peut y faire des gestes quotidiens débarrassés de leur fonction utilitaire, sans public ni l'assentiment d'un quelconque régime, et décider que ces gestes ont une toute autre valeur que celle assignée habituellement.

36 Jiří Kovanda, entretien avec Hans-Ulrich Obrist, dans *Jiří Kovanda* [...], *op. cit.*, p. 118. Nous traduisons.

37 George Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Éditions Circé Poche, 2009, p. 40.



## Mémoire de la culture traditionnelle du « rite » et conscience morale dans la performance en Chine

SHIYAN LI

Aix Marseille Univ, LESEA EA 3274, Aix-en-Provence, France

La performance, le body art, l'« aktion » en provenance de l'Occident sont introduits en Chine au milieu des années 1980. L'art de la performance en Chine s'est développé à peu près à la même époque. Selon la recherche du critique d'art chinois Gao Minglu, à cette époque la majorité des artistes qui se consacrent à cet art gardent leur statut de peintre ou d'artiste plasticien. Je présente d'abord quelques exemples pris dans les premiers moments de la performance en Chine.

La ville de Shanghai est un lieu important de l'émergence de la performance. Le 12 octobre 1986 les artistes de l'École des beaux-arts de Shanghai, Zhang Guoliang, Ding Yi, etc. ont réalisé des performances intitulées *Budiao* (signifiant *Sculpture faite en cotonnade*) dans des différents lieux de la ville. Le 4 mai 1986, les artistes Wang Du et Lin Yilin ont fondé le *Salon des artistes du Sud* dans la ville de Guangzhou. Les artistes du *Salon* ont organisé dans la même année *La Première exposition expérimentale* dans laquelle on trouve quelques performances. Dans le Shanxi, dans la ville de Taiyuan, l'artiste Song Yongping et son frère Song Yonghong ont réalisé leur première performance le 4 novembre 1986. Ils transforment l'espace du musée en une sorte de paysage primitif et pendant la durée de la performance intitulée *L'expérience d'un jour en 1986*, ils imitent le comportement de l'homme primitif. En plus des manifestations qui ont lieu dans des grandes villes comme Beijing, Shanghai et Guangzhou, on en trouve aussi d'autres qui eurent lieu dans le Shanxi déjà cité, dans la ville Xuzhou, province du Jiangsu, et aussi dans la ville Heze, dans la région du Shandong.

On peut trouver dès à présent quelques recherches qui essaient de nous donner une vision générale de ce mouvement très riche de personnalités marquantes. Le critique Gao Minglu a publié *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine* en

2006<sup>1</sup>. Ce livre est consacré à l'ensemble des productions contemporaines en Chine. Il comporte principalement deux chapitres importants sur notre sujet. La même année, les deux auteurs chinois Lu Hong et Sun Zhenhua ont publié un ouvrage intitulé *La chair et le corps aliénés, l'art du comportement en Chine*<sup>2</sup>. L'historien australien Thomas J. Berghuis, l'auteur de l'ouvrage *Art Performance in China* fait de son côté un panorama subtil de l'apparition progressive de l'art de la performance en Chine<sup>3</sup>. Pour le lecteur français, un livre intitulé *Histoire de l'art chinois au XX<sup>e</sup> siècle* écrit par Lü Peng est disponible en français, publié en 2013, dans lequel on peut trouver une brève histoire de la performance dans le chapitre intitulé « l'art conceptuel »<sup>4</sup>.

Ces livres m'ont servi de guide pour la présente recherche sans oublier les nombreux articles publiés dans des revues, des ouvrages collectifs et sur les sites internet. Toutefois, malgré leurs qualités, ces textes ne donnent pas à mon avis une juste image du réseau complexe tissant les valeurs chinoises et les apports occidentaux. Mon attention se portera principalement sur le corps et la nudité, sur le corps meurtri et la souffrance, et le sens que l'on peut donner à ces réalités.

## Quelques performances

Dans les années 1980, le langage corporel individuel manifeste parfois les traits d'une souffrance volontaire pouvant aller jusqu'au « suicide »<sup>5</sup>. Il se développe parallèlement avec les performances qui veulent mettre en évidence la dégradation de la culture que l'on peut assimiler à une souffrance spirituelle partagée par le peuple chinois<sup>6</sup>. On peut considérer que les deux sortes de performance sont le prolongement d'un courant daté de la fin des années 1970 nommé *l'Art de la cicatrice* qui renoue avec les conséquences désastreuses de la Révolution Culturelle. Nommé d'après le roman intitulé *Cicatrice* (1978) de Lu Xinhua, le courant partage de nombreuses affinités avec le monde littéraire. Pour certaines performances les artistes inventent les moyens de « s'infliger » des sévices. En voici un exemple.

- 1 Gao Minglu, *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*, Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2006. Sa version en anglais est intitulée *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*.
- 2 Lu Hong et Sun Zhenhua *La chair et le corps aliénés, l'art du comportement en Chine*, Hebei, Hebei meishu chubanshe, 2006.
- 3 Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong, Timezone 8 Limited, 2006.
- 4 Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XX<sup>e</sup> siècle*, traduction de Marie-Paule Chamayou, etc., Paris, Somogy, 2013.
- 5 Wei Guangqing et Ma liuming, *Suicide*, 1988. Voir Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, *op. cit.*, p. 73.
- 6 Concept 21, *Grand séisme*, 1988. Voir Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, *id.*, p. 61.

En décembre 1986, les 16 membres du *Groupe artistique M*<sup>7</sup> ont organisé une série de performances dans le théâtre de Shanghai Worker's Cultural Palace [Palais culturel des ouvriers de Shanghai]. L'ensemble de ces performances durait une heure et demie. Ici j'en décris une séquence.

Zhou Tiehai, Yang Xu et les autres artistes réalisent une performance intitulée *Violence éprouvée*. Pendant le déroulement de la scène, l'acteur principal totalement nu est soutenu de chaque côté sous les bras par deux autres acteurs. C'est-à-dire que les deux bras sont tirés en arrière violemment et la tête est forcée de se baisser en avant. Il est ainsi transporté devant le public. Par la suite, le dos de l'artiste est piqué violemment par deux autres acteurs avec de nombreuses aiguilles. L'acteur principal qui subit cette véritable torture n'arrête pas de se battre et crie très fort : « Nietzsche est mort, je suis le Nietzsche chinois ». Pendant ce temps-là, une femme et un homme s'embrassent derrière lui. À la fin tout le monde tombe par terre et la lumière s'éteint. La durée de cette scène est de 10 minutes.

Ici, le corps nu de l'artiste subit la violence. Cette violence se rapporte directement à celle des personnes qui ont été maltraitées pendant la Révolution culturelle. En fait, le geste que les artistes empruntent ici est celui que l'on employait très couramment pendant la Révolution culturelle. Lorsqu'une personne était dénoncée comme contre-révolutionnaire, elle devait être critiquée lors de chaque réunion publique. Les gardes-rouges tiraient les deux bras vers l'arrière de la personne critiquée et la forçaient à baisser la tête en avant. Une expression particulière désignait cette attitude : « baisser le front en signe de culpabilité ». À cette époque on nomme ce geste l'« avion à réaction ». On peut dire que la mémoire de ces années désastreuses reste très profonde chez les jeunes qui les ont traversées. Les artistes semblent vouloir laisser éclater les sentiments qu'on avait étouffés dans ce temps-là. Au-delà de la référence à la Révolution culturelle, trois questions nous occupent dans cette démarche : la question de la nudité, la question du corps et la question du rituel.

7 Le groupe est fondé en octobre 1986 par le professeur Song Donghai de l'École des beaux-arts de Shanghai et d'autres artistes shanghaiens. La lettre « M » provient des trois mots : Man, Montagne et Mophist. Man exprime la distinction sexuelle du groupe ; Montagne signifie la collaboration de ses membres. Quant au mot « Mophist », il est employé pour désigner métaphoriquement leur art. Ce dernier mot n'existe pas en anglais et reste mystérieux. Selon la recherche de Thomas J. Berghuis, l'auteur de l'ouvrage *Performance Art in China*, le terme Mophist est employé comme un terme anglais mais il ne sait pas ce que les artistes entendent par ce mot. Il est plus probable que le mot fasse référence à un « caractère fantomatique » qui se trouve dans l'ouvrage intitulé *Les six chapitres d'une vie flottante* (voir : Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong, Timezone 8 Limited, 2006, p. 70.) Selon une information trouvée sur internet, le mot Mophist renverrait au Mephisto (Mephistopheles) qui se trouve dans le *Faust* de Goethe. C'est une hypothèse probable, car Mephisto se dit en Chinois 梅菲斯特 (mei fei si te) et possède une prononciation qui ressemble à celle de Mophist.



## La question de la nudité

On sait que dans la peinture chinoise du lettré l'étude du nu n'existe pas. Au lieu de s'intéresser au corps nu, comme le fait le peintre européen, le lettré chinois se tourne vers le paysage en épousant le souffle du cosmos. Il faut attendre jusqu'en 1912 pour qu'une pédagogie occidentalisée soit mise en place à l'*Institut de la Peintures Chinoise et des Beaux-Arts de Shanghai* par le peintre Liu Haisu (1896-1994) et ses deux collègues<sup>8</sup>. Cependant, à partir de 1949 et jusqu'à la fin de la Révolution Culturelle, le nu est totalement absent dans le domaine de l'art<sup>9</sup>. Il faut attendre encore jusqu'à la fin des années 1970, avec le retour de Deng Xiaoping pour que la présence du nu réapparaisse à nouveau dans l'art et soit présenté dans un lieu public. Et cela n'empêche pas une nouvelle censure du nu dans le cadre de la campagne contre la pollution spirituelle menée entre 1979 et 1983.

Le nu, aux yeux des jeunes artistes se manifeste donc comme une forme d'émancipation. Pour le spectateur, il est comme une façon de provocation. Mais beaucoup de critiques ne manquent pas de faire le rapport entre cette nudité et des gestes de provocation accomplis par les sages antiques notamment les taoïstes. Car aux yeux de notre sage antique Zhuangzi (369 ? - 286 ? av. J.-C.), l'acte de « se mettre nu » est considéré comme un comportement qui rejoint l'ordre naturel. Le corps n'est pas conçu comme une forme fermée comme nous l'entendons en Europe (*sōma, corpus*) mais une forme « en train de s'actualiser » qui est en accord avec le cosmos. L'un des sept personnages du célèbre Bosquet de bambous, Liu Ling (221-300) au III<sup>e</sup> siècle, se moque de toutes les conventions. Un jour, il se met tout nu en buvant son alcool dans sa chambre, et lorsque les fonctionnaires lui rendent visite, il leur répond sans pudeur : « Je tiens le Ciel et la Terre pour ma maison, et cette chambre pour mon pantalon. Que venez-vous, messieurs, faire dans mon pantalon<sup>10</sup> ? » Sans citer d'autres nombreuses anecdotes antiques concernant la nudité, on voit que le fait de se mettre nu n'est pas un acte inconnu chez les lettrés. Lorsque l'art de la performance occidental pénètre en Chine, les jeunes artistes chinois peuvent sans doute supposer qu'on peut établir un lien entre l'histoire ancienne et les idées venant de l'extérieur.

## La question du corps

Mais pourquoi cette culture millénaire taoïste n'a pas pu développer toutes ses potentialités tout au long de l'histoire ? À côté de cette source taoïste, s'est affirmée une culture d'État confucianiste qui propose une conception du corps et de l'individu

8 Wu Shiguang (1885 - ?), Zhang Yuguang (1885-1968).

9 Voir l'ouvrage de Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

10 Propos recueillis par François Jullien dans *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, 2000, p. 17.

comme étant soumis à un ordre social qui les domine totalement. Selon le penseur moderne Liang Shuming (1893-1988), dans cette Chine impériale, les Chinois « ne se considèrent pas comme des êtres debout, mais comme des sujets prosternés devant l'empereur.<sup>11</sup> » En ce sens, c'est aussi à cause d'une politique impériale que le corps n'appartient pas à chacun, mais aux autres dans la relation sociale. Et le philosophe Ivan Kamenarovic note ceci: « Pour découvrir à la fois qui je suis et ce que je suis appelé à être, je dois commencer par prendre conscience du groupe auquel j'appartiens et sans lequel je ne pourrais pas exister<sup>12</sup>. » Selon le critique littéraire contemporain Xie Youshun<sup>13</sup>, pendant plus de deux mille ans, la pensée de Mencius est un appui indispensable pour les gouvernants qui dirigent la société chinoise, et avec le temps, les thèmes de la « vertu d'humanité » et de l'« équité » dominent pleinement la culture chinoise, tandis que ce qui relève d'une sagesse taoïste mettant l'accent sur la pratique sexuelle, la diététique, la vie équilibrée, tout ce qui concerne le corps dans sa réalité physique et énergétique est mis de côté. Cette dernière ne peut pas entrer dans la grande ligne de « la culture chinoise orthodoxe »<sup>14</sup>. Selon l'auteur, la culture chinoise est une « culture de fonctionnaire »<sup>15</sup>. Cela veut dire qu'il n'y pas de « culture du corps »<sup>16</sup>, en tout cas une culture du corps libéré. Et le critique constate que chaque révolution en Chine est, en fait, un mouvement qui consiste à « supprimer le corps » ou bien réformer un « corps apprivoisé »<sup>17</sup>. L'auteur cite par la suite l'exemple de la Révolution culturelle<sup>18</sup>. Pendant cette période, pour transformer et réformer la pensée des intellectuels on s'est attaqué à leur corps et à leur chair. Les intellectuels de cette époque ont vécu ainsi en courbant le dos. Le corps a été manipulé, torturé et humilié. C'est ainsi qu'à cette époque la majorité des gens n'ose plus regarder par ses propres yeux, n'ose plus entendre par ses propres oreilles, n'ose plus réfléchir par son propre cerveau, n'ose plus dire quelque chose par la pulsion de son propre cœur. Les adultes de cette époque cachent volontairement leur corps et leur perception propre. Le corps est ainsi paralysé, diminué, apprivoisé et docile.

Dans l'œuvre *Violence éprouvée*, les artistes réempruntent le geste appelé « avion à réaction ». En fait, ils affirment que la violence morale passe par le corps. De plus ils présentent un corps nu vulnérable à la souffrance. Mais dans leur performance il ne

11 Liang Shuming, *Les cultures d'Orient et d'Occident et leurs philosophies*, traduit du chinois par Luo Shenyi, Paris, PUF, 2000, p. 40.

12 Ivan P. Kamenarovic, *Le conflit, perceptions chinoise et occidentale*, Paris, Cerf, 2008, p. 82.

13 Xie Youshun « L'étude du corps sur la littérature » dans *L'étude culturelle et politique sur le corps*, dirigé par Wang Minan/Hennan, Henan daxue chubanshe, 2004, p. 193.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 193-194.

s'agit évidemment plus d'une violence provenant de la dictature, mais d'une violence provoquée par les artistes. Les artistes veulent en effet, éveiller le corps endormi qui s'est soumis à une « culture fonctionnaire » pendant plus de deux mille ans, et redonner vie au corps que la Révolution culturelle avait manipulé et paralysé.

La Révolution culturelle touche à sa fin, constate encore Xie Youshun, mais si cette fin est celle de la lutte des classes, cela ne suffit pas. Le plus important pour nous consiste à sortir d'une société idéologique indifférenciée en aspirant à une société où la nature humaine retrouve sa dimension corporelle [libérée]<sup>19</sup>...

## La question du rituel

Dans les années 1990, à Beijing, dans un petit village misérable appelé « East Village » on trouve également des artistes-performeurs qui réalisent des performances avec leur corps nu. Ici, j'en donne juste un exemple.

La condition misérable du village conduit Zhang Huan à réaliser la performance intitulée *12 Square Meters (12 mètres carrés, 1994)*. L'artiste choisit des toilettes qui peuvent être considérées comme les plus sales du monde situées dans son propre village. Il s'y installe nu dans un petit coin où il s'enduit d'un liquide visqueux à base de poisson et de miel pour attirer les mouches qui viennent se coller à ses chairs pendant une heure. Les bêtes couvrent tout de suite le corps et le visage de Zhang Huan<sup>20</sup>. Par-là, l'artiste entend critiquer en effet les conditions de vie abominable dans le village.

Est-il légitime de parler de rituel lorsqu'on décrit ces deux performances violentes qui ont retenu notre attention ?

Le critique Gao Minglu n'hésite pas à le faire. En appelant certaines actions « cérémonie des sévices » ou encore « cérémonie du sermon »<sup>21</sup>, il donne à ces gestes une dimension presque sacrée. Et il les rattache à toutes sortes de pratiques sacrées autour du monde depuis le chamanisme chinois jusqu'au christianisme. En revanche, Thomas J. Berghuis privilégie une interprétation mettant en avant l'héritage de la pensée confucianiste et l'importance du rite dans l'organisation sociale traditionnelle. Les performances seraient donc la manifestation d'une relation profonde de l'individu à la collectivité. Thomas J. Berghuis veut voir dans la performance « une action rituelle dans la tradition chinoise<sup>22</sup> » en faisant référence précisément au confucianisme.

19 *Ibid.*, p. 196.

20 L'artiste est influencé par les artistes occidentaux comme Chris Burden, Marina Abramović. « Chris Burden, dit Zhang Huan, j'aime le risque extrême dans son œuvre. » Voir *Zhang Huan*, Hatje Cantz, Hamburg, 2003, p. 41.

21 Gao Minglu, *op. cit.*, p. 168 et p. 178-182.

22 Thomas J. Berghuis, *op. cit.*, p. 65 : « ritual action in the Chinese tradition ».

Ces quelques mots posent en fait plus de problèmes qu'ils n'en résolvent. Le concept d'« action » est proprement occidental et mériterait d'être défini dans ce contexte. En outre, le rite peut-il provenir de la seule pulsion d'un individu ? De plus, le caractère sacrificiel des pratiques de sévices et d'automutilation ne semble pas s'accorder avec le respect d'autrui et le respect d'un corps dont nous n'avons pas la propriété. Car, dans l'ouvrage intitulé *Livre des rites* rédigé par Confucius et ses disciples, on nous donne cette leçon : « Notre corp, c'est un don des parents ; dans notre rapport avec le don de nos parents, peut-on oser ne pas le respecter<sup>23</sup> ? » Chez Confucius, il s'agit donc de cultiver dans l'homme la « vertu d'humanité ». Le sinogramme 仁 (*ren*) se compose de la clé de l'homme et du chiffre deux. Cela veut dire : « toute la vertu de l'homme est dans l'homme et se manifeste dès qu'on est deux<sup>24</sup>. » C'est ainsi qu'on peut dire que le geste de la pratique des sévices des deux artistes cités ci-dessus ne peut pas se comprendre dans le rituel confucéen mais s'inscrit plutôt dans la morale confucéenne. Ce qui est tout autre chose.

## La conscience morale

Pour parler de la conscience morale, je voudrais présenter ici une autre performance intitulée *Un mètre de démocratie*<sup>25</sup>, réalisée en 2010 par He Yunchang. Le geste de la pratique des sévices qui s'est développé au début des années 1980 trouve son apogée chez cet artiste.

Au travers d'une vidéo on peut voir l'ensemble du déroulement de cette pièce. La vidéo contient deux parties.

La première se déroule dans une salle. L'artiste annonce auprès d'une vingtaine de personnes (ce sont ses amis) qu'il voudrait entailler la partie droite de son corps sur 1 mètre de longueur et sur 0,5 cm à 1 cm de profondeur. L'artiste veut faire voter ses amis pour lui permettre de prendre sa décision. Après le vote, le résultat donne 11 voix pour, 10 voix contre et 2 abstentions.

La deuxième partie se passe dans une salle vide dans laquelle est présent un lit couvert d'un drap blanc immaculé et un petit tabouret couvert lui aussi de tissu blanc.

23 Confucius, *Livre des rites*, vol. VII, chapitre 24. Propos recueillis par Chen Lai, traduits par François Hominal et Michel Masson, dans *Le coin des penseurs*, n° 13, novembre 2012, Paris, Institut Ricci Centre d'Études chinoises, p. 1-11, citation p. 6.

24 François Jullien, *Dialogue sur la morale*, Paris, Grasset, 1995, p. 80.

25 L'œuvre est aussi intitulée *Négocier la peau du tigre avec le tigre*. Sous-entendu, négocier la démocratie avec le gouvernement est impossible. Mais à mon avis on peut aussi comprendre le sens de cette formule antique comme exprimant le fait que négocier avec l'artiste est aussi impossible. Car l'artiste dans une interview a avoué qu'il voulait absolument faire cette performance. Si le vote ne passait pas, il allait continuer à faire voter pour obtenir ce qu'il désirait. De ce fait, on voit plutôt l'aspect paradoxal de la démocratie.

L'artiste se met tout nu sur le lit. Avec l'aide d'une femme qui est probablement une infirmière et avec le concours de ses amis, l'artiste dessine une ligne pour l'entaille. Elle débute à peu près au niveau de l'épaule et finit au-dessous du genou. Sa longueur mesure 1 mètre comme le souhaite l'artiste. Par la suite, les quatre membres de l'artiste sont saisis par ses amis pour qu'il ne puisse pas s'agiter pendant cette opération sans anesthésie. L'« infirmière », avec son geste professionnel, sans hésitation, scalpel à la main, entaille soigneusement en suivant le dessin de l'artiste. Tout au long de la scène, l'artiste crie sans cesse en serrant un objet pris entre ses mâchoires. La ligne d'entaille sous le scalpel de l'« infirmière » apparaît petit à petit. Une fois l'opération terminée, tout le monde se met à l'écart du lit. Tout seul, l'artiste, nu, sanglant sur son lit, se dresse pour regarder sa blessure. Par la suite, les amis et l'« infirmière » se mettent autour de lui et une photo du groupe est prise par la photographe pour rappeler ce geste collectif et « démocratique ». Enfin, l'infirmière et les amis reviennent vers l'artiste. Son corps, tremblant à cause de la douleur, est ressaisi, et l'infirmière se met à recoudre la plaie. La plaie de l'artiste cousue est couverte enfin par plusieurs morceaux de compresses de gaze qui forment une ligne blanche sur son corps.

J'ai déjà évoqué les ambiguïtés qui naissent de l'utilisation du terme de « rituel » à propos des violences faites au corps, de ces cérémonies publiques. Le caractère sacrificiel évident qu'on trouve dans beaucoup de performances nous amène à poser la question de la signification de ces gestes dans la perspective d'une conscience morale. Et en évoquant cette conscience morale c'est à l'héritage confucéen que je fais allusion. La personne du lettré en effet se doit d'être fidèle à la « vertu d'humanité (*ren*) ». Cet esprit est développé par Confucius : « ...l'homme de *ren* véritable, loin de tenir à la vie s'il en coûte au *ren*, la sacrifierait au besoin pour que vive le *ren*<sup>26</sup>. » Dans ce texte, le mot « vie » peut être également traduit par le mot corps. En fait, dans certains textes antiques, les deux mots « corps » et « vie » sont échangeables. C'est ainsi qu'on trouve la formule de Mencius que tous les collégiens doivent apprendre par cœur : « ...j'aime la vie et j'aime l'équité ; si je ne puis avoir les deux à la fois je laisserai ma vie et prendrai l'équité<sup>27</sup>. » On voit manifestement ici une conscience morale individuelle qui décide d'un geste échappant à la convention du rite. C'est de cette conscience morale que He Yunchang se réclame. Il cite son héros Lin Zexu (1785-1850), l'un des fonctionnaires de l'Empire habité par une haute moralité et qui avait lancé la campagne de suppression de l'opium contre la Grande-Bretagne : « Notre nation ne manque pas d'intelligence et de sagesse, mais manque de courage et de conscience morale dit He Yunchang. » Et citant Lin Zexu il ajoute :

26 *Entretiens de Confucius*, traduction d'Anne Cheng, Paris, Seuil, 1981, « Livre XV : De l'homme de bien », p. 123.

27 François Jullien, *Dialogue sur la morale, op. cit.*, p. 114.

« Pour me rendre utile au pays, je peux même sacrifier ma vie. Pour rien au monde je n'esquiverai ce devoir ». Ce courage est très rare... il y a beaucoup de choses contre lesquelles nous n'osons pas nous affronter... Non seulement l'artiste et l'art doivent lutter, mais aussi comme simple individu, on doit faire face<sup>28</sup>...

En fait, il faudrait dire que He Yunchang est tiraillé entre une « liberté » individuelle revendiquée par l'artiste lui-même et la « conscience morale » dans un sens confucéen. La pensée chinoise antique n'a pas pensé la notion occidentale de « liberté » et ce néologisme qui est traduit par le japonais est introduit en Chine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme au Japon, en Chine ce mot est traduit littéralement par « à partir de soi »<sup>29</sup>. Mais comme l'indique la déclaration de l'artiste que je vais maintenant citer, ce n'est pas tant une liberté au sens occidental qui est à la source de son inspiration qu'une conscience morale inscrite dans le cours des choses :

Mon inspiration pour faire une œuvre de « comportement [performance] » est très simple... le poisson nage dans l'eau, l'oiseau s'envole dans le ciel, la plante pousse dans le vent, ils s'expriment tous avec leurs corps, et moi, je voudrais juste vivre comme une plante<sup>30</sup>.

Si le mot de performance a été traduit et fixé au milieu des années 1980 en Chine par le mot chinois *xingwei yishu* que l'on traduit littéralement par « l'art du comportement », cela signifie précisément que la critique chinoise a voulu apporter un fléchissement dans le sens prêté à la performance occidentale. Le binôme *xingwei* est composé de deux sinogrammes *xing* et *wei*. *Xing* veut dire « marcher »<sup>31</sup>, tandis que *wei* signifie « faire » et « agir ». François Jullien, sans traiter de notre sujet, traduit ce binôme par « comportement » et il explique ceci :

La pensée chinoise a traité... du comportement (*xingwei*) en termes de cours ou de processus: tel est le cours de la conduite à l'instar de celui du Ciel (marche du ciel [*tian-xing*], marche de l'homme [*ren-xing*]). Ou telle est la « voie de l'homme », *ren dao*, à l'instar de la voie du monde<sup>32</sup>.

Le « comportement » est une démarche qui vise à cheminer sur la voie qui est en accord avec le procès du monde.

Ce premier mètre de souffrance dans l'esprit de l'artiste veut être le premier pas sur la voie de la démocratie. Il déclare :

28 « Palme d'or de l'art contemporain chinois 2010: "Un mètre de démocratie" – entretien avec He Yunchang », voir: <http://blog.renren.com/share/227958600/5248687821> site consulté le 17 décembre 2014.

29 Traduction de François Jullien, *Dialogue sur la morale*, op. cit., p. 111.

30 Su Du, « Entretien avec He Yunchang », voir: [http://news.xinhuanet.com/overseas/2005-06/26/content\\_3130831.htm](http://news.xinhuanet.com/overseas/2005-06/26/content_3130831.htm) site consulté le 28 août 2014.

31 Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 671.

32 François Jullien, *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*, Paris, Grasset, 2012, p. 121.

Shiyan Li

La démocratie en Chine est actuellement comme un premier pas de la Longue marche... Aujourd'hui la politique du régime en place consiste à emprunter le système [économique] occidental pour l'appliquer au système chinois. Je pense qu'au lieu de rechercher anormalement et impatientement l'indice du produit intérieur brut... il vaut mieux... construire un régime démocratique, juste, libre construisant un Etat qui pourra donner à la Chine une stabilité politique durable. Ainsi, je suis prêt à braver tous les dangers pour remplir ce devoir<sup>33</sup> ! »

Un premier pas engagé, nous l'avons vu, comme une expression nécessaire et naturelle plus que comme une action appelant à une révolution. On peut peut-être voir dans cette attitude la continuation d'une tradition du lettré pour qui avant toute chose priment la droiture et la conscience morale quels que soient les risques et les souffrances encourus. Une telle attitude est-elle encore pertinente dans la société actuelle ? L'artiste est bien conscient dans ses déclarations de l'inefficacité et presque de l'absurdité de son geste mesuré en termes d'effets politiques concrets. Mais ce petit mètre de souffrance peut contribuer à l'éveil des consciences... Cette figure de lettré d'autre part, ne devient-elle pas, dans sa puissance contestatrice, un paradoxe dans la société chinoise actuelle au moment où le pouvoir en place tente lui-même de promouvoir la pensée confucéenne comme un remède aux dysfonctionnements d'une société vouée au matérialisme ? Cela ne nous dit-il pas que le milieu chinois aujourd'hui se trouve encore profondément marqué par les valeurs confucéennes ? Et que ces valeurs offrent à tous et à chacun des outils pour les combats qu'ils entendent mener : outils pour les artistes, et outils pour le pouvoir.

33 « Un mètre de démocratie, entretien avec He Yunchang », rédigé par Li Xuhui, voir : <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussChildDetail.aspx?ChannelID=569&ArticleID=29597> site consulté le 17 décembre 2014.

# La performance en Chine à la fin des années 1980

## Quelles réponses des critiques d'art ?

ANNY LAZARUS

Aix Marseille Université, Irasia/Lesa EA 3274 et UMR 7306

*Vente de crevettes, distribution de préservatifs et coups de pistolet : la performance en Chine à la fin des années 1980*, ce titre que j'avais soumis au départ pour cette intervention semblait manquer de sérieux mais était représentatif des actions menées par les artistes chinois à la veille du Nouvel an de l'année 1989. Je proposerai ici un intitulé plus académique et plus fidèle aux idées que je vais développer : « La performance en Chine à la fin des années 1980 : Quelles réponses des critiques d'art ? ».

### La performance, de l'isolement à la une de la presse

Dans le discours historique des critiques d'art, que ce soit Gao Minglu, Lu Hong ou encore Lü Peng<sup>1</sup>, l'*Exposition d'art moderne chinois* ou *China/Avantgarde* qui s'est tenue à Pékin en février 1989 à la Galerie nationale des beaux-arts est considérée comme l'événement marquant du développement de l'art contemporain chinois. Or, les textes qui ont précédé, accompagné ou suivi cette exposition – notes d'intentions, articles critiques, entretiens avec les organisateurs... – révèlent le statut complexe de la performance, car les œuvres qui aujourd'hui symbolisent cette exposition historique sont précisément sept performances qui ont perturbé le vernissage et le bon déroulement de la manifestation : *Les sept péchés capitaux* comme les a surnommées depuis Wen Pulin, artiste et cinéaste.

Ces performances, interdites par le règlement du musée, mais réalisées grâce à la détermination des artistes m'ont amenée à me poser deux questions auxquelles je tente de répondre dans cette intervention :

1 Dont la monumentale *Histoire de l'art chinois du XX<sup>e</sup> siècle* (2006) a été traduite en français et publiée par Somogy-Éditions d'art en 2013.



- Quelles étaient les formes de cette nouvelle pratique artistique qui, dès son émergence, a été strictement interdite par les responsables d'institutions lors de toute exposition et tolérée exclusivement sous forme de documents ?
- Comment les revues spécialisées de l'époque, officielles ou non-officielles, qui ont accompagné et soutenu les nouvelles formes artistiques, ont traité ces actions dans leurs colonnes ?

Je préciserai tout d'abord quelles étaient les formes empruntées pour ces premières performances apparues au cours de l'année 1985 et tant redoutées par l'institution. Puis à travers une rapide revue de presse, en examinant plus particulièrement deux publications – *Meishu* [Beaux-arts] et *Zhongguo meishu bao* [Beaux-arts de Chine] –, je montrerai la frilosité des critiques pour analyser les œuvres performatives et leur difficulté à choisir les termes pour la désigner.

Outre les articles de presse et les histoires de l'art contemporain des auteurs mentionnés ci-dessus, j'ai consulté pour ce travail la transcription d'un débat entre plusieurs acteurs du milieu de l'art, débat qui s'est tenu à Pékin le 21 avril 1995<sup>2</sup>, ainsi que le rapport qu'en a rédigé Gao Ling, publié seulement en 2001 ; le travail d'archivage de Wen Pulin ; un texte de Li Xianting écrit à l'occasion d'une exposition bilan préparée par Wen Pulin et qui s'est tenue en 2011 au musée de Songzhuang<sup>3</sup>. Pour compléter ces sources chinoises, je me réfère aussi à l'ouvrage de Thomas Berghuis, *Performance Art in China*, édité en 2006 aux éditions Timezone 8.

Dans l'ensemble, ces documents recensent environ une vingtaine d'actions entre juin 1985 et février 1989, ce qui est assez peu pour un pays grand comme un continent. Les premiers événements se sont déroulés dans le cadre du mouvement artistique de 1985, dont une des particularités est le regroupement d'artistes par région ou par ville. De même les premières performances en Chine sont le plus souvent des projets collectifs.

- 2 Titre de ce débat: Homme - performances - environnement: dialogue concernant l'art de la performance [*Ren - xingwei - huanjing: guanyu xingwei yishu de duihua* 人•行为•环境: 关于行为艺术的对话], avec la participation de Gao Ling 高岭, Dao Zi 岛子, Leng Lin 冷林, Wang Mingxian 王明贤, Zhang Xiaojun 张晓军, Qian Zhijian 钱志坚 et Zhang Xu 张栩.
- 3 Le texte de Li Xianting est intitulé « Bashi niandai zhongqi dao jiushi niandai houqi xingwei yishu de san ge jieduan 八十年代中期到九十年代后期行为艺术的三个阶段 [Les trois phases de l'art de la performance du milieu des années 1980 à la fin des années 1990] ». En ligne <<http://wap.artintern.net/show/content.php?id=4258>>, et accompagne la présentation de l'exposition *Xingwei yishu zhongguo wenxian 1985-2010* 行为艺术中国文献—1985-2010 [Documents chinois relatifs à l'art de la performance: 1985-2010]. Consulté le 17 août 2014.

## La performance avant la performance

En général, les auteurs relient l'émergence de cette nouvelle pratique à la Nouvelle Vague, soit à partir de 1985, mais les œuvres reproduites dans leurs ouvrages sont plus tardives et datent du début des années 1990 : ils mentionnent très rarement les œuvres performatives réalisées avant 1989.

### Rencontre décisive en 1979

Wen Pulin considère que les lectures publiques à la fin des années 1970, par exemple celles de Ma Desheng (membre du groupe des Étoiles), sont annonciatrices de la performance qui émergera en 1985-1986. Mais ces mêmes faits sont présentés par Thomas Berghuis comme des protestations publiques (à visée politique et pas seulement artistique). En présentant leurs œuvres en dehors des lieux institutionnels, par exemple en les accrochant sur les grilles des parcs, ces artistes des Étoiles ont eu recours à un nouveau dispositif d'exposition, facilitant les échanges avec un large public, dispositif qui sera repris lors des premières performances qui se déroulent le plus souvent en plein air. Berghuis voit dans la rencontre entre Huang Rui (membre fondateur des Étoiles) et l'artiste hongkongais Kwok Mang-Ho<sup>4</sup>, qui s'adonna à différents happenings lors de son passage à Pékin en 1979, un moment décisif qui fit découvrir ce type de pratiques aux membres des Étoiles.

### Naissance de la performance sur les campus

Une autre condition favorisant ces pratiques est l'ambiance qui régnait sur les campus. La performance, tout comme la Nouvelle Vague, est née au sein des universités. Bien que les années 1980 aient été rythmées par des campagnes contre la pollution spirituelle – métaphore désignant les idées bourgeoises venues d'Occident –, cette décennie a connu une effervescence intellectuelle, une véritable « fièvre culturelle ». Le « Carnaval artistique », documenté par Wen Pulin, qui s'est déroulé en juillet 1985 dans la cour de l'ancienne école d'art, située alors au centre du vieux Pékin, fut organisé à l'occasion de l'accueil d'étudiants d'écoles d'art venus de France. Cet événement festif (peintures et sculptures collectives, interventions diverses depuis les fenêtres des bâtiments) est considéré par Wen Pulin comme la première performance.

4 Kwok Mang-Ho, [Guo Menghao 郭孟浩] plus connu par son surnom de *Frog King* est considéré comme le pionnier de l'art conceptuel et de la performance à Hong Kong, un art qu'il pratique depuis le début des années 1960. Il est représenté par la galerie hongkongaise *10 Chancery Lane*.

## Actions collectives et enveloppements

Les artistes ont privilégié les lieux chargés d'histoire: la Grande muraille, les ruines du Palais d'été Yuan Ming Yuan, le tombeau des Ming. Toutes ces actions collectives avaient une orientation très critique envers la culture, en usant d'un même mode: l'enveloppement (*Baoza* 包扎), initié en novembre 1985 par Wu Guangyao. Envelopper est un geste inévitablement porteur de symboles (protection, isolement, guérison...). Ce thème apparaît aussi dans la peinture, par exemple dans l'œuvre *Autobiographie* de Wu Debin 吴德斌 réalisée en 1987.

Pour Dao Zi, critique participant au débat de 1995, l'enveloppement serait directement lié au travail de Christo et ce choix aurait pu être déterminé par les traumatismes qui ont marqué la société. En revanche, pour Gao Minglu, ces pratiques sont un prolongement du *Mouvement des cicatrices* de la fin des années 1970. Il s'agit métaphoriquement de soigner des blessures réelles ou symboliques. Notons que la presse spécialisée ne rend compte du travail de Christo qu'au début de l'année 1986 soit après l'action de Wu Guangyao. (*Beaux-arts de Chine* du 20 janvier 1986 – intervention sur le Pont-Neuf à Paris – et *Meishu* en octobre 1986).

Mais selon les artistes, l'enveloppement et le matériau tissu sont surtout choisis en fonction de leurs caractéristiques plastiques. Souplesse et présence de l'artiste au cœur de l'œuvre permettent à la fois de critiquer les fondements de la sculpture – statisme, dureté, pesanteur – et rester au contact de l'œuvre. C'est ainsi que trois artistes de Shanghai expliquent leur action *Sculptures de tissus au coin de la rue*. Le critique Qian Zhijian propose aussi une vision plastique de la performance: lors de son intervention au débat de 1995, il considère la performance comme une réponse des artistes à l'impasse de la peinture conventionnelle (que les Chinois nomment « peinture de chevalet »). Pour Qian, la performance n'a aucun lien avec le terrain social.

L'enveloppement qui domine dans ces performances présente de nombreuses variantes. Usant de tissus (rouge, blanc, jaune ou noir) ou de papier journal, les artistes transforment leurs corps en véritables paquets solidement ficelés comme pour le collectif la « Société de l'étang ». Ou bien les corps sont pris dans de longues bandes de tissu comme chez Wu Guangyao ou chez les participants du « Grand tremblement de terre », ou sont transformés en momie comme dans le projet de suicide de Wei Guangqing 魏光庆 en 1988 à Wuhan, ou encore dans la *Dernière Cène* organisée par les artistes de Shanghai... Le but recherché est de poser et de résoudre des questions essentiellement plastiques. Ces artistes revendiquent dans leurs professions de foi de rapprocher l'art de la vie, la vie de l'art, tout en évitant de recourir aux métaphores.

Lors de la phase mature de la performance au début des années 1990, il est intéressant de noter que le corps sera montré complètement nu et subira des mutilations de plus en plus violentes.

Ce sont donc ces actions collectives, de courte durée, de quelques minutes à deux jours... et qui semblent bien inoffensives par rapport aux actions des années 1990<sup>5</sup> qui ont inquiété les autorités au point d'être proscrites des expositions et des lieux institutionnels. Lors de la préparation de *China/Avant-garde*, la direction du musée avait strictement interdit toute performance pendant la durée de l'exposition. Elles n'étaient tolérées que sous forme de photographies, ce qui invalidait l'engagement des artistes qui recherchaient une proximité avec le public.

### Silence des éditeurs et cécité de la presse spécialisée

Les artistes, en transformant leurs pratiques au milieu des années 1980, ont bousculé les critiques d'art ou « commentateurs de l'art » [*pinglunjia* 评论家], selon la formule de l'époque, et les ont contraints à prendre en compte les exigences de leur discipline. Il est en effet intéressant de noter que l'apparition de la performance coïncide avec les premiers questionnements théoriques. L'immaturation de la réflexion et l'indétermination lexicale expliquent en partie le silence et la « cécité » de la critique à l'égard de la performance, dénoncés unanimement par les participants du débat en 1995.

Les ouvrages sur la performance disponibles en chinois, tout comme la traduction de *Aktionskunst*<sup>6</sup> de Jürgen Schilling, sont édités dès 1991 à Taiwan ou à Hong Kong. La première publication en Chine continentale date de 1995, il s'agit d'une brève anthologie dont le sous-titre en anglais est *The Signifier of Performance Art*<sup>7</sup> des éditions Beaux-arts du Hunan, qui propose, outre la transcription du débat mentionné ci-dessus, une vue d'ensemble, un apport théorique, des références, dont une traduction d'un entretien de Beuys, la présentation du travail de Tehching Hsieh (Xie Deqing 谢德庆, performeur taiwannais installé à New York).

### Nommer la performance, consensus laborieux

Avant 1989 aucun ouvrage traitant de la performance n'a été publié en Chine continentale. Seuls les rares articles des revues spécialisées permettent de comprendre comment cette pratique a été nommée et perçue à chaud par les artistes et les critiques. *Meishu* [Beaux-arts], le mensuel officiel de l'association des artistes de Chine (*Meixie*),

5 Sur ces actions se reporter au texte de Li Shiyan dans ce même ouvrage.

6 Jürgen Schilling, (1978, 1988), *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?: eine Dokumentation*. Luzern, Bucher C. J., coll. « Bucher Report; 2 », 215 p. Références de la traduction Jürgen Schilling, Mali Wu (trad.) (1993, 1996), *Xingdong yishu: yishu yu shenghuo yizhi ? 行動藝術: 藝術與生活一致? Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?: eine Dokumentation*. Taipei, Yuan-Liou Publishing Co. 363 p.

7 Zou Jianping 邹建平 (ed.) (1995), *Zuowei yishu de xingwei nengzhi 作为艺术的行为能指 The Signifier of Performance Art*. Changsha: Hunan meishu, coll. « Dangdai yishu, n° 8 [Art contemporain n° 8] », 46 p.

qui a ouvert ses colonnes aux jeunes artistes de la Nouvelle Vague, n'a commenté que deux événements entre juin 1985 et juin 1989, soit :

- Dans le numéro de novembre 1986, une lettre « ouverte » de Zhu Qingsheng 朱青生 « Rendre l'art au peuple », adressée à l'artiste Zhang Peili concernant *Série taichi de la famille Yang*, une œuvre constituée de grandes silhouettes de papier collées sur des murs proches de l'école d'art de Hangzhou, intervention du groupe *La société de l'Étang* [*chishe* 池社], fondée en mai 1986 à l'initiative de Zhang Peili et de Geng Jianyi. L'auteur de la lettre fait un rapprochement avec le travail *in situ* d'Ernest Pignon-Ernest, dont il évoque l'exposition organisée à la Galerie des beaux-arts de Pékin en février 1986<sup>8</sup>. Dans ce texte, il souligne l'intérêt de ce nouveau mode d'exposition, le rapport direct avec les spectateurs qu'il interprète comme une invitation à participer à l'œuvre.
- Dans le numéro de février 1987, les artistes Song Yonghong et Song Yongping, de Taiyuan, (province du Shanxi) signent un texte sur leur performance *Une expérience du lieu* de novembre 1986<sup>9</sup>. Ils utilisent dans le titre le terme *jingxiang* 景象 qui a pour sens « scène/ spectacle » et dans le texte *ziwo xingwei fangshi de tiyan* 自我行为方式的体验 soit expérience d'un mode auto-comportemental ainsi que « performance artistique » (*yishu xingwei* 艺术行为). L'article de Wang Kefei 王克非 qui précède ce texte annonce la première « activité artistique » [*yishu huodong* 艺术活动] à Taiyuan. L'auteur emploie l'expression *xingwei zhuyi* 行为主义 que l'on pourrait traduire par performisme (*zhuyi* = -isme). Notons que ce même numéro publie une traduction de textes de quatre artistes conceptuels : Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Agnes Denes et Robert Irwin.

Ainsi la revue *Meishu*, en ignorant les interventions du groupe *Concept 21*, le *Grand tremblement de terre* orchestré par Wen Pulin, *La dernière Cène* des artistes de Shanghai..., illustre ce point de cécité dénoncé en 1995 par Gao Ling. La performance, redoutée mais peu commentée, voire ignorée dans la presse officielle, focalise un peu plus l'attention du comité de rédaction de *Zhongguo meishu bao* (ZGMSB).

L'information est plus efficiente dans ZGMSB [Journal des beaux-arts de Chine]. C'est une publication « indépendante » – simple *in folio* – dirigée par une équipe de jeunes chercheurs de l'institut national de recherche en art, un laboratoire rattaché

8 Un article de Fei Dawei et de Li Gongming publié dans le numéro 1986-14 ZGMSB (paru le 7 avril 1986) relate l'exposition conjointe de Pignon-Ernest et de Cuoco à la Galerie nationale des beaux-arts en février 1986. Les deux artistes – peintres selon Fei Dawei – ont présenté leurs démarches aux étudiants des écoles d'art de Pékin puis de Canton. L'exposition a aussi été présentée à Canton et à Kunming.

9 Le texte a pour titre précis « 1986.11.1 15-17 shi yige jingxiang de tiyan 1986.11.1 15-17 时一个景象的体验 [Une expérience de la scène de 15 à 17 heures le 1<sup>er</sup> novembre 1986] (p. 57) La légende de la photographie prise lors de la performance varie sur un caractère : « 1986.11.1 15-17 shi yige changjing de tiyan 1986.11.1 15-17 时一个场景的体验 [Une expérience du lieu de 15 à 17 heures le 1<sup>er</sup> novembre 1986].

directement au ministère de la culture. Le premier numéro paraît en juillet 1985. Le comité de rédaction est composé des principaux soutiens de l'art émergeant, dont Li Xianting et Gao Minglu... Cet hebdomadaire atypique et non-conformiste rend compte des propositions des différents groupes artistiques apparus en 1985. En étudiant articles et communiqués, il est possible de retracer l'évolution de la terminologie employée pour désigner la performance.

- En octobre 1986, Wang Du présente le groupe de Canton « Salon du Sud » et leur première exposition « expérimentale » (3 et 4 septembre 1986) à l'université Zhongshan de Canton. Ce collectif regroupait, outre des artistes, des musiciens, des architectes, des danseurs, des philosophes, affichant ainsi une volonté trans-disciplinaire. Dans cette exposition, des jeunes femmes, moulées dans une sorte de combinaison, posaient de manière à faire coïncider une partie de leur corps avec une œuvre peinte ou sculptée pour créer l'illusion d'un corps entier. Le numéro du 20 octobre consacre une grande partie de sa une à cette exposition (texte court de Wang Du en première page avec quelques images en couleur, le résumé d'une discussion et une présentation de l'exposition). L'ambition de renouveler les arts plastiques est alors inscrite dans l'expression *xin zaoxing yishu* 新造型艺术 soit « Nouveaux arts plastiques ».
- Le numéro du 17 novembre consacre sa une au groupe d'artistes de Xiamen, *Xiamen dada*, avec un texte de Huang Yongping « Xiamen Dada: un genre post-moderne », dans lequel sont cités Duchamp, Klein, Manzoni, Beuys, Rauschenberg<sup>10</sup>, Jasper Johns, Cage... ainsi que Zao Wouki, et un texte de Fan Di 凡荻 « Violence du vent tardif de *Xiamen dada* ». Le terme « activité » (*huodong* 活动) est utilisé dans une légende.
- Dans le numéro du 22 décembre, *ZGMSB* publie deux photographies et un texte qui reprend un article du *Journal de l'art et de la culture*, concernant l'intervention *Sculptures de tissus au coin de la rue*, réalisée le 12 octobre 1986 par trois étudiants de l'institut des beaux-arts de l'université de Shanghai (Qin Yifeng 秦一峰, Ding Yi 丁乙 et Zhang Guoliang 张国梁). Parmi les expressions, on trouve « œuvre occasionnelle, fortuite » (*ouran zuopin* 偶然作品), « enveloppement » (*baoza* 包扎). Les termes « performance » (*xingwei yishu*) ou « action » (*dongwei yishu*) ne sont pas utilisés. Cette performance s'est déroulée toute la journée dans l'espace public. Elle sera reprise le lendemain dans différents lieux culturels stratégiques (le nouveau centre d'exposition de Shanghai, l'institut de sciences politiques et de droit, le musée des beaux-arts...) ou des espaces publics telle qu'une cafétéria...).

10 Une exposition imposante de Rauschenberg s'est tenue à Pékin, au Namoc, en décembre 1985. Étudiants, artistes, et critiques ont été particulièrement attentifs à cette exposition qui a eu une répercussion considérable.

Les trois étudiants sont enveloppés de la tête aux pieds afin de créer et d'« habiter » des formes sculpturales.

- Dans le numéro du 19 janvier 1987 l'intervention réalisée en décembre 1986 du groupe *Concept 21* est à l'honneur<sup>11</sup>. Les termes sont ceux choisis par les cinq artistes dont Sheng Qi: « déploiement - déroulement d'actions » (*xingdong zhanxian*). *Zhanxian* a pour sens « développer sous les yeux », il désigne à la fois les notions de « développement dans le temps » (*zhan*) et de « présence » (*xian*). Plusieurs photographies accompagnent le texte dans lequel est rappelée la première action d'enveloppement de Wu Guangyao<sup>12</sup> datée de décembre 1986, réalisée à l'université de Pékin lors de la fête de l'art et de la littérature. Le titre de l'article est « L'art avance vers la société ». L'aspect mouvant de l'art y est souligné. Les cinq artistes sont désignés par « ceux qui font des actions ou actionnistes » (*xingdongzhe* 行动者). Le terme *xingwei* qui sera privilégié plus tard pour nommer la performance apparaît dans une explication donnée par Zhao Jianhai, l'un des participants<sup>13</sup>. Cette action s'est déroulée le 26 décembre 1986 à l'université de Pékin, sur une durée de 52 heures, dans un froid glacial. L'un des artistes, Xi Jianjun s'est entièrement dévêtu. Étaient aussi présents parmi les participants: Hou Hanru, Fan Di'an... et quelques étudiants étrangers.

*Xingwei yishu* apparaît dans le titre d'un article du numéro du 9 février 1987, avec deux photographies d'un groupe d'artistes tenant la position assise, complètement enveloppés, ficelés et reliés par des cordes. Cette performance s'est déroulée dans la ville de Xuzhou dans la province du Jiangsu les 14 et 15 janvier 1987. Ces jeunes artistes de Xuzhou se réclament des travaux du philosophe américain Charles William Morris (1901-1979). Les artistes, qui incarnaient ainsi une « conscience collective », insistent sur la valeur de la performance: celle-ci donne autant d'importance au processus qu'à l'action et offre la possibilité illimitée de fonder de nouveaux concepts. Cette action, comme les précédentes, soulève la question de la délimitation entre art et non art.

Cet article est suivi d'un texte signé Fan Xin 凡欣 sur les actions de Xiamen Dada, avec une photographie montrant la destruction des œuvres (*La déclaration d'incendie*). Le titre est « Double sens: critiquer la série d'activités de "Xiamen Dada" ». L'auteur reconnaît que les nouvelles pratiques artistiques (qui ne représentent rien, n'expriment

11 Le collectif *Guannian 21* 观念21 comprenait Zhao Jianhai 赵建海, Sheng Qi 盛奇, Gong Jianjun 龚建君, Zheng Yuke 郑玉珂 et Kang Mu 康木...

12 Seul le prénom Guangyao de l'artiste est mentionné, mais la photographie correspond à la description qu'en donne Li Xianting. Il date la toute première intervention avec ce mode d'enveloppement en novembre 1985. (Li Xianting, 2011). Wu Guangyao agit en solitaire, contrairement aux autres artistes.

13 Soit: « J'ai voulu principalement souligner que le processus que l'artiste veut saisir lui-même vient du processus du comportement (*xingwei guocheng*), ce n'est pas un achèvement de l'action ».

rien, n'ayant ni sujet, ni technique, ni talent) ouvrent peut-être la seule voie possible pour explorer les questions qui touchent à l'art pur.

L'artiste Song Haidong signe un court communiqué (sans illustration) sur le collectif M de Shanghai dans le numéro du 9 mars 1987. Ce tout nouveau groupe créé en octobre 1986 compte 16 membres de différents domaines artistiques (tout comme « Salon du Sud » de Canton), et qui conçoivent aussi que la vie, c'est l'art, préconisant de sortir de l'atelier, d'abolir les frontières entre les modes de création. Les trois performances organisées au Palais culturel des travailleurs de Shanghai intègrent les spectateurs dans l'œuvre, comme pour *Garder le silence*, cérémonie proposée par Tang Guangming à la mémoire du père récemment disparu de l'un des membres du collectif. Les 200 personnes présentes n'étaient plus considérées comme des spectateurs, mais comme de nouveaux membres du groupe. Song Haidong insiste aussi sur la volonté de rébellion et l'usage du sarcasme contre un art qui aurait perdu toute efficacité. Le corps dénudé est un des modes d'expression de ce groupe. Un autre communiqué signé Li Ping présente la profession de foi d'artistes de Luoyang (Province du Henan) qui s'interrogent sur l'ontologie de l'art. Celle-ci, comme le Dao, ne peut s'expliquer. Pour défendre leur vision de l'art, ces artistes ont choisi comme moyen d'action la performance (*xingwei*).

À la une du numéro du 27 avril 1987, Dan Yue 丹约, dans « Je n'ai pas apprécié *Déploiement artistique de Concept 21* », remet en cause l'importance que prend le concept au détriment de la forme. Il rapproche les actions de ce groupe de l'art de la performance *biaoyan yishu* 表演艺术, mais *biaoyan* [Représenter, interpréter] est la traduction du terme anglais *performance* qui renvoie au monde du spectacle. Dan Yue déplore la perte de l'émotion esthétique et récuse la participation du public aux œuvres.

La performance est absente des premières livraisons de l'année 1988. En mars-avril Hou Hanru publie sur deux numéros un texte pour célébrer le deuxième anniversaire de la mort de Joseph Beuys.

La performance revient avec deux comptes rendus :

- les actions réalisées en novembre 1987 par deux artistes originaires du Shandong, Dong Chao (qui participera à *China/Avant-garde*) et Li Han, tous deux passant au travers de leurs toiles ;
- les interventions – comparées à un salmigondis culinaire – d'un collectif de Guizhou qui mêle avec audace et désinvolture peinture, musique, sculpture, théâtre et photographie dans des mises en scène où le tissu reste le matériau privilégié.

Xu Bing, alors connu pour ses expériences innovantes en gravure, est à la une du numéro du 20 août 1988, avec son ambitieux estampage de la Grande Muraille. Fin octobre, paraît un texte signé Wei He 卫和 (Chen Weihe) décrivant les conditions de vie d'artistes « migrants » [*mangliu* 盲流] venus de toute la Chine s'installer dans



la banlieue Est de Pékin. Le film de Wen Pulin, *Le grand tremblement de terre*, réalisé pour la télévision, avec ces artistes « mangliu » est présenté dans le numéro 52 du 26 décembre 1988. Le *Grand tremblement de terre*, événement organisé sur la Grande Muraille, est qualifié de *jiemu* 节目 [programme, émission pour la télévision, numéro d'un spectacle], *yishu huodong* 艺术活动 [activité artistique].

Dans les premiers numéros de l'année 1989 qui précèdent l'exposition, [Wu] Guangyao signe le texte « Les derniers romantiques » dans lequel il mentionne le choix de la performance. La dernière page de ce même numéro du 23 janvier 1989 est consacré à Fluxus (textes de Fei Dawei et de Beuys).

De cette recension, il ressort que le terme *xingwei* apparaît dès le début de l'année 1987, sans toutefois se généraliser dans les rares textes, le plus souvent rédigés par des artistes. Cette nouvelle pratique, qui déstabilise commentateurs et lecteurs, cherche à incarner une conception de l'art qui s'oppose au système traditionnel où seule compte l'œuvre achevée. Pour les artistes chinois, aspirant à une expression libérée de la tutelle officielle, la performance est une réponse appropriée. Elle permet d'intégrer le spectateur au processus d'élaboration, tout en rendant visible celui-ci. Elle prend en compte la dimension temporelle qui figure souvent dans le titre même des œuvres. Ces différents articles, très descriptifs, reposent aussi la question des limites entre art et non-art. Les formules utilisées proposent de « rendre l'art au peuple », de « faire coïncider l'art et la vie ».

Je note que ni Li Xianting ni Gao Minglu, ténors de la critique de l'époque, principaux organisateurs de *China/Avant-garde*, n'ont manifesté ouvertement leur intérêt et leur soutien à cette pratique lors de son émergence.

### Les sept péchés capitaux

En 1986, de nombreuses personnalités du milieu de l'art se regroupent et décident d'organiser sans tutelle institutionnelle une exposition à l'échelle nationale afin de rassembler toutes les innovations artistiques qui émergeaient alors en Chine continentale. Après de nombreuses vicissitudes, l'exposition qui regroupe 186 artistes est inaugurée le 5 février 1989, la veille du nouvel an, au Namoc. L'accrochage des œuvres a été préparé par Li Xianting qui a multiplié les rencontres avec les artistes sélectionnés de manière collégiale. Sept d'entre eux, qui avaient ou non adopté la performance comme démarche, interviennent au cours du vernissage, les organisateurs tentent alors de les interrompre. Le film de Wen Pulin permet de se faire une idée de l'atmosphère de cette matinée. Voici ces « sept péchés capitaux » :

- *Le grand commerce* de Wu Shanzhuan (Vente de crevettes aux visiteurs), une manière de « créer un marché noir de l'art » ;

- *Présenter ses condoléances* [*Diaosang* 吊丧] de Da tong da zhang 大同大张 (alias Zhang Chengquan 张盛泉 (1955-2000), Zhu Yanguang 朱雁光 et Ren Xiaoying 任小颖, action connue aussi sous le titre *San ge bai yi ren* 三个白衣人 [Trois personnes vêtues de blanc]. Ces trois artistes du groupe W. R. avaient décidé de ne laisser aucune trace après la performance (ni film, ni photographie, ni aucun matériel<sup>14</sup>). Deux des artistes ont été emmenés au poste de police et ont été interrogés, pendant que le troisième Zhu Yanguang, a réussi à mener le projet jusqu'au bout. Puis il s'est rendu de lui-même au poste de police. Tout en utilisant l'enveloppement, ces artistes voulaient dénoncer directement l'organisation de l'exposition et la sombre réalité culturelle.
- *Débauché* [*Langzi* 浪子] de Wang Lang. Travesti en héros redresseur de tort – une référence au célèbre roman classique *Au bord de l'eau* – l'artiste déambulait dans le musée pour dénoncer ironiquement les charlatans de l'art ;
- *Lavage des pieds* de Li Shan ;
- *Attente* de Zhang Nian. Celui-ci est intervenu à l'intérieur puis à l'extérieur du musée le jour de l'inauguration. Imitant une poule en train de couver, il était revêtu d'une grande feuille calligraphiée sur laquelle on pouvait lire : *Fudan Qijian* 孵蛋期间 [Période de couvaison] ; *Jujue Lilun* 拒绝理论 [Refuse la théorie] ; *Yimian darao xiayidai* 以免打扰下一代 [Éviter de déranger la jeune génération] ;
- *Atteindre le Dieu solaire?* [*Zhi ri shen de?* 致日神的?] de Wang Deren: une distribution de préservatifs et de pièces de monnaie ;
- *Dialogue* de Xiao Lu. L'installation est composée de deux portes de cabines de téléphone séparées par un miroir. Cette œuvre avait fait la quatrième de couverture du numéro de *Meishu* du mois d'octobre 1988. Xiao Lu et son ami Tang Song, qui participait aussi à l'exposition, ont tiré deux coups de pistolet sur cette œuvre en visant leur propre reflet dans le miroir. Ce geste provocateur entraîna l'arrivée immédiate de la police, l'évacuation des visiteurs et la fermeture de l'exposition.

La presse en général répercute les incidents du vernissage, l'exposition devient l'affaire du coup de pistolet. Ainsi le titre « Deux détonations, dernier salut de l'art moderne! » choisi par *ZGMSB* dans son numéro du 13 mars 1989, soit plus d'un mois après l'exposition. Deux articles, l'un de Li Xianting, l'autre signé Li Yang 力阳 qui reviennent précisément sur l'intervention de Xiao Lu et de Tang Song sont aussi publiés dans ce numéro. Pour Li Xianting, l'exposition confirme une « panne d'inspiration » chez les artistes de la Nouvelle Vague, qualifiant les peintures exposées de « pédantes et sentimentales ». Il considère l'intervention de Xiao Lu et de Tang Song, un projet minutieusement préparé, comme un dernier adieu à ce mouvement : un tir à balle réelle, en plein vernissage, dans le « temple de l'art chinois » et cela à deux

14 Mais la caméra de Wen Pulin a suivi l'un de ces trois protagonistes.

reprises, qui a surpris public et organisateurs<sup>15</sup>. Li, qui ne revient ni sur l'installation elle-même, ni sur son titre (*Dialogue*), s'en tient à l'analyse plastique de la performance, soulignant sa dimension sonore : la répercussion des deux détonations dans une des salles du musée a, d'une certaine manière, absorbé toute l'exposition qui devient ainsi une partie intégrante de l'œuvre. Pour lui, il s'agit bien d'un acte artistique, critique, radical, d'autant plus symbolique qu'en explorant avec audace les limites entre art et politique, art et délit, les deux artistes pointaient les compromissions consenties par les organisateurs pour mener à bien *China/Avant-garde*. Le statut privilégié de Xiao et de Tang est juste mentionné par Li Xianting<sup>16</sup>, mais il est au centre du texte de Li Yang, qui donne une analyse altérée de la performance, en la transformant en une affaire morale.

## Conclusion

Plusieurs collectifs qui regroupent des acteurs de différents domaines affichent une volonté transdisciplinaire en insistant sur l'enrichissement mutuel, avec des termes différents des nôtres. On pourrait dire qu'ils explorent la transversalité en actions, pour reprendre le titre de ce colloque. Le procédé du *baoza* transforme les relations au corps de l'artiste, non visible mais d'autant plus présent, dégageant une étrangeté inquiétante.

Bien que déconsidérée par les historiens de l'art chinois, ces performances encore « immatures », parfois naïves, témoignent d'une réelle conscience du pouvoir et de la fonction des artistes, alors que la liberté d'expression artistique à laquelle ils aspiraient au début des années 1980 s'éloigne au fur et à mesure que le Parti renforce sa position, bloquant les réformes politiques qui devaient accompagner les réformes économiques.

Lorsque la performance n'est pas tout simplement ignorée, les auteurs se cantonnent dans une description, tout en précisant la détermination des artistes qui posent essentiellement des questions artistiques ou politiques – revendiquant une liberté d'expression et une autonomie par rapport à la tutelle officielle, mais aussi se défiant du marché de l'art, alors que celui-ci n'existait pratiquement pas en Chine à cette époque. La performance suscite toujours au début du XXI<sup>e</sup> siècle une haine tenace, elle est considérée comme « un rat qui traverse la rue » (sous-entendu, chacun est invité à le rouer de coups)<sup>17</sup>, selon une expression utilisée par Li Xianting pour présenter l'exposition qui s'est tenue à Songzhuang en 2011.

15 Selon Marc Abèlès dans *Pékin 798*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2011, p. 177, Li Xianting aurait été le seul membre du comité de préparation à avoir été informé du projet par les deux artistes.

16 Abèlès précise les relations familiales des deux artistes avec la nomenklatura (*ibid.*, p. 176).

17 Proverbe : *guojie laoshu, renren banda* 过街老鼠，人人喊打. Voir note 3.

# Transgressive Attitudes in Contemporary Performance

## Risk, Threat, Irony and Humor as manifestations of Death Drives

SUSANA ROCHA

Universit  de Lisbonne, Faculté des Beaux-arts

The birth of performance, as an artistic expression, may be aligned with movements such as Futurism, Surrealism and Dadaism. However, its statement in the arts was consolidated in a post-war context, during the 60's and 70's of the 20<sup>th</sup> century, taking art to the domain of public confrontation. By that time, social thought was intensely affected by World War II and also by the tension of the Cold War that followed, so performance emerged presenting itself as a rich vehicle for the expression of philosophical and sociological issues focusing on death, threat, aggression and related matters.

The spontaneous spirit presented in the "happenings" of the 50s was transformed, and about a decade after, the performative acts were already somewhat more formalized with regular festivals throughout Europe. However, despite its increasing complexity and diversification, performance has never lost its irreverent and impacting character. Instead, it developed as an expressive act *par excellence*:

[...] being predominantly visual, translation was not a problem; being ephemeral, it presented itself as a perfect tool to escape the governmental control in countries where artistic activity was considered politically subversive.<sup>1</sup>

Becoming radical and assuming sometimes political, often social, and always personal commitments, performance demanded a physical dedication from the performer, putting him or her at risk, and using live violence as a possible way of expression.

Currently, considering contemporary art, we can even designate some performances as transgressive due to their strong disruptive nature. Many times this is accomplished by using shock as an instrument.

1 RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 288 (translated by the author).

I propose to think about contemporary performance as a vehicle for the expression of defiant drives polarized in two central subjects: Risk/Threat and Irony. I believe these two main cores are born from a latent notion of our mortality, and are particularly significant due to the already referred need of a physical and emotional involvement demanded by the performative acts.

Donald Kuspit, in the essay “Happiness, Health, and Related Anomalies of Avant-Garde Art”, refers to the progressive dehumanization of art where the artist is “devoted to deformation of reality, shattering its human aspect.”<sup>2</sup> Symptom of a haunt of death in art that can be identified in many other aspects of modern and contemporary artworks, Kuspit calls this feeling “The Only Immortal”. This dehumanization seems to stem from a progressive destructive tendency in art, especially since the vanguards of the 20<sup>th</sup> century (to which performance is no exception). Linda Nochlin subtly refers to it in the book *The Body in Pieces*.<sup>3</sup>

However, the relationship between art and death, in most cases, it is not conscious. Death is a feeling, a haunting present in the work and artistic praxis. Consequently, according to Kuspit, contemporary art...

[...] cannot be self-conscious about death, and as such may have an incomplete sense of self, but the thought of his own mortality appears repeatedly in his unbalanced manner, in its fascination with incongruity, ambivalence, and irony.<sup>4</sup>

In this text I will seek to explain how performance, as a provocative artistic expression, where the performer’s physical and emotional integrity may be compromised, is constructed with feelings of death (or destruction), which are both a purpose, and a vehicle for processing the idea of mortality through the performances.

## RISK / THREAT

It is important to underline a progressive detachment of the body of the artist, as a result of a tendency towards the need of destruction and aggression as a way of creation.

Generally, risk remains theoretical, a kind of by-product of the masochism inherent in every creative act, and actually one had to wait to the end of the 1960’s and

2 Donald Kuspit, *Happiness, Health, and Related Anomalies of Avant-Garde Art*, Donald Kuspit, Lyn Gamwell, *Health and Happiness: In the 20<sup>th</sup> Century Avant-Garde Art*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1996, p. 7.

3 Linda Nochlin, *The Body in Pieces*, New York, Thames & Hudson, 1995.

4 Donald Kuspit, *The Only Immortal* in “Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art”, New York, Cambridge University Press, 1995, p. 166.

the beginning of the 1970's to see the artists endanger their bodies and inflict on themselves a violent physical suffering in order to produce thought.<sup>5</sup>

By them (in the 60's and 70's), performance was seen as an effective way of bringing the public to the artistic sphere, reducing the possible effect of alienation of the spectator. Although conceptual in nature, performance had developed a way of dealing with human aspects that were profound and universal. And the notion of live art was deeply impactful.

We can immediately recall the endurance of Joseph Beuys in performances like "Twenty-Four Hours" (1965) or "I like and America and America likes me" (1974). But, even in these cases, there was a relative security to the performer. The same isn't true in "Rhythm 10" (1973), one of the first performances of Marina Abramović.

In "Rhythm 10" the artist has, on a surface of paper, a set of 20 knives. Throughout the performance, Abramović picks each of the knives, and opening the left hand on the paper surface, stabs the spaces between her fingers as quick as she can, sometimes striking her own skin. A recorder records the sound of the stabbing. After this, listening to the achieved recording, Abramović repeats the whole process trying with each knife stab the spaces between her fingers in equal manner to the previous pace, cutting herself in the same locations. This second part of the performance is also recorded, echoing the sound of the first. Past mistakes are reaffirmed in present errors.

When Abramović thought the performance, she knew in advance that she would suffer cuts in her hands. However, the moment when the cuts took place and the seriousness with which she was wounded were out of her control, given the rapid pace set by the artist to her movements. There was no withdrawal towards physical safety. There was no preservation instinct.

Chris Burden also put his own physical safety at risk when, in the performance "Shoot," he asked a friend to fire a shotgun to lightly hit his arm. The shot, which meant only to scratch the skin, hurt Burden a bit more than expected, piercing his arm. However, the relevant question is, once more, the availability of the artist to risk his own safety and being seriously injured in performative acts. In any case, this was only the beginning. Abramović is notoriously known for her extreme physical and emotional capacity of endurance in long duration performances, like "Balkan Baroque" (1997), and Chris Burden dealt with immediate dangers and fasted in a series of different performances.

In the 90's, some of the most radical and disruptive performances came from the Chinese artists working on East Village, Beijing. Deeply marked by the political context that culminated in the Tianamen massacre and in the events that followed

5 François Pluchart, *Risk as the Practice of Thought*, Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, London, Phaidon Press, 2000, p. 219.

it, these artists worked almost in secrecy, performing to small groups of friends in their own apartments. In “12 Square Meters” (1994), Zhang Huan seated on a public latrine, completely naked, covered in fish oil and honey, attracting all kinds of flies and insects, creating an allusion to the harsh life of the common people.

Retaining the notion that the artist in contemporary art seems prone to shatter the “human aspect”, the fact seems to be that the “human aspect” extends beyond the physical dimension, to the psychological and emotional one. I could evoke Orlan, for example, but a case like hers, although extreme, doesn’t seem very honest to me when dealing with the risk and notion of predisposition to be physically, mentally or emotionally hurt in such a way that the performer, or others, do not actually control the outcome.

Recently, the Brazilian artist Berna Reale presented the video of the performance “*Quando todos calam*” (2009) – When all chose silence – where in a port area, naked and covered with viscera, she remained lying down for a whole afternoon, while vultures preyed meat spread throughout her body.

Although this three works present risk to the integrity of the performers, Burden’s and Abramović’s can be distinguished from the work of Reale due to an essential feature: in the first two there’s a compulsion towards risk. The risk of aggression, pain, or damage is not a consequence, but an objective. In Reale’s, despite exposure to risk, there is still fear (admitted by the artist herself). There’s mainly threat. Consequently there is not the will of damage. The risk and tension are mostly psychological and emotional.

This risk or threat to the sense of emotional stability are also visible in “Malediction”, where Ann Hamilton repeatedly molded lumps of bread dough in her mouth and then placed the forms into a basket, as if giving form to mute speech. Like someone dealing with a psychotic break, she does this day after day, after day. The same thing happens in Balkan Baroque, that I’ve already referred. Marina Abramović seems to be present through the action of cleaning bones, but her mind is far away while she sings. So, the risk here is mainly a mental risk.

Clearly, in any of these performances, there’s a significant detachment of the performer in relation to his or her own concrete existence. The body becomes merely an instrument. This proves that the acceptance of risk and threat are truly death drives, because this acceptance is not in tune with the joys and necessities of a full and healthy life. This should not be read has a critic but as a statement of fact. Abramović constantly refers that good artists are made by horrible lives. I don’t agree that you have to have a tough life to become a good artist, but I’m sure that you have to deal with a heavy and sometimes tormented way of feeling and perceiving life, to become an artist and to become a performer that risks himself.

Calling it a death drive is also not equivalent to say that the performers are driven by the desire of dying. It means that exists a constant need, which is more or less

conscious, of dealing with mortality. At some level, artists are constantly rehearsing their deaths and failures. This is particularly truthful in performance. Adopting this attitude of contempt towards the corporal existence of the human being can be identified as a death drive, and it also can be made explicit through irony and humor.

Laughter and irony, the second universe of analyses, are more social aspects than artistic concepts, but they are gradually becoming a factor of importance to art.

## IRONY / HUMOUR

This art may not be self-conscious about death, and thus may have an incomplete sense of self, but the thought of its own mortality appears repeatedly in its disequibrated manner, its fascination with incongruity, ambivalence, and irony.<sup>6</sup>

All forms of oppression (ideological, social, political or otherwise), are associated with suppression of humor and laughter through the imposition of seriousness. As a result, the laughter becomes a manifestation of resistance and freedom of spirit. Death being the ultimate threat, laughter presents itself equally as a defense mechanism against our mortality. Whenever we laugh, we are laughing about what makes us humans, we are laughing in the face of death.

Theorizing on humor, Freud sees laughter as a temporary lifting of inhibition or oppression. Laughing about dark humor, for instance, it would be a release of pent-up emotions, in an improper way to the common moral, which internally would balance the need to have pleasure with the discomfort of a repressive aggression. "*Humor is not resigned; it is rebellious. It signifies not only the triumph of the ego but also of the pleasure principle.*"<sup>7</sup>

Being so, it seems timely to refer to "Clown Torture" by Bruce Nauman. This piece, that can be seen has a performance for the camera, is half way between the question of aggression and humor as participants of the performative act. In it, a sinister clown desperately repeats two sentences: "I'm sorry for what I did, I don't know why I did it ...". We never get to know which offense was committed by the clown, and caused the unbalanced and obsessive behavior. Despite of this the very core of the observer is touched, making him feel to be entering into a spiral of madness. The clown becomes an unbearable character that the viewer only wishes to silence.

Through a tragic-comic character, a clown, revealing a human state of mind took to the extreme, Nauman presents another way of losing oneself – a way of losing a mental wholeness, which is a part of what makes us alive. However there's close

6 Donald Kuspit, *The Only Immortal in Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*, New York, Cambridge University Press, 1995, p. 166.

7 Sigmund Freud, *Sigmund Freud, Art and Literature*, London, Penguin Books, 1990, p. 429.



relation the idea of a madman and the idea of a wiseman. If the madman laughs because of personal and indecipherable reasons which are born from his own madness, the wiseman laughs because the scope of his knowledge and awareness of reality allows him to review it in a much broader and perhaps more true way. So is up to us to decide if Nauman's Clown laughs madly if he laughs because of a sudden wise awareness.

Another use of humor, in a lighter but still very much to the point, are the performative sculptures of Erwin Wurm. The artist deals with stereotypes in an inverted way – anti-heroic stereotypes. Working with the idea that idealized figures are unattainable, Wurm focuses on small habits and difficulties which provide a sense of ridiculousness to the daily life. Consequently, Wurm summons the public to become alive sculptures trying to accomplish funny and uncomfortable actions. In one hand, Wurm registers these hilarious actions; in another hand (the case of the performative sculptures) Wurm provides the means for it to happen. The final result are works that show a real awkwardness in being human. Ultimately, an awkwardness in existing. Much like in the performance “3-Legged” from John Wood and Paul Harrison<sup>8</sup>.

Working as a duo, Wood and Harrison also explore physical and psychological parameters in the world around them, often in a logic of ‘cause and effect’, using unexpected objects, and placing curious questions with a clear conceptual language and a positive worldview.

“3-Legged” features the two artists united by one leg, as if forming together a strange being with three legs. Being under attack they lose the notion of unity, and are divided between the attempt of self-defense and simultaneous embarrassment for not controlling part of their own supposed body.

Wood and Harrison can't function like one. Attacked by the tennis balls they try to save themselves individually, but without success. There's no synchronization of their defense instincts. In “3-Legged”, the tennis balls (the instrument of attack) are randomly tossed by an automatic machine. It's this randomness that offers humor to the piece because it erases any foresight from the artists, making impossible for them to synchronize in dodging the balls in a coordinated manner. This work shows a fun humor, accessible to any public, but at the second level of analyses, is a parody of the constraints of the human condition. It shows how fragile and how less coordinated we are as a group. How naturally failure comes to us. How performance, even with humor, can represent the difficulties of being alive.

<sup>8</sup> Voir [www.nttice.or.jp/en/archive/works/3-legged](http://www.nttice.or.jp/en/archive/works/3-legged), consulté le 18/06/2016.

## Final considerations

Performance can be seen as transgressive due to its particular manner of disrupting the daily life through different kinds of instruments. I've chosen to write about two of them: risk/threat, which always translate to showing some kind of aggression (directed to the public or to the performer); and humor and irony which not always reflect light and joyful contexts. This two contrasting poles are nonetheless related by the common denominator of the death drives. With transgression, performance offers a way of being out of ourselves and creates distance between the self and the body, and between the self and his emotional existence.

On one hand, risk allows the performer to rehearse his or her own death unto a certain point: this death can be an emotional loss or a deep and disturbing disbelief in a certain impacting social, political or personal context; or it can be a choice to deal with these problematic by putting their own physical integrity at risk, through live art, as a way of creating a deeper connection to the public. On the other hand, humor and irony are instruments that can function as a defense mechanism, making the performer deal with questioning about the human condition in an only apparent light way.

Performance, even when it is live and close to the public, deals with personal and deep experiences chosen by the performer, lived by the performer, and they will (many times) leave physical and emotional marks accepted by the performer as a way of creating and showing art.



## Le corps comme scène dans les performances de Tunga

VIVIANE MATESCO

Université Fédérale Fluminense - Brésil

Notre travail a pour but la mise en question de la notion de corps littéral dans l'art contemporain et la suggestion d'une autre approche pour cette question, à partir de travaux de Tunga. L'œuvre de Tunga rend impossible une analyse par la corporéité uniquement, étant donné que sa littéralité est problématisée. Ses travaux présupposent le corps comme un flux d'énergies, comme un agencement de multiplicités hétérogènes. Dans les travaux de Tunga, on trouve une nouvelle conception du corps entièrement distincte de la situation de la performance des décennies 1960 et 1970.

À la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le corps est observé lors de happenings, d'actions, de performances, d'expériences sensorielles ou à travers des fragments organiques, ce qui affirme la notion d'un corps littéral en tant que spécificité de l'art contemporain. Mais peut-on saisir le sens du corps, dans l'art contemporain, uniquement par le mouvement des personnes, par des fragments organiques tels que le sang, des crânes? Si la présence d'éléments corporels contrarie la sublimation traditionnelle du corps exprimée dans le nu, la réduction du corps à sa seule corporéité écrase la richesse de sa complexité. Selon une véritable lutte idéologique, le corps s'affirme pur et authentique à l'encontre des valeurs bourgeoises et conservatrices. La conception du corps comme objet fut ainsi la tonique de la fin des années 1960, que ce soit parce qu'on le prenait comme pinceau, dans le contexte de l'élargissement de l'acte de peindre, ou bien parce qu'il était considéré comme un nouveau support expérimental. Dans les deux situations, il était pris comme un élément extérieur et manipulable. La performance est fondamentalement liée au principe de transformation du corps de l'artiste en support d'un langage de l'art. La recherche de nouveaux moyens expérimentaux a mis l'accent sur la dichotomie corps / esprit, au moyen de la conception du corps comme support d'une idée, ce qui a contribué au durcissement d'une compréhension substantielle. L'œuvre *Corpobra* est le symbole de la nouvelle position assumée dans les années 1970: le nu d'Antonio Manuel, qui défila sans autorisation, pendant l'ouverture du Salon de 1970, exprime un jugement politique, c'est une manœuvre d'engagement



Figure 1 - Xiphopages capillaires, 1985

qui remet en question l'élitisme de la culture et le système de l'art. *Corpobra* montrait que les supports traditionnels de l'art ne répondaient plus aux nécessités nouvelles, le corps étant alors considéré comme un moyen de plus pour l'élargissement des activités artistiques, au même titre que tant d'autres objets, tels des cartes, des photos, des films, des vidéos, des photocopies, des miméographes.

Ce type de références s'oppose à la conception du corps dans les travaux de Tunga, car dans leur production, la question ne se pose pas seulement sous l'optique de la performance ou de l'action. Ici, contrairement à la logique de la spécificité des moyens, sont mises en valeur la contagion, la contamination et des déplacements qui empêchent de penser en termes de catégories. La production de Tunga pulvérise les frontières entre performance, sculpture et installation, les limites entre réalité et fiction. Le sens du corps surgit par l'intermédiaire d'une autre dynamique qui comprend l'action et des fragments corporels, mais chacune de ces désignations se montre insuffisante pour rendre compte de l'expérience.

La poétique de Tunga est marquée par une contamination entre les récits de ses textes et ses travaux, si bien qu'il n'y a pas de limite entre fiction et réalité. Dans la performance *Xifópagas capilares* [Xiphopages capillaires], deux filles blondes, semblables, parcouraient l'espace d'une galerie. L'étrangeté de leur deux corps distincts, mais unis par une longue chevelure, mettait en évidence la métaphore du

double qui parcourt l'œuvre de l'artiste. Pourrait-on penser au corps comme support, dans *Xifópagas capilares*? La question est aussi déplacée que de demander à Antonio Manuel de redescendre les escaliers du musée d'Art moderne et de présenter à nouveau son travail *Corpobra*. La comparaison est bizarre, mais intentionnelle, parce qu'elle montre la diversité des conceptions. Les travaux de Tunga n'ont pas le caractère libertaire de l'expérience du corps pur et authentique des années 1960 et 1970.

*Xifópagas capilares* fut présentée à l'ouverture d'une exposition dans la Galerie Raquel Arnaud, à São Paulo, en 1985. La chevelure synthétique en kanekalon, utilisée dans la performance, est restée exposée au mur de la galerie, à côté d'autres œuvres, pendant la durée de l'exposition. Tunga retire de la forme et de la texture des fils de la chevelure xiphopage des éléments fondamentaux pour la création de sculptures en laiton, semblables aux cheveux naturels. La sculpture de plus grandes dimensions mesurait huit mètres et était attachée par une sorte de peigne, d'où sortaient des fils de métal bouclés dominant l'ensemble. Pour entrer dans l'univers de l'artiste, il est important de comprendre le réseau formé entre ses travaux et les références qu'il établit dans ses textes<sup>1</sup>. Ainsi, la performance des *Xiphopages capillaires* est en rapport avec les travaux *Escalpes e Tranças* [Scalps et Tresses] et un article sur des soeurs siamoises, publié en 1985 dans: *Revirão 2 – Revista da Prática Freudiana*. Dans cet article, Tunga raconte l'histoire de soeurs jumelles siamoises qui, avant d'arriver à la puberté, avaient été sacrifiées et ensuite scalpées par leur communauté. Le récit tisse, au fur et à mesure, un continuum d'événements fortuits qui sont à l'origine d'autres œuvres développées par l'artiste. Dans *Escalpes e Tranças*, il y a une contagion entre le processus sculptural, le matériau et l'image, de façon à créer une continuité, mais telle qu'elle ne se stabiliserait jamais en une formule conclusive. Dans ces séries, puis dans *Lezart*, Tunga fait usage de fils de cuivre ou d'aluminium disposés de façon à établir un rapport de similitude avec des cheveux. Dans *Tranças*, les fils sont tressés, en un geste répété comme processus constructif. Dans *Escalpes*, une barre de laiton pénètre les fils, à la façon d'un peigne. Dans l'installation *Lezart*, de grandes plaques de métal pourvues d'aimants tiennent les fils disposés comme une chevelure attachée par des éléments qui rappellent aussi des peignes. Il y a là trois termes: le matériel de métal, le processus formel qui les organise, et la relation de similitude que nous appellerons ici image de cheveux. Tunga établit un rapport entre ces trois termes, où l'un qualifie l'autre, mais provoque en même temps un déplacement ambigu. Les caractéristiques physiques des matériaux, comme la souplesse des fils de métal, établissent un rapport avec le processus de formalisation, comme dans l'acte de tresser, dans *Tranças*. En même temps, le processus de formalisation rappelle la consistance

1 Voir: Suely Rolnik, *Instaurações de Mundos*, in *Tunga 1977-1997*, New York, Bart College, 1998, p. 121.

des cheveux, qui permet divers arrangements. Le processus de formalisation est donc figuré ici par l'image des cheveux. Le magnétisme du matériau est contagieux et il impose, à son tour, une autre signification. Dans *Lezart*, le fer, le cuivre et l'acier sont en rapport comme s'ils produisaient de l'électricité entre eux et aussi de façon figurée, dans l'image des cheveux et du peigne, ce qui produit une analogie, ou la rencontre d'énergies sculpturales et d'énergies du corps humain. Comme dans les premiers travaux de Tunga, la matière est traitée en une substance conductrice de sens, ce qui empêche les dualités classiques. La forme, l'image et le matériau sont explorés par l'artiste d'une façon telle que la forme n'est plus vue comme un pur principe de construction, le matériau n'est pas seulement un élément neutre à explorer et l'image ne se constitue pas comme contenu ou comme thématique. Tunga établit une relation entre ces trois termes, par laquelle l'un qualifie l'autre en provoquant, en même temps, un déplacement ambigu. Il introduit entre l'image et la matière une tension qui met en suspens la signification familière que nous avons des objets, en les faisant ainsi se mouvoir, car nous sentons en même temps l'interaction et l'opposition entre eux.

*Xifópagas Capilares* et *Tranças* résonnent dans *Tereza* [Thérèse], performance réalisée pour la première fois en 1998, au musée des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, à l'occasion de la remise du prix Johnny Walker. Elle se composait d'un groupe de 40 hommes, habillés seulement d'une culotte courte, assis deux par deux en rang, en train de faire une tresse avec des couvertures et des fils de cuivre. Réalisé dans un salon très haut de plafond, ce travail créait une atmosphère spéciale dans une ambiance de pénombre, l'éclairage étant produit par de petites lumières qui pendaient du plafond jusqu'à la hauteur des hommes assis. Ceux-ci, pratiquement nus, exécutaient la tresse au son d'une musique à la cadence marquée, mais discontinue<sup>2</sup>. Au moment de la remise du prix, les hommes se libérèrent et descendirent les escaliers du musée, en interrompant le discours des dirigeants de l'entreprise. « *Tereza* », dans l'argot des prisons, c'est la liberté avec un nom de femme, car c'est la corde tressée pour faciliter

2 Musique d'Arnaldo Antunes et de Tunga. La musique et la pénombre conféraient à l'ambiance un caractère oppressif.



Figure 2 - *Rachat*, Centre culturel de la banque du Brésil, 2001

la fuite du prisonnier. Tunga construit une métaphore, en se servant de cette scène pour activer le rapport entre prison et liberté. La performance *Tereza* fut réactualisée dans d'autres villes<sup>3</sup> et à chaque fois elle se transforma, et de nouveaux sens y furent ajoutés, en fonction des rapports établis avec d'autres travaux et aspects culturels locaux. À São Paulo et à Brasília, elle fut réalisée au Centre Culturel de la Banque du Brésil (CCBB), et s'intitula respectivement *Resgate* [Rachat], comme une opération bancaire, et *Assalto* [Hold-up].

Pour *Resgate* [Rachat], la performance fut réalisée par 100 acteurs et danseurs dirigés par Lia Rodrigues et au son de la musique d'Arnaldo Antunes. En plus de tresses de feutre et de fils de cuivre, la scène incorporait des pièces de verre, des

3 *Tereza* fut réalisée en 1999 au Centre Culturel Recoleta, avec la participation de 100 Argentins, simulant une fuite de prison, et liée à deux autres œuvres : l'installation *Lúcido-Nigredo*, formée de pièces de verre soufflé, de morceaux de feutre, d'éponges, de billes de billard, d'aimant et de cordes afin que les visiteurs marchent dessus et les abîment, et *Heaven's hell/Hell's heaven*, composée de deux films noir et blanc de 16 mm, réalisés par Karen Schneider et Nicolas Guagnini, projetés côte à côte. La pièce a été présentée en 2000 à la Biennale de Lyon, au Solar au Salvador, à la Biennale de Corée, en 2001 à Los Angeles, São Paulo et Brasília. Voir *Metro: A metrópole em você*, São Paulo, Centre Culturel Banque du Brésil, 2001.



cloches, des chaudrons de soupe, des assiettes en métal. Lia Rodrigues<sup>4</sup> affirme que dans ce partenariat elle partait des conceptions de Tunga, car elle cherchait à être au plus proche de ses idées pour « entrer en forme » ; dans ce but, l'observation, des conversations, ainsi qu'une visite préalable des locaux furent nécessaires pour créer une interaction « veloutée ». L'espace où se développe l'action est fondamental, car celle-ci a été pensée à partir de son intégration au volume interne d'un ancien immeuble, à haut plafond, d'où on peut voir les balustrades des divers étages. Lia Rodrigues a établi, avec Tunga, la position des acteurs hommes et des danseuses, environ cent personnes disposées et en mouvement sur tous les étages ou plateaux de cet espace intérieur. C'était aux hommes de commencer les actions, celles de faire des tresses, les « thérèses », et de les lancer par-dessus les parapets des étages ; ils servaient aussi la soupe dans des assiettes métalliques, ou bien ils tapaient dessus avec des cuillères et des fourchettes, en faisant un bruit assourdissant. Les danseuses avaient reçu l'instruction de passer des bâtons de cire rougeâtre sur les cloches, en guise de maquillage. Au long des huit heures que dura la performance, la chorégraphe fut attentive aux différentes scènes qui avaient lieu simultanément, ainsi qu'aux échanges avec le public ; elle intervenait et cherchait à donner des instructions quand des situations inattendues se produisaient. Par exemple, elle a encouragé les danseuses à peindre ou à maquiller l'artiste lui-même. Presque nues, celles-ci jouaient avec les cloches, les recouvraient de maquillage, les pénétraient de leurs corps également maquillés, en formant un ensemble – corps de cloches et d'humains – intégré par les courbes des unes et des autres. Les sens que la tresse élabore résultent de la présence simultanée des corps et de la matière, des références du lieu et de celles du regardeur. Les cloches gagnaient une carnation, une fois recouvertes de maquillage, une sensualité crue, animée par l'énergie de la scène. Arnaldo Antunes, célèbre compositeur et chanteur expérimental, improvisait une musique de scène en répétant la phrase « où est passée Thérèse ? », en interaction avec les acteurs qui les lançaient (les tresses thérèses) par-dessus les parapets. Même si la sonorité intervenait dans la performance, les mouvements n'étaient pas établis à partir de la musique, il n'y avait pas de chorégraphie. De cette façon, la scène réunissait différentes actions parallèles qui formaient, bien qu'elles ne fussent pas subordonnées les unes aux autres, un seul grand organisme, un corps collectif entre matériaux, humains et sonorité.

La scène est une image, ou plutôt elle résulte d'une relation d'images que l'artiste engendre, mais qu'il ne domine pas, du fait qu'il ne préside pas aux multiples connexions qui capturent le spectateur. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de stratégie dans l'opération de l'artiste. C'est par la disjonction opérée par des éléments hétérogènes

4 Entretien avec l'auteur. La compagnie Lia Rodrigues fondée en 1990, à Rio de Janeiro se développe depuis 24 ans.

que Tunga provoque de l'étrangeté, une fente qui s'ouvre et produit de l'image. Dans une interview<sup>5</sup>, Tunga affirme que nous n'avons que les restes de la véritable vie, mais l'art sait l'évoquer. Son modèle de travail serait de proposer une expérience radicale au moyen d'informations et de pulsions poétiques hétérogènes, qui nous traverseraient et nous parcourraient continuellement.

Cela devint une stratégie de travail, à savoir le fait qu'il y ait un certain nombre de personnes faisant la même activité, cette activité étant déplacée de son sens originale, en créant d'elle-même une étrangeté, ce qui l'amènerait à se manifester comme étant autre chose, en plus de ce qu'elle est. Les personnes dans *Tereza* ne sont pas en train de fuir la prison, mais se mettraient dans une position telle que tout en n'étant pas en train de fuir la prison, elles seraient quand même en train de fuir la prison. Cette situation paradoxale serait un mode de déplacement de sens pour chacun des réalisateurs de cette tâche. Ce serait transformé en paroles, non pas dites par moi, mais dites avec les accents de chacune de ces personnes, de chacun de ces esprits<sup>6</sup>.

« Scène » et « instauration » sont les termes dont se sert l'artiste pour donner l'idée du lien qui unit et qui enlève l'autonomie des performances et des installations. En mettant en rapport le moment de l'action plastique et l'installation qui demeure, Tunga se réfère à Freud et à la scène où ont lieu les phénomènes psychiques, et il renforce la notion du faire naître, du mettre en lumière. Ce serait comme un théâtre sans spectateurs, sans public, sans texte, et de ce fait les performeurs ne joueraient pas des rôles d'acteurs, mais de corps agissants, complète l'artiste, « comme dans une conception classique de la sculpture : la sculpture c'est ce qui est en plus et ce qui reste<sup>7</sup>. » Tunga se réfère à une notion classique de la sculpture, selon laquelle on ajoute un élément ou bien où l'on retire une quantité qui disparaît, que l'on jette, comme Michel-Ange qui trouve sa sculpture dans le bloc de marbre. Ce qui s'évanouit c'est la présence de l'intensité d'un imaginaire, de l'élaboration de la sculpture, et ce qui reste, c'est la sculpture comme témoin de cette relation. Cela signifie que la sculpture fait pulser quelque chose, qu'elle présentifie et qu'elle retire en même temps, en suscitant une vision qui ne se contente pas de ce qu'elle voit, raison pour laquelle elle se reconstruit continuellement. C'est en ce sens que la véritable vie est absente; nous avons ce qui reste. C'est par ce mouvement incessant qui nous traverse, que Tunga conçoit « l'instauration ». D'après Suely Rolnik<sup>8</sup>, les travaux de Tunga sont des « œuvres vibratiles » au moyen d'étranges attractions, de tension érotique, de montages inusités et d'hybridations. L'« instauration » est l'un des mécanismes de relation entre

5 <http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/entrevista-one-on-one-reporter-riz-khan-rede-al-jazeera-2/>, consulté le 2/07/2014.

6 Tunga, *Assalto*. Brasília, Centre Culturel Banque du Brésil, 2001, p. 120-142.

7 *Ibid.*, p. 136.

8 Suely Rolnik, An Occasional Experimentalist in Unstable Equilibrium, in *Constructing a poetic universe: the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2007.

des matériaux, car les humains s'intègrent à l'œuvre, en suivant le protocole d'un rituel établi par l'artiste, par lequel ils interagissent avec ce qui est exposé. À ce moment-là, le processus qui a lieu à la surface de la matière brise la barrière du visible, comme dans un rêve ou dans une transe, et se présente dans l'espace, en s'exposant à nos « yeux vibratiles » dans une orgie vitale où minéraux, végétaux, animaux et humains s'affectent mutuellement. Les restes qui demeurent en exposition portent les marques de cette rencontre et continuent de pulser, comme des fantômes du déplacement qui s'y est produit. C'est la conception du corps fantasmatique, d'un corps qui présuppose la notion de réalité psychique engendrée par l'instauration. Pour cette raison, le momentané suppose une temporalité particulière.

Le concept d'instauration a ensuite été développé par Lisette Lagnado<sup>9</sup>, comme issu des travaux présentant des éléments de l'installation et de la performance constitués du spectre d'une action, de l'œuvre en mouvement et des marques de passage sur la matière. Il faudrait, à mon sens, chercher la justesse d'un mot pouvant cerner la fugacité des événements dans le geste qui instaure, tel un soufflé, ou une explosion. Selon l'auteure, ce qui différencie l'instauration de la performance c'est le déplacement du propre corps de l'artiste dans des corps étrangers; en annulant le petit « je » de la subjectivité, il resterait la pulsion de la matière. Le problème soulevé par l'instauration concerne les conditions d'existence d'un artiste qui expose les résidus d'un passage transitoire sur la matière. En regard de la définition de Lagnado, le travail *Querido Amigo* [Cher ami], de 1995, est fondamental. Présenté à la Biennale de la Glaise, à Caracas, il s'agissait d'une performance où sept femmes imprimaient leur sexe dans de l'argile humide, et d'une installation composée de ces moules et d'autres éléments utilisés dans l'action. Lagnado souligne que l'instauration n'est pas une figure de langage stable et que sa valeur d'usage ne constitue pas une catégorie esthétique. En proposant l'idée d'instauration, Tunga n'a pas pour but de créer un concept susceptible de dépasser les catégories performance et installation, car cela serait créer un terme homogène et pacificateur qui annulerait sa poétique. La relation entre performance et installation ne se présente pas de la même façon dans toute son œuvre; les travaux *Xifôpagas Capilares*, *Teresa*, *Assalto* et *Resgate*, *Querido Amigo* et *Inside Out-Upside Down* [Sens dessus-dessous et à l'envers] présentent des intensités différentes entre le moment de la performance et l'installation ou les dispositifs sculpturaux, ce qui rend impossible un concept unique. La complexité des performances est diverse, ainsi que l'interaction libidinale entre corps et matière.

Il est important de situer l'aspect momentané de l'instauration non pas en tant qu'unité de temps linéaire: comme dans le temps des rêves, ce momentané suppose

9 Lisette Lagnado, A Instalação: um conceito entre instalação e Performance, in Ricardo Basbaum, (dir.), *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2001, p. 371-376.



Figure 3 - Performance *Inside Out-Upside Down*, Documenta de Kassel, 1997

une temporalité intriquée que l'on aperçoit dans l'ensemble des travaux de l'artiste. Tout conspire contre la normalisation, car l'idée de flux, de métamorphose constante, empêche la notion de quelque chose d'établi et de fini. Dans le travail de Tunga, la question du continu est complexe, car elle comprend plusieurs strates de signification juxtaposées, par la relation constante qu'il établit avec la topologie et avec la psychanalyse, par la fiction de ses textes et l'incorporation de travaux précédents. Ses œuvres sont susceptibles de nouveaux arrangements; parfois ce ne sont que des éléments qui migrent d'une œuvre à l'autre, mais il y a aussi le fait que les travaux changent de nom à chaque réactualisation et incorporent de nouveaux éléments ou bien se mélangent à d'autres œuvres, comme s'ils gagnaient une vie nouvelle à partir de l'atmosphère et de l'occasion pour lesquels ils sont réalisés. Dans cette réactualisation survient un changement, tel un processus d'immersion de temps et d'espace, qui déplace le même en autre. Il ne s'agit pas d'un moment et d'un lieu, mais de plusieurs dimensions, étant donné que chez Tunga il n'y a ni espace euclidien ni temps linéaire.

C'est toute la question de *Inside Out-Upside Down*, une œuvre qui comprenait trois parties interdépendantes, avec la participation de 14 acteurs<sup>10</sup>. Un chapeau géant est porté par sept jeunes femmes habillées de blanc. Sur ce chapeau, dix autres chapeaux

<sup>10</sup> Voir : vidéo *Inside Out-Upside down*, direction de Lucia Helena Zaremba, Kassel, 1997.

de taille normale, tournés sens dessus-dessous contiennent chacun un crâne. Une autre version du chapeau, en feutre, est accrochée par des cordelettes comme une marionnette qui porte un autre chapeau et ainsi de suite, en formant des boucles de chapeaux. Sept acteurs portent chacun un chapeau de feutre gris classique et une mallette qui s'ouvre, après une collision, laissant tomber des fragments d'anatomie humaine en latex qui seront ensuite recueillis par les hommes. Présentée à la Documenta X de Kassel, en 1997, cette performance incorpore des travaux précédents: les performances *Uma experiência de fina física sutil* [Une expérience de fine physique subtile]<sup>11</sup> et *Debaixo do meu chapéu* [Sous mon chapeau]<sup>12</sup>. La première présentait sept hommes portant des valises, qui suivaient un parcours dont le dessin formait les bords d'une bande de Möbius, si bien qu'ils finissaient par se rencontrer. Comme la parodie d'un accélérateur où les particules se heurtent, chaque fois que les hommes se croisaient, les valises s'ouvraient et laissaient tomber des morceaux de corps humain, des parties sans dos, moulées en plâtre et plongées dans de la gélatine. Dans *Debaixo do meu chapéu*, sept jeunes filles se promenaient dans les rues de la ville, couvertes par un seul et immense chapeau de paille de plus de trois mètres de large, sur lequel il y avait des chapeaux de taille normale avec des crânes, telle une anamorphose d'idées de jeunesse et de mort<sup>13</sup>. À Kassel, Tunga ajouta un troisième élément: un autre chapeau de feutre accroché par des cordelettes, comme une marionnette. Alors que le chapeau de paille d'Italie, formant une spirale, suggère infinitude et légèreté, le chapeau de feutre évoque pression, temps univoque. Le temple de feutre est suspendu par des parties fragmentaires de corps, inversées et accrochées au sommet, et le chapeau lui-même est inversé.

La performance établit une relation entre les sept hommes, chacun portant un chapeau de feutre gris et une valise dont le contenu – des fragments de corps – est déversé devant les filles au chapeau de paille, face au temps mobile. Quand ils n'étaient pas utilisés dans la performance, les fragments étaient exposés dans des filets qui pendaient du plafond de l'ancienne gare, où avait lieu l'action. Les hauts parleurs du quai résonnaient sans arrêt des phrases de deux chansons: un fragment coupé et répétitif d'un classique de Charles Aznavour, « Que c'est triste Venise », en référence à la ville où la Biennale s'était ouverte deux semaines plus tôt et où Tunga avait réalisé *Debaixo do meu chapéu* en 1995. L'autre chanson, de Jorge Ben, répétait (en portugais) « ce qui est dessous est pareil à ce qui est dessus, qui est pareil à ce qui est dessous, qui est pareil... », suggérant le titre de l'œuvre – *Inside Out-Upside Down*. Ici le travail

11 Partie de l'exposition: « Avant-garde Walk in Soho », en 1996. Voir *Walk on the Soho side*, New York, Edizioni Fratelli Pozzo, 1996.

12 *Debaixo do meu chapéu* [Sous mon chapeau] fut présenté en exposition en parallèle à la Biennale de Venise de 1995. *Avant-Garde walk a Venezia 1995*, Venise, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1995.

13 Voir Paulo Sergio Duarte, Tunga – Os papéis de Carlos Matto Allen, in Luisa Duarte, (dir.), *Paulo Sergio Duarte, a trilha da trama e outros textos sobre arte*, Rio de Janeiro, Funarte, 2005, p. 78.

figure et opère effectivement un glissement d'espace et de temps. Les deux œuvres résultent de la situation relative des éléments, car, si une œuvre fait revivre l'autre selon un continuum virtuel, un travail ancien peut aussi se relire à partir de l'actuel; cela signale la discontinuité du monde et le fait que le virtuel, c'est le réel. C'est par l'intermédiaire de la relation entre quelque chose de figurable dans une métaphore et le déplacement du sens que Tunga opère sur des pôles opposés, en laissant se mouvoir en nous ce désaccord comme une ouverture. Il y a ici deux expressions, l'une qui dérègle le regard, qui le capture, et l'autre qui le rend incommensurable, pour lui donner à voir l'invisible. Nous avons vu que la conception de l'instauration présuppose un corps fantasmatique, et qu'elle suggère la notion de réalité psychique engendrée par un processus qui brise la barrière du visible; comme dans un rêve ou dans une transe, elle se présente dans l'espace moyennant l'interaction de matériaux et de personnes et des multiples images qui capturent le spectateur. La sculpture qui demeure garde les marques de cette rencontre et pulse comme un fantôme du déplacement opéré. Cette dimension fantasmatique est présente dans tout l'œuvre de Tunga, car sa perception implique un regard qui traverse les limites entre réel et imaginaire. La pièce et son fantôme coexistent dans cette limite entre le réel et le fantasmatique. Les travaux de Tunga présentent une diversité de parties du corps: des crânes, des dents, des mèches de cheveux; mais ces éléments n'ont pas une fonction représentative. Les références figuratives sont rendues effectives, comme dans *Tranças e Escalpes*, par un rapport de ressemblance avec l'image des cheveux, ou par l'utilisation de dents, de crânes, de parties moulées du corps, comme dans *Inside Out-Upside Down*. Dans ces deux travaux, la relation entre la corporéité des éléments et l'image que nous en faisons ne se produit pas de façon conclusive; il y a un laps de temps qui empêche la clôture en une signification symbolique. Les frontières entre fiction et réalité sont suspendues, car il se crée un hiatus entre la perception des choses et les représentations préétablies que nous avons l'habitude de projeter. Au lieu d'une simple opération de reconnaissance, Tunga accentue l'ambiguïté, car la perception des formes tend à susciter non pas une association pacifique à des représentations, mais la turbulente sensation de forces qui pulsent. C'est cette ouverture qui dilacère la forme et empêche la substantialisation des éléments corporels. Les travaux de Tunga supposent une abondance d'images, mais ce sont des chaînes de signifiants qui ne se ferment jamais, il y a toujours un glissement; nous sommes séquestrés par ce jeu fondé sur la matérialité de l'invisible. La question du corps chez Tunga passe par cet être fantasmé, par une image, et devient une déchirure qui se meut en nous. Le corps y est une extension de la psyche, et l'image, une intersection du langage qui le signifie.



# Conférmance<sup>1</sup>

## Nul jour sans action

### Un regard sur les politiques de la performance en art contemporain à partir de la pratique artistique de *The Two Gullivers*

THE TWO GULLIVERS  
Artistes – Albanie / Québec, Canada

Nous aborderons au cours de ce texte la performance comme une pratique artistique de tous les jours en mettant en évidence quelques points des politiques de la performance dans l'art contemporain. En tant que praticiens de la performance, nous nous efforcerons de fournir des arguments qui étayent notre position vis-à-vis de ce registre non pas comme une forme d'art réduite à un « ici et maintenant », mais comme une pratique artistique et activité de tous les jours. Ces arguments seront basés sur notre propre expérience performative.

Avant de vous présenter notre hypothèse, il nous apparaît nécessaire de vous introduire à celle-ci en répondant à la question: pourquoi et comment avons-nous décidé de nous engager dans une pratique performative, à un moment où la performance et d'autres formes d'art considérées comme « modernes » étaient catégoriquement interdites en Albanie au cours de la période communiste et donc jusqu'en 1991?

Les mouvements démocratiques en Albanie débutent en automne 1990, juste après la chute du Mur de Berlin. Ces mouvements coïncident avec le début de nos études à l'Académie des Arts de Tirana qui était un des foyers intellectuels les plus actifs pendant la transition de la société albanaise vers la démocratie. En tant que participants directs (manifestations, démonstrations, grève de la faim<sup>2</sup>, etc.) nous

- 1 Conférmance est un néologisme proposé par nous, The Two Gullivers, depuis 2012, qui signifie une conférence dynamisée par une performance.
- 2 En février 1990, un groupe important d'étudiants de l'université de Tirana, dont nous faisons partie, ont commencé une grève de la faim pour contester le projet gouvernemental de donner le nom du dictateur Enver Hoxha à cette université afin de marquer la continuité avec son héritage communiste.



appartenons à cette génération révolutionnaire qui fut à la tête des mouvements pour la démocratie en Albanie.

C'est dans ce tourment de mouvements sociaux que des étudiants et des professeurs de l'Académie des Arts de Tirana ont commencé à s'ouvrir à l'expérimentation de nouvelles formes d'art<sup>3</sup>. Pour la première fois, nous avons été confrontés au fait que nous étions libres de nous exprimer artistiquement et politiquement. Dans les années 1990, de nombreux artistes qui avaient été internés ou emprisonnés<sup>4</sup> pendant le régime communiste sont devenus professeurs à l'Académie des Arts. Passer de prisonnier à professeur fut un changement drastique et difficile à gérer. À cette époque, seules la peinture et la sculpture étaient accessibles comme médiums. Le mot PERFORMANCE était inexistant dans le vocabulaire de la création et de la critique d'art. Voyant la situation d'un œil critique en Albanie, nous décidons de partir à l'étranger. Dans le paysage artistique de l'Europe désormais élargie de tous les pays ex-communistes, bouleversés et refaçonnés par la découverte de pratiques jusqu'alors inconnues, nous commençons à nous forger une identité artistique ouverte à des changements radicaux. Nos efforts attirent l'attention de la critique européenne lors des grandes expositions de l'après-guerre froide. Notre participation en 1994 à l'exposition Europa-Europa<sup>5</sup> et Europa '94<sup>6</sup> a été pour nous l'occasion de voir notre travail en regard de l'art de l'Europe de l'est de tout le xx<sup>e</sup> siècle, tout en faisant partie de la nouvelle génération de l'art contemporain de l'Europe « réunie ».

Dans cette atmosphère d'enthousiasme et d'espoir pour la démocratie et la liberté de l'art, nous commençons à envisager des formes artistiques autres. Notre toute première tentative performative eut lieu en 1995, à l'École Cantonale d'Art de

Les syndicats et tout le peuple se sont joints aux manifestations des étudiants pour donner le dernier coup à la dictature communiste qui a été obligée de proclamer les premières élections démocratiques.

- 3 Beaucoup de nos camarades sont devenus connus sur la scène artistique et politique internationale : Edi Rama, actuellement premier ministre en Albanie a été un de nos professeurs à cette époque, Anri Sala a représenté la France à la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, Adrian Paci est un autre artiste très connu de la scène internationale, Edi Muka, fondateur de la Biennale de Tirana, commissaire et critique d'art a beaucoup contribué à la promotion et l'ouverture de l'art albanais à la scène internationale. C'est avec ces artistes, entre autres, qu'en 1999 nous – The Two Gullivers – avons fait partie du premier pavillon albanais à la Biennale de Venise.
- 4 Edi Hila, notre professeur à cette époque et un des meilleurs peintres albanais aujourd'hui, a été interné, interdit de peindre et d'exposer pendant une longue période parce qu'il était considéré comme « décadent ».
- 5 *Europa-Europa, le XX<sup>e</sup> siècle de l'avant-garde dans l'Europe de l'Est et Centrale*. Bundeskunsthalle, Bonn, 28/5-16/10/1994. Cette exposition a représenté la première grande anthologie artistique du xx<sup>e</sup> siècle incluant des artistes de Malevitch à Preka, la plus jeune artiste de l'exposition.
- 6 *Europa '94, Jeunes artistes de l'Europe*, Palais des Congrès, Munich.

Lausanne<sup>7</sup>, dans le cadre d'un cours. Cette action, intitulée « Brise de Printemps », consista à casser une bouteille de parfum dans la salle dédiée à ce cours. Le public (professeurs et étudiants) s'attendait à voir une création, mais il n'y avait rien, que l'odeur persistante du parfum. Cette performance joue de la présence-absence de l'artiste et de l'œuvre invisible, intangible. Elle représente alors pour nous une action en opposition radicale avec tout ce que nous avons appris au cours de notre formation classique. Sans cours sur la performance, nous avons été amenés vers elle de façon intuitive et autodidacte.

Dans les années 1997 à 2000, nous nous installons à Berlin, à cette époque une ville très active sur le plan artistique et politique. Son atmosphère artistique exerce sur nous une influence considérable. En 1998, nous décidons d'adopter de façon définitive et permanente la performance comme forme de création. Ce choix est marqué par notre union sous un nouveau nom d'artiste : *The Two Gullivers*. Dès lors, nous travaillons en collaboration.

En décembre de l'année 1998, nous participons à l'exposition Onufri '98 à la Galerie Nationale de Tirana, Albanie. Nous mettons sur pied une performance-installation intitulée *The Two Gullivers' Sleep*. (voir illustration). Cet acte acquiert une valeur historique car c'est la première performance officielle en Albanie. Pour cet événement, nous recevons le Prix Flash Art<sup>8</sup>.

À la même période, nous entrons en contact avec Marina Abramović lors d'une exposition à la *Galerie Haus am Lützowplatz* à Berlin (*Unfinished Business* 1999). Quelque mois plus tard, nous participons à l'exposition *Zeitwenden*<sup>9</sup> (1999-2000) où notre performance-installation est présentée dans une salle voisine de celle de Marina Abramović. L'œuvre s'intitule : *Die Zwei Gulliveren Traumen* [Les Deux Gullivers Révent]. Cette œuvre entre directement dans les collections du MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne). Lors des discussions sur son achat, une question en particulier se pose : comment l'œuvre, une installation en mouvement, conçue comme une performance éphémère, peut-elle prendre place dans une collection muséale en vue de réactivations futures ? Nous précisons dès le début que nous acceptons que deux autres interprètes puissent prendre notre place lors de futures présentations si nous sommes absents. Nos corps pouvant être remplacés par d'autres corps, des corps-interprètes, la performance peut être reconstituée selon la

7 Avec une Bourse de la Confédération Suisse nous poursuivons des études postuniversitaires à l'ECAL, l'École cantonale d'art de Lausanne où nous avons l'occasion de voir des artistes comme John Armleder, Bertrand Lavier, Ben, et de plus jeunes comme Sylvie Fleury, Ugo Rondinone etc.

8 Au jury de cette exposition siégeait le directeur de *Flash Art*, Giancarlo Politi.

9 Voir le texte de M. Harder, dans *Zeitwenden, 1999-2000*, Bonn, Dieter Ronte & Walter Smerling, Dumont, 1999.

documentation photographique<sup>10</sup>. Ce n'est toutefois pas une première pour ce musée de collectionner une performance. En 1994, le MUMOK reçut sous forme de don *The Perfect Smile* de James Lee Byars: un imperceptible mouvement de la bouche devenant un sourire. En faisant ce don, James Lee Byars avait demandé d'être exposé dans la collection permanente.

Ce récit de notre parcours souhaite démontrer nos efforts et notre volonté en tant qu'artistes de contribuer à la réévaluation et au questionnement de la discipline de la performance artistique à la fin des années 1990 et au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

En effet, la reconstitution de la performance est devenu un sujet important dans l'art contemporain<sup>11</sup>. Les enjeux de la collection et de la réactivation de la performance à partir de la fin des années 1990 ont gagné en ampleur en 2005, quand Marina Abramović reconstitue *Seven Easy Pieces* au Guggenheim Museum de New York. Ce sont toutefois les Européens qui proposent le terme *re-enactment* pour désigner la pratique contemporaine de restitution lors de l'événement *Re-enact* organisé par Casco art center et Mediatik à Amsterdam en décembre 2004. En 2014, il est évident que la performance ne suit plus ce qui semblait être son ontologie. La performance est déjà entrée au musée, elle peut être répétée par l'artiste d'origine ou par quelqu'un d'autre. La performance peut aussi être exercée comme une pratique de tous les jours ; elle peut être exécutée avec ou sans permission sous forme de provocation politique et artistique.

En 2010, pour tester les enjeux de la reconstitution de la performance, nous demandons à Marina Abramović sa permission<sup>12</sup> pour refaire dix performances qu'elle avait réalisées avec Ulay. Elle accepte, sauf pour l'une d'entre elles, considérée comme physiquement dangereuse. Le *re-enactment* d'une performance dangereuse pose aujourd'hui de véritables problèmes tant pour les artistes qui acceptent de donner leur permission que pour les institutions qui souhaitent inclure ces performances dans leurs collections ou dans leurs programmations.

10 La documentation de notre performance-installation est réalisée par le célèbre photographe Benjamin Katz.

11 On peut mentionner ici l'exposition *A Little Bit of History Repeated* à Kunst Werke Berlin en 2001. Le projet consistait dans la mise en scène de nouvelles versions de performances des années 1960-1970. Des artistes très connus internationalement étaient invités à contribuer à cette initiative en tant que nouvelle perspective sur la performance du XXI<sup>e</sup> siècle.

12 Les performances dont Marina Abramović nous a donné la permission de *re-enactment* sont : *Breathing in / Breathing out* (1977) ; *Relation in movement* (1977) ; *Relation In Time* (1977) ; *AAA + AAA* (1978) ; *(Charged) relation-in-space*. (1977) ; *Point of contact*. (1977) ; *Nightsea Crossing* (1982) ; *Workshop Cleaning the house* (2009) ; *The professor*. (2005). Pour la performance *Light/ Dark* (1977), elle nous a refusé sa permission.

En 2011, nous re-performons *Nightsea Crossing*<sup>13</sup> dans l'un des lieux d'origine à Toronto. Pendant huit heures, nous sommes assis chacun à une des extrémités de tables, l'un regardant l'autre sans bouger, exactement comme l'ont fait Marina Abramović et Ulay en 1982. Par souci d'authenticité, les vêtements, la table, les chaises et leur disposition sont presque identiques à l'œuvre d'origine.

Pour tester à nouveau les différents enjeux, nous décidons de re-performer *Nightsea Crossing* au même endroit, en juin 2013<sup>14</sup>. Cette fois, nous ne demandons pas la permission de la ville.

Finalement, nous faisons une troisième reprise de *Nightsea Crossing* en janvier 2014 sur un lac gelé au Québec, le Lac Bill près de Shawinigan.

Durant ces trois expériences, nos corps sont exposés à des défis physiques extrêmes (immobilité sur une très longue durée, conditions atmosphériques, etc.). Mais la temporalité ne dépend plus de notre décision. Sur le Lac Bill, en janvier 2014, nous n'avons tenu, pour cause d'hypothermie, que quelques minutes par une température de -20 degrés Celsius. Bien que la performance soit identique, elle est contingente aux facteurs externes auxquels elle est soumise.

Pour continuer dans cette même logique de déplacement d'une performance dans différents lieux, nous avons participé en 2003 à l'ouverture de l'exposition *Blood and Honey*, sous le commissariat d'Harald Szeeman avec notre propre performance *Family Trend*. Celle-ci en était à sa troisième reprise. La première avait eu lieu en 2001, à l'UQAM (Université de Québec à Montréal) ; la deuxième la même année à Berlin, dans la galerie IFA (Institut für Auslandsbeziehungen) ; et finalement la troisième prit place dans une salle de théâtre au Tanzquartier à Vienne dans le cadre de *Blood and Honey*. Lors de cette troisième reprise, nous demandons au public de descendre sur scène. Cette fois, contrairement aux deux autres occurrences, les personnes hésitent, prétendant qu'elles avaient payé cher leur place et refusent de descendre. Cette expérience nous a démontré à quel point le déroulement d'une performance peut être affecté par la réception du public, dans le triangle artiste-action-public.

Dans le cadre de l'exposition *The Artist is Present*, Marina Abramović déclare qu'une performance peut être répétée comme une pièce de musique, qu'il suffit de la permission de l'artiste vivant pour la réactiver. Selon nos expériences, la performance n'est pas aussi stable que la musique, car la reprise transforme constamment l'action et

13 Marina Abramović et Ulay ont performé *Nightsea Crossing* 22 fois entre 1981 et 1987, selon des durées variant de 1 à 16 jours, dans 19 lieux différents, parfois dans des musées, d'autres fois dans des sites extérieurs.

14 En juin 2013 nous avons opéré le *re-enactment* de la performance *Nightsea Crossing* dans le cadre de *Luminato Festival* à Toronto exactement en même temps que dans deux autres parties de la ville se déroulaient *Prototype* de Marina Abramović et la pièce de Robert Wilson *Life and death of Marina Abramović*.

l'éloigne de son origine. Au fur et à mesure que cette performance a lieu, elle se mue en quelque chose d'autre car elle est soumise à de nouveaux facteurs de temporalité, de lieu, de l'action même et de la réception du public.

Pour l'exposition rétrospective *The Artist is Present*, Marina Abramović a repris des performances qu'elle avait faites devant une caméra et, selon les témoignages des interprètes, ces performances ne sont pas identiques aux actions initiales. Une performance qui dure 15 minutes en enregistrement ne peut être semblable à une présence de quelques heures, répétée, en public, dans le lieu et le temps de l'exposition<sup>15</sup>. Une performance individuelle conçue pour une durée de 15 minutes reprise avec de nombreux interprètes pendant trois mois ne peut que devenir autre. Seul le titre est original.

La place de la performance est au musée et il n'y a plus de doute à cela. Les musées incluent partout la performance dans leurs programmes<sup>16</sup>. En revanche en y entrant la performance modifie non seulement sa propre ontologie, mais elle transforme radicalement le statut du musée. La performance signe ainsi la mort du Musée et sa renaissance pour un nouveau Millénaire.

Selon nos observations, la performance des années 2000 est une performance de type théâtral, de longue durée et immatérielle. Ainsi le nouveau Musée rejoint-il le Musée imaginaire de Malraux... L'esthétique de la performance de James Lee Byers a eu une influence considérable sur certains artistes, tels que Marina Abramović ou Tino Sehgal, qui ont marqué le début du XXI<sup>e</sup> siècle. La performance d'aujourd'hui a tendance à « être très propre », c'est à dire que les musées et les galeries accueillent les performances qui ne posent ni problèmes ni dégâts. Dans la performance d'aujourd'hui, il n'y a ni « ...*real blood*... » ni « ... *real knife*... » (Marina Abramović, en 2010). Dans ce contexte, la performance d'aujourd'hui s'approche davantage d'une tragi-comédie qui amène le public à sortir son mouchoir et essuyer ses larmes (le public pleure dans *The Artist is Present*). L'histoire d'amour mal terminée entre Marina et Ulay provoque peine et émotion chez le spectateur. Pour que tout cela devienne encore plus théâtralisé, on a invité Ulay à s'asseoir devant Abramović et à pleurer. Le titre est *The Artist is Present* mais le public, lui aussi est plus que présent. Imaginez un

15 Jeremy Zimmerman, un des interprètes dans *The artist is present* précise à propos du temps des performances : *I think that at first there was some disappointment from the performers that we weren't doing «endurance work», only 45 minutes to 2.5 hours. But doing it over 3 months, it would have been a lot harder to do all day. We had to redefine our definition of what durational work is because we were keeping this going over three months. When Marina and Ulay did [Relation In Time] they did it for 18 hours, once. None of us did it that long, but we did it over a much longer time.* <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2739> [consulté le 6 décembre 2014, à 11 : 29].

16 Prenons comme exemple le MoMA (Museum of Modern Art) à New York qui présente régulièrement des performances. <http://www.slate.fr/story/80925/performance-art-invisible-fait-recette> [consulté le 6 décembre 2014, à 15:11].

seul instant Marina Abramović seule dans un lieu de nulle part, restant assise durant trois mois consécutifs. Dans cette performance, c'est le musée et le public qui font de *The Artist is Present* un chef d'œuvre. Concernant la reprise des performances, nous devons faire l'hypothèse que toutes ne peuvent être reprises, reconstituées. C'est le cas de *The Artist is Present*. Même reprise ultérieurement par Marina Abramović, elle n'aurait pas la même portée. La performance n'est donc pas comme la musique, elle pose de nombreux problèmes contextuels. En revanche pour chaque reprise l'artiste doit évaluer tous les enjeux afin que la dite reprise devienne un événement dans un contexte bien précis (exemple : *Seven Easy Pieces*). La reprise performative est devenue une forme nouvelle non seulement dans le domaine de la performance mais dans l'art d'aujourd'hui en général.

L'une des perspectives intéressantes de la performance aujourd'hui, attachée aux musées, est sa temporalité. Les performances présentées au MoMA (*The Artist is Present*, 14 mars-31 mai 2010), au Guggenheim (*Kiss* de Tino Sehgal, février-mars 2010) ou à la Biennale de la Venise (Tino Sehgal encore, 2013) sont des performances de longue durée. Elles durent des heures, des mois, voire une année (Marina Abramović, Tehching Hsieh), et seulement en présence du public, car ces performances sont exposées pendant l'horaire officiel de l'institution.

La performance de longue durée est la même du début de l'exposition à la fin. Seul le corps et l'esprit de l'artiste ne sont pas les mêmes, ils subissent quelque chose dans le temps, mais cela reste invisible. Il faut un « *after the performance* » pour qu'elle devienne plus consistante, car pour ce type de performance le « ici et maintenant » n'est pas suffisant. La valeur totale de l'œuvre est donnée par la post-production, même dans le cas de Tino Sehgal qui prétend interdire toute documentation. La « non-documentation » de son œuvre est aussi l'œuvre. Et cette œuvre est bel et bien présente sur les sites web des institutions où il intervient. Ces performances sont dans les lieux publics extrêmement importants et donc en présence de très nombreuses personnes et, de plus, devant la caméra « anonyme » qui caractérise notre époque dans laquelle l'individu a perdu toute intimité. Ainsi tout est rendu public. Avec ce phénomène la performance est devenue plus censurée que jamais. Le nu dans la performance cause des problèmes d'éthique de la vie privée de l'artiste et il devient « plus prudent ». Souvent nous sommes intimidés par des proches ou par des collègues qui ont de la difficulté à différencier le nu dans l'art du nu « porno ».

Reprenons encore un exemple de notre travail. Pour la deuxième reprise de *Nightsea Crossing*, en juin 2013, nous n'avions personne pour la documenter. Pourtant quelques jours plus tard, nous avons reçu par *e-mail* une documentation filmique envoyée par

Amelia Jones<sup>17</sup>, de la part d'un ami à elle qui avait eu l'information de cet événement. Donc, lorsque l'on choisit par attitude artistique de ne pas documenter l'événement, l'interdiction rend la documentation encore plus séduisante, en particulier à notre époque de développement technologique d'une rapidité extrême.

Le titre de notre communication est « *Nul Jour Sans action* ». Ce titre provient directement de notre expérience en tant qu'artistes. Sur tous nos cahiers de dessins nous avons écrit en latin *NULLA DIES SINE LINEA*, en lettres majuscules, soit *NUL JOUR SANS UNE LIGNE*, la ligne étant dessin, dessein et écriture. Nous sommes donc engagés non seulement dans une dynamique de création mais aussi de critique de la discipline. Nous conceptualisons la performance par le dessin. Le dessin de la performance est pour nous une méthode de dialogue dans une pratique collaborative artistique et une méthode alternative d'archive de la performance. Donc, à partir de nos dessins, nous reconstituons nos performances pour nos futurs projets. Le dessin en tant que méthode de répétition préparatoire (*rehearsal*) et de reconstitution de performance constitue pour nous, en tant qu'artistes et chercheurs, notre objet pour une étude *génétique de la performance en art visuel*. La critique génétique est une approche d'études du processus de création dans le champ littéraire. En tant que discipline elle est née dans le prolongement du structuralisme pour permettre l'étude des manuscrits et pour pouvoir dégager un autre savoir des textes dans leur devenir. Cette approche inspire de plus en plus d'artistes et de chercheurs d'autres domaines pour l'étude de l'œuvre en train de se faire. Entre la génétique du dessin et la génétique du spectacle (théâtral), la génétique de la performance constitue pour nous un champ de recherche et de réflexion sur le processus de création par l'analyse des traces de l'avant-œuvre, de l'avant-performance.

Dès le début de notre carrière artistique nous avons proposé ce processus journalier en tant que performance « facile » à exposer et de longue durée. Cette performance peut s'exercer comme une pratique de tous les jours – tous les jours d'une exposition et tous les jours dans l'atelier, comme le peintre devant son tableau. Du 5 au 15 novembre 2014 nous avons présenté la performance *Le Souffle de l'Artiste* à la galerie Joyce Yahouda à Montréal. *Le Souffle de l'Artiste* reprend l'œuvre de Piero Manzoni en une performance d'une durée de 40 heures. Nous nous sommes installés dans l'espace vide de la Galerie, du 5 au 15 novembre 2014, avec une petite boîte pleine de ballons blancs. Pendant 40 heures, aux heures de l'ouverture de la galerie de 12 h à 17h, du mercredi au samedi, nous avons soufflé 200 ballons par jour, soit un total de 2000 ballons. Avec cette action nous questionnons encore une fois la reprise d'une performance par un autre artiste ou interprète.

17 Amelia Jones est historienne et critique d'art du xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècle en performance et installation. Nous faisons partie de son exposition de groupe *Les Traces Matérielles; La Temporalité et le Geste en Art Contemporain*, galerie Leonard et Bina Ellen à Montréal, en 2013.

Si en 1998 nous avons rendu la performance officielle en Albanie, en novembre 2014 nous avons fondé le musée de la Performance<sup>18</sup>. Le MUSÉE de la PERFORMANCE est un musée pour la préservation de la performance sous forme d'idée. Son archive réside dans les fichiers électroniques et il existe là où il fait l'événement. La performance artistique aujourd'hui a une approche interdisciplinaire (danse, théâtre, peinture, sculpture). Elle se dirige vers le musée sous les termes de longues durées, et d'immatériel. La performance n'est plus un art marginal. La performance dans le musée ne contient pas de danger pour l'artiste, ni pour son interprète, sinon pour l'artiste de son origine. La performance peut être reprise par l'artiste de son origine ou par un autre artiste. La performance peut être archivée selon son protocole, comme idée seulement dans certains cas. La performance est une pratique de tous les jours et non sporadique. Comme toutes formes d'art elle reste ouverte pour de nouvelles perspectives et de nouvelles politiques qui contribuent à son développement. La performance d'aujourd'hui a dynamisé le spectateur du musée et de la galerie.



The Two Gullivers



The Two Gullivers. *Gullivers Sleep*. 1998. Performance, Installation. Galerie Nationale de Tirana (Albanie).



The Two Gullivers. *Bauhaus Nr.1*. 2009. Performance, Installation. Artspace, Peterborough (ON, Canada)



The Two Gullivers. *Re-enactment of Nightsea Crossing*. 8h. 2011. (Nathan Philips Square, Toronto. Place originale de la performance de Marina Abramovic & Ulay, 1982).



The Two Gullivers. *Souffle de l'Artiste*. 2014. 40h, 2000 Ballons soufflés par les artistes. Performance, Installation. Galerie Joyce Yahouda, Montréal.



## Bibliographie

### Ouvrages généraux cités

- ABELES, Marc, dans *Pékin 798*. Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2011.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, cop. 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, coll. Librairie du xx<sup>e</sup> siècle, 1990.
- AMBLARD, Jacques. *Vingt regards sur Messiaen*. Aix-en-Provence : PUP, 2015.
- AMBLARD Jacques et COËLLIER Sylvie (dir.). *L'art des années 2000. Quelles émergences ?* Aix-en-Provence : PUP, 2012.
- AMSELLE, Jean-Loup. *L'art de la friche, essai sur l'art contemporain africain*. Paris : Flammarion, 2005.
- ARNAUD, Jean et GOOSSE, Bruno (dir.). *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence ; Bruxelles : Presses universitaires de Provence ; Académie Royale des Beaux-Arts, 2015.
- ARTAUD, Antonin. *Cinéma et réalité, Oeuvres complètes*, tome 3. Paris : Gallimard, 1970.
- AUMONT, Jacques. *Moderne, comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris : Gallimard, 1970.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Trad. de l'allemand par Jean Torrent. Paris : Gallimard, 2004.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. [Pour une anthropologie des images]. *Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n° 8, jul. 2005.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, dans « *Œuvres III* ». Paris: Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2013.
- BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- BEY, Hakim. *TAZ : Zone Autonome Temporaire*, traduction Christine Tréguier. Paris : Éditions de l'éclat, 1997.
- BJELIĆ, Dušan I. /SAVIĆ, Obrad. *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 2005.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du Réel, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicañt. Pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, 2009.
- BRADY, Emily. *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh and Tuscaloosa: Edinburgh University Press and University of Alabama Press, 2003.
- BÜRGER Peter. *Théorie de l'Avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris : Editions Questions théoriques, 2013.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990]. Paris : La Découverte, 2005.
- CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques, Le documentaire du cinéma aux arts visuels*. Rennes : PUR, 2014.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *L'art et la ville*. Paris : Cercle d'Art, 2005.
- COMETTI, Jean-Pierre. *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*. Bruxelles : La Lettre volée, 2001.
- COMETTI, Jean-Pierre. *La nouvelle aura. Economies de l'art et de la culture*. Paris : Questions théoriques, 2016.
- CONFUCIUS, *Livre des rites*, vol. VII.
- CORTÁZAR, Julio. „Manuscrito achado num bolso“ [Manuscrit trouvé dans une poche]. in : *Octaedro 5*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001.
- CRARY, Jonathan, “Techniques of the Observer”, in *October*, 45, 1988, p. 3-35.
- DANESI, Fabien. *Le mythe brisé de l'Internationale Situationniste, L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse, 1945-2008*. Dijon : Les presses du réel, 2008.
- DANTO, Arthur. *Philosophizing Art: Selected Essays*. Oakland : University of California Press, 1999.
- DEBORD, Guy-Ernest. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 1967.
- DELEUZE Gilles. « La méthode de dramatisation » [1967], *L'Île déserte. Textes et entretiens*. Paris : Minuit, 2002.
- DELEUZE Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : La Différence, coll. La vue le texte, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1986.
- DELEUZE, Gilles, en collaboration avec Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, coll. Critique, 1967.
- DEWEY, John. *Le public et ses problèmes*, trad. et préface Joëlle Zask. Pau : Publications de l'Université de Pau/ Farrago/ Léo Scheer, 2003.
- DEWEY, John. *Art as experience*. London: Perigee Books, 2005. *L'art comme expérience*. Traduction COMETTI, Jean-Pierre et *ali*. Paris : Gallimard, 2005.
- DIAS Fernando Rosa, José QUARESMA (dir.). *Revisitação da Querela Modernidade/ Pós-Modernidade*. Lisboa : Editora Ur, 2011.
- DICKIE, George. *Art and the Aesthetics: an Institutional Analysis*, Ithaca : Cornell University Press, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « Sous le regard des mots », *Phalènes. Essai sur l'apparition*, 2. Paris : Minuit, 2013.

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vidéo, Godard*. Traduction de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Crisnée : Yellow Now, 2011.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.
- FAURE, Justine. « La Tchécoslovaquie dans la guerre froide : un “sismographe” des relations Est-Ouest ? ». In *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n° 59, « *Les Tchèques au XX<sup>e</sup> siècle* », 2000.
- FORMIS, Barbara. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : PUF., coll. « Lignes d'art », 2010.
- FOSTER, Hal (dir.). *Vision and Visuality. Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture*. Seattle : Bay Press, 1988.
- FOSTER, Hal. *Design & Crime*, [Verso : 2002]. *Design et Crime*. Trad. française. Paris : Les prairies ordinaires, 2008.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Art et Internet*. Paris : CNRS Éditions, 2010.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*. Dijon : Presses du réel, 2012.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann, 2013.
- FREUD, Sigmund. Les Œuvres complètes de Freud. Paris : PUF, coll. *Quadrige*, 2014.
- FRIED, Michael. Art et objectité. Trad. in *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris : Hazan, 1997, p. 896-908.
- GAO, Minglu. *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*. Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2006.
- GENETTE, Gérard. *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, coll. *Poétique*, 1994.
- GREEN Anne-Marie (dir.). *Musique et sociologie*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- GREENBERG, Clement. Avant-garde et kitsch. In *Art et culture, essais critiques*, trad. par Ann HINDRY. Paris : Macula, 1988, p. 9-28.
- GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience* [1974]. Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.
- GONÇALVES, Rui Mário. 10 anos de Artes Plásticas. 1974-1984. In GONÇALVES Rui Mário e da SILVA DIAS Francisco, (dir.) *10 anos de artes plásticas e arquitectura*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p. 9-89.
- GONÇALVES, Rui Mário. De 1945 à actualidade. In *História da Arte em Portugal. Vol.13*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- GONÇALVES, Rui Mário. *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1960], traduit de l'anglais par Jacques Morizot. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- GOODMAN Nelson. *L'art en théorie et en action*. Paris : Éditions de l'Éclat, 1996.
- GROÏS Boris, *Du nouveau, essai d'économie culturelle*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- GUÉRIN, Michel. « Battement de l'image », *L'Espace plastique*. Bruxelles : La Part de l'Œil, 2008.

- GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne* [1983]. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1996.
- HABERMAS Jürgen. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1997.
- HARDING, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Reprint. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In LEDERMAN Muriel et BARTSCH Ingrid (dir), *The Gender and Science Reader*. London : Routledge, 2001, p. 169-88.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 1998.
- HUSSERL, Edmund. *Idees directrices pour une phénoménologie*, traduction Paul Ricœur, Paris : Gallimard, 2006.
- HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes*, traduction par G. Pfeiffer et E. Lévinas, Nouv. éd. Paris : Vrin, 2000.
- HUSSERL, Edmund. *Sur l'intersubjectivité. Tome I*, traduction par Natalie Depraz. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2011.
- HUSSERL, Edmund. *Sur l'intersubjectivité. Tome 2*, traduction par Natalie Depraz. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Folio essais, 2010.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie. Art, vie politique, méthode*. Paris : Beaux-Arts Magazine, 2003.
- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*. Paris : Gallimard, 1974.
- JOUVET, Louis. *Écoute, mon ami*. Paris : Flammarion, 1952.
- JULLIEN François. *Dialogue sur la morale*. Paris : Grasset, 1995.
- JULLIEN, François. *Le Nu impossible*. Paris :Seuil, 2000.
- JULLIEN François, *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*. Paris: Grasset, 2012.
- KAMENAROVIC Ivan P., *Le conflit, perceptions chinoise et occidentale*. Paris: Cerf, 2008.
- KIS Danilo, *Homo poeticus*. Paris : Fayard, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. In *October*, vol.1, 1976, p. 50-64.
- KRAUSS, Rosalind. Notes sur l'index. In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris : Macula, 1993, p. 65-91.
- KRAUSS Rosalind. La photographie comme texte : Le cas Namuth/Pollock. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 2000, p. 89-98.
- KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984]. Paris : Gallimard, 1989.
- KUSPIT, Donald. *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*. New York : Cambridge University Press, 1995.
- KUSPIT, Donald; GAMWELL, Lyn. *Health and Happiness: In the 20<sup>th</sup> Century Avant-Garde Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- KYROU Ariel, *Techno rebelle*. Paris : Denoël, 2002.
- LACAN, Jacques. « Les clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 310, mai 1957.
- LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Livre XI* [1964]. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973.

- LACAN, Jacques. « Le Séminaire sur la "Lettre volée" ». *Ecrits*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1966.
- LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte. 2007.
- LEBRAS, Hervé. « Funestes secrets ? » dans *Traverses* n° 30-31, *Le secret*, mars 1984, Paris Centre national d'art et de culture George Pompidou.
- LEE, Pamela, M. *Forgetting the Art World*. Cambridge, Mass : MIT Press, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris : Grasset, 1947.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris : L'Arche, 1961.
- LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Librairie générale française, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel. « La réalité et son ombre ». *Les temps modernes*, n° 38 (novembre 1948), p. 771-89.
- LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*. Paris: Livre de Poche, Bib. Essais, 1990.
- L'internationale situationniste*, n° 12, Septembre 1969.
- LIANG, Shuming. *Les cultures d'Orient et d'Occident et leurs philosophies*, traduit du chinois par LUO Shenyi. Paris : PUF, 2000.
- LÚ Peng, *Histoire de l'art chinois du XX<sup>e</sup> siècle* [2006]. Trad. de Marie-Paule Chamayou et al., Paris : Somogy éditions d'art, 2013.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979.
- MANUEL, Antonio. *Antônio Manuel, arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MARCOLINI, Patrick. *Le Mouvement Situationniste, Une histoire intellectuelle*. Montreuil : L'Échappée, 2012.
- MARCUS, Greil. *Lipstick Traces*. Trad. en français par Guillaume Godard. Paris :Allia, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, coll. Détroits, 1986.
- NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces*. New York : Thames & Hudson, 1995.
- NOGUEZ Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Centre Pompidou, 1979, rééd. 1999 et 2010.
- NOVARINA, Valère. *L'Opérette imaginaire* [1998]. Édition présentée par Michel Corvin, Paris : Gallimard, Collection Folio Théâtre, 2012.
- NOVARINA, Valère. « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier*. Paris : P.O.L.,
- NOVARINA, Valère. « Entrée d'un centaure », *L'Envers de l'esprit*. Paris : P.O.L., 2009.
- O'DOHERTY, Brian. Notes sur l'espace de la galerie. [1976]. In *White cube*. Zürich : jrp| Ringier, 2008.
- OUAKNIN, Marc-Alain. *Lire aux éclats, éloge de la caresse*. Paris : Quai Voltaire/EDIMA, 1992.
- POE, Edgar Allan. « La lettre volée » dans *Histoires extraordinaires*, traduction Charles Baudelaire. Paris : Michel Levy Frères Éditeurs, 1870.
- POE, Edgar Allan. L'homme des foules. In : *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction: Charles Baudelaire, 1857. Édition Ebooks libres et gratuits.



- QUINTYN, Olivier. *Valences de l'avant-garde, essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*. Paris : Éditions Questions théoriques, 2015.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008
- RANCIERE, Jacques. *Le Partage Du Sensible, Esthétique Et Politique*, Paris : La Fabrique Éditions, 2000.
- SCHAEFFER Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne*. Paris : Gallimard, 1992.
- SEABROOK John. *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*. New York: Knopf, 2000.
- SIMMEL, George. *Secret et sociétés secrètes*. Paris : Éditions Circé Poche, 2009.
- SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Paris : PUF. 2009.
- SOUSA, Ernesto de. Diploma e a dessublimação. *Vida Mundial*, Lisboa, n° 1848, 13 Fevereiro 1975.
- VALERY Paul, *Cahiers*, Paris : éditions du CNRS, 23 vol., XV, 1957-1961.
- VESAAS, Tarjei. *La Barque le soir* [1968]. Paris : José Corti, traduction de Régis Boyer, 2002.
- ZASK, Joëlle. *Art et démocratie. Les peuples de l'art*. Paris : PUF, 2003.

### Performance et pratiques performatives

- ACCONCI, Vito, "Body as place – Moving in on myself, performing myself", in *Avalanche*, n° 6, New York, 1972.
- ACCONCI, Vito, "Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View". Dans Doug HALL & Sally Jo FIFFER (eds.), *Illuminating Video: An essential Guide to Video Art*. New York: Aperture, 1990, p. 125-134.
- ADDERLEY, Suzy. Five days in July Performance at ACME, and at AFD. in *Artscribe*, n° 8, sept. 1977.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2004.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness performance in a mediatized culture*. New York: Routledge, 2008.
- AUSTIN John, *Quand dire c'est faire* [1962]. Trad. par Gilles Lane. Paris : Seuil, 1970. BANES, Sally. *Terpsichore en baskets*. Paris : Éditions Chiron-Centre national de la danse, 2002.
- BASTERI Elena, GUIDI Emanuele et RICCI Elisa (dir.). *Rehearsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*. Berlin : argobooks, 2012.
- BATTCKOCK, Gregory, NICKAS, Robert (dir). *The Art of Performance. A critical Anthology*. New York : Dutton, 1984.
- BEGOQ Janig, BOULOUCH Nathalie, ZABUNYAN Elvan (dir.). *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes: PUR, 2011.
- BERGHUIS, Thomas, J. *Performance Art in China*. Hong Kong : Timezone 8 Limited, 2006.
- BERNARD, Michel. « Voix de l'auteur, voix de l'acteur ». Revue *Théâtre/Public* n° 205, *Entre-deux. Du théâtral et du performatif*, 2012.
- BISHOP, Claire (dir.). *Participation*. Cambridge, Mass. : MIT, London : White Chapel, 2006.
- BISHOP, Claire et DZEIWAŃSKA, Marta (dir.). *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*. Varsovie : Musée d'art Moderne, 2010.

- BISHOP, Claire. *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship*. London : Verso, 2012.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*. Reims : Le Clou dans le fer, 2009.
- BRIT Mehdi, MEATS Sandrine. *Interviewer la performance*. Paris : Manuella Éditions, 2014.
- BURWELL, Paul. Stephen Cripps [entretien], in *Musics*, n° 8, juillet 1976.
- CAGE, John, CHARLES, Daniel. *For the birds*. Boston /London : Marion Boyars, 1981.
- CAGE, John. *Une année dès lundi*, Conférences et écrits de John Cage, trad. C. Marchand-Kiss. Paris : éditions Textuel, 2006.
- CARVALHO, Joaquim Lima. Arte e actos públicos do grupo Acre. In *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública*. In QUARESMA José (dir.). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2011, p. 152-153.
- CHOINIÈRE France et THÉRIAULT Michèle (dir.). *Point & shoot, performance et photographie*. Montréal : Dazibao, 2005.
- CONTRERAS LORENZINI, Maria José, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semitico del corpo nella prassi performativa*. Bologne : Università degli studi di Bologna, 2008.
- COPELAND, Mathieu et PELLEGRIN, Julie (dir.). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les presses du réel, coll. Nouvelles scènes, 2013.
- CRIPPS, Stephen. Documentation/Score, in *The Performance Magazine*, n° 15, janv.-fév. 1982.
- CVEJIĆ Bojana (dir.). Conversation entre Christophe Wavelet et Laurence Rassel. In « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy. Dijon: Les presses du réel, 2014, p. 33-48.
- DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2013.
- DÉCHERY, Chloé. *Corporéités quotidiennes. Nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre : 1991-2011*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Paris Ouest-Nanterre, 2011.
- DELPEUX, Sophie. *Le Corps-caméra. Le performer et son image*. Paris : Textuel, 2010.
- DIARTGONALE - JAMAN - Special Edition n° 1, Amsterdam, Enough Room for Space, 2012.
- DIAS, Fernando Rosa. Memórias da Arte Pública em Portugal (1945-1975) – Entre a retórica e a eclipse. In *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública – Ensaios e Exposições de Arte Pública*, Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, Chiado na Moda 2011, 2011, p. 129-138.
- DIAS, Fernando Rosa. Dois Momentos Históricos da performance do Chiado: as ações futuristas e o Grupo Acre. In *O Chiado da Dramaturgia e da Performance. Arte na Esfera Pública*. QUARESMA José (dir.), Lisboa: CIEBA-FBAUL, Aix-en-Provence : LESA, 2014, p. 40-71.
- DUARTE, Luisa, dir. *Paulo Sergio Duarte, a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- DULAC, Germaine. « L'essence du cinéma, L'idée visuelle », *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*. Paris : Paris expérimental, 1994.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris : Calmann-Lévy, 1991.
- EROFEEV, Andréï. « Le fou dédoublé, dialogue du maître et de l'élève », *Le fou dédoublé, L'idiotie comme stratégie contemporaine*. Journal de l'exposition, Moscou, 2000.
- FÉRAL, Josette. *Pratiques performatives – Body Remix*. Rennes : PUR, 2012.

- FISCHER-LICHTE, Erika. Returning the Gaze. Between Cultural Performance and Performance Art. In *The show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997, p. 218-232.
- FORTI, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax, Nova Scotia : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design,; New York : New York University Press, 1974. Traduit en français par Agnès Benoît. Bruxelles : Editions Contredanse, 2000.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GODLOVITCH, Stan, *Musical performance. A philosophical study*. London, Routledge, 1998.
- GOLDBERG, Roselee, *Performances, l'art en action*. Paris : Thames and Hudson, 1999.
- GOLDBERG, Roselee. *La performance. Du futurisme à nos jours [2001 pour la trad. française]*. London : Thames & Hudson, 2012.
- HARVEY Jonathan (dir.), *Stephen Cripps: pyrotechnic sculptor. A Monograph*. Londres, ACME et Stephen Cripps Trust, 1992.
- HAVRÁNEK, Vit. Jiří Kovanda, The Faint Breeze of the Everyday. In *Flash Art*, Novembre-Décembre 2007, p. 80-83.
- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- HEILBRUNN, Benoît *La performance, une nouvelle idéologie*. Paris : La Découverte, 2004.
- IRWIN, *Transnacionala*. Ljubljana : Eda Cufer, 1999.
- ISOU, Isidore. *Esthétique du cinéma*. Paris : Jean-Paul Rocher éditeur, rééd. 1999.
- JONAS, Joan, "Transmission", in MALLOY, Judy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003, p.114-133.
- JONES, Amelia. "Presence" in *Absentia* : Experiencing Performance as Documentation. In *Art Journal*, vol. 56, n° 4, hiver 1997, p. 11-18.
- JONES, Amelia. *Performing the subject*. Minneapolis, London : The University of Minnesota Press, 1998.
- JONES, Amelia. STEPHENSON Andrew. *Performing the body/Performing the text*. London: Routledge, 1999.
- KIHM, Christophe. Des performances à quel prix ? In *artpress* n° 350, octobre 2008, p. 45-48.
- KLAVER, Elizabeth, "Spectatorial Theory in the Age of Media Culture". In AUSLANDER, Philip (dir.). *Performance. Critical Concepts in Literary and Culture Studies*, vol. II. London, New York: Routledge, 2003, p. 282-299.
- LAGNADO, Lisette. A Instauração: um conceito entre instalação e Performance. In BASBAUM, Ricardo, dir. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001, p. 371-376.
- LEHMAN, Boris. Être quelqu'un ou n'être rien. Confessions. *Trafic*, n° 79, 2011.
- LEMAITRE, Maurice. *Le film est déjà commencé*. Paris : André Bonne, 1952.
- LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. In *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, hiver 2010, p. 28. Traduit de l'anglais par Aude Tincelin.
- LEQUEUX, Emmanuelle. Las d'être masqué par « MA », Ulay sort du bois. *Le Monde*, dimanche 7-lundi 8 février 2016, p. 20.
- LISCHI, Sandra et PAROLO Lisa. *Michele Sambin performance tra musica, pittura e vidéo*, Padoue, édition Cleup, 2014.

- LU Hong, SUN Zhenhua. *La chair et le corps aliénés, l'art du comportement en Chine*. Hebei : Hebei meishu chubanshe, 2006.
- LUSSAC, Olivier. *Happening et fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- MARTEL, Richard. *Art-action*. Dijon : les presses du réel, 2005.
- MENSAH, Ayoko, « Les scénographies urbaines : aller au-devant des publics », *Africultures*, 70, 2007.
- MERCIER Marc. *Catalogue du 26ème festival des Instants Vidéos*. 2013.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine « La face/Le lointain », in *Ligéia* n° 81-84 : *Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, Paris, janvier-juin 2008.
- MONDLOCH, Kate, *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- MUELLER, Roswitha, *Valie Export. Fragments of the Imagination*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- MÜLLER, E. J., « Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 16, 99-110, 2006. Lettre mensuelle de l'association Livre Ouvert, n° 0028 mai 2006.
- PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: Cosac & Nayf. 2000.
- PAROLO, Lisa. *Il linguaggio artistico di Michele Sambin dal film alla video-performance musicale (1968-1982). Ipotesi per la conservazione, il restauro e la riproposta attuale di Looking for listening (1977)*, Università degli studi di Padova, 2012.
- PAROLO, Lisa, *Visioni asincrone. Sul rapporto immagine-suono nei film di Michele Sambin*, inédit.
- PLUCHART, François. *L'Art : un acte de participation au monde*, recueil des textes critiques parus de 1962 à 1984, préface Jean-Philippe Vienne. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- PONTBRIAND, Chantal (dir). *Per/Form. How to do Things with[out] Words*, Berlin, Sternberg Press / Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.
- QUARESMA José, sld. *O chiado da dramaturgia e da performance*, Lisboa/Paris/Marselha, Arte na Esfera Publica, CIEBA-FBAUL/LESA, 2014.
- RAINER, Yvonne. « On Simone Forti », cat. expo. *Simone Forti. Thinking with the Body*. Salzburg : Museum der Moderne, 2014.
- ROLNIK, Suely. An Occasional Experimentalist in Unstable Equilibrium. In *Constructing a poetic universe: the Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007, p. 60-78.
- SABINO, Isabel. CO LABORARE: algumas reflexões sobre a expansão do conceito de autor. In *Desvios/Detours III*. Torres Vedras : Transforma AC, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Paris : Editions théâtrales, 2008.
- SCHILLING, Jürgen [1978]. *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?: eine Dokumentation*. Luzern : Bucher C. J., coll. « Bucher Report ; 2, 1988.
- SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

- STILES, Kristine. Performance. In NELSON, Robert S. et SHIFF Richard (dir.). *Critical terms for Art History*. Chicago and London : The University of Chicago Press, second edition, 2003.
- SUZANNE, Gilles (dir.). *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*. Paris, les Presses du réel, 2015.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- TRONCHE, Anne. *Kulik, Cernicky, Kozyra : Trois résistances culturelles*, *Art Press* n° 7, novembre/décembre 2007/janvier 2008.
- VLADOVA, Tania, "Performance", dans *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris, Armand Colin, 2007, p. 338-339.
- WALWIN, Jeni. Volatile Materials in Image Making. The appeal of fire and explosives in the 20th and 21st century, using the work of Stephen Cripps as a point of circulation in *Performance Research*, vol. 18, n° 1, février 2013.
- WARR, Tracey; JONES, Amélia. *The Artist's Body: themes and movement*. New York: Phaidon, 2000.
- XIE, Youshun. L'étude du corps sur la littérature. In *L'étude culturelle et politique sur le corps*, WANG, Minan (dir.). Hennan : Henan daxue chubanshe, 2004.
- ZERBIB, David. Le masculin et la performance de l'universel ». In *Cahiers du Genre* n° 43, SOFIO Séverine, YAVUZ, Perin Emel, MOLINIER, Pascale 2/2007. *Genre, Féminisme et valeur de l'art*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- ZOU Jianping 邹建平 (ed.) (1995). *Zuorwei yishu de xingwei nengzhi 作为艺术的行为能指 The Signifier of Performance Art*. Changsha : Hunan meishu, coll. « Dangdai yishu, n° 8 [Art contemporain n° 8]

## Catalogues d'exposition

- Anos 70 – Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 de Outubro 2009 a 3 de Janeiro de 2010 (coordenação de Raquel Henriques da Silva).
- Body and the East*. Ljubljana, Cambridge, Mass. : Moderna galerija Ljubljana / Museum of modern Art/The MIT Press, 1999.
- BREITWIESER, Sabine (dir.). *Gustav Metzger: History, History*, cat. expo. [Generali Foundation, Vienne, 11 mai-28 août 2005]. Vienne et Ostfildern-Ruit : Generali Foundation/Hatje Cantz, 2005.
- CHARMATZ, Boris, GAREIS, Sigrid, SCHÖLLHAMMER, Georg (dir.). *Moments. A History of Performance in 10 Acts*. Cat. Exp. Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) à Karlsruhe (8 mars-29 avril 2012). Cologne : Edition de la Librairie Walther König, 2013.
- Corps et traces dans la création tchèque, 1962-2002*, cat. exp. (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 2002). Paris : Hazan, 2002.
- GAREIS, Sigrid ; SCHÖLLHAMMER, Georg ; WEIBEL, Peter (dir.). *Moments. A History of Performance in 10 Acts*. Karlsruhe, Cologne : Zentrum für Kunst und Medientechnologie ; Walther König, 2013.

- House & Windows*, 49<sup>e</sup> Biennale de Venise, Pavillon de Yougoslavie, République du Monténégro. Belgrade : Publikum 2001.
- HULTEN Pontus, *Jean Tinguely*, cat. expo. [Musée national d'art moderne, Paris, 8 décembre 1988-27 mars 1989]. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1988.
- Jiří Kovanda, *Actions & Installations, 1975-2006*, Vit Havranek (ed.). coll. « Tranzit », Prague, Zürich : JRP|Ringier, 2006.
- Oleg Kulik: *Nothing Inhuman is Alien to Me*. Bilingual edition. Berlin : Kerber Verlag, 2007.
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, de BRUGEROLLE Marie, BRIGNONE Patricia. *Ne pas jouer avec des choses mortes*. Dijon : Les presses du réel, 2009.
- LAVIGNE, Emma et MACEL, Christine (dir.). *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, exposition organisée au Musée national d'art moderne, (23 novembre 2011-2 avril 2012). Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou,
- Le pôle du froid*, Inspection Herméneutique Médicale. Paris: ENSBA, 2000.
- MACHADO, Arlindo (dir.). *Made in Brasil. Três Décadas do video brasileiro*. São Paulo : Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- Metro: A metrópole em você*, São Paulo : Centre Culturel Banque du Brésil, 2001.
- PARENTE, André. *Leticia Parente: preparações e tarefas*. Rio de Janeiro: MAM-Rio, 2008.
- Passage d'Europe*, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole. Milan : 5 Continents Editions srl, 2004.
- PORTO 60/70: *os Artistas e a Cidade*. 25 Janeiro a 29 Abril 2001. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- REYNAUD-DEWAR, Lili. *Conversation avec Lili Reynaud-Dewar, avant Ceci est ma maison*. Grenoble : Magasin, 2012.
- ROSENTHAL, Stephanie (dir.). *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*. Cat. exposition itinérante organisée par la commissaire et successivement présentée à la Hayward Gallery, Londres (13 octobre 2010 – 9 janvier 2011), à la Haus der Kunst, Munich (10 février – 15 mai 2011) et à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (16 juillet – 25 septembre 2011). Cambridge, Mass. : The MIT Press, 2010.
- Tunga 1977-1997*, New York : Bart College, 1998.
- Tunga*. New York: Bard College, Miami: Museum of Contemporary Art, 1997.
- Tunga. Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001
- Walk on the Soho side*. New York: Edizioni Fratelli Pozzo, 1996.
- Zeitwenden - Rückblick* : [Ausstellung, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 4. Dezember 1999-30. April 2000], Cologne : Dumont, 1999.
- Zeitwenden, 1999-2000*. Dieter Ronte & Walter Smerling. *Zeitwenden - Ausblick* : eine Ausstellung der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. und des Kunstmuseums Bonn ; [anlässlich der Ausstellung "Zeitwenden - Ausblick", 4. Dezember 1999 bis 4. Juni 2000, Kunstmuseum Bonn ; 5. Juli bis 1. Oktober 2000, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er-Haus, K/Haus - Künstlerhaus Wien]. Cologne : Dumont, 2000.
- Zhang Huan*. Hamburg : Hatje Cantz, 2003.

## Numéros de revues

- BIET, Christian. ROQUES, Sylvie (dir.). *Communications* n° 92 : *Performance. Le corps exposé*, Paris, Le Seuil, 2013.
- FÉRAL, Josette (dir.). Entre-deux. Du théâtral et du performatif. *Théâtre/Public* n° 205, 2012.
- FÉRAL, Josette. Qu'est la performance devenue ? *Cahiers théâtre Jeu*, n° 94, 2000.
- L'Avant-Garde américaine et l'Europe. 2. Impact. *Théâtre / Public* n° 191-192, Automne et hiver 2008.
- Performances contemporaines, *artpress2*, Paris, novembre-janvier 2008, n° 7.
- Performances contemporaines 2, *artpress2*, Paris, août-octobre 2010, n° 18.
- PIEMME, Jean-Marie, et LEMAIRE, Véronique (dir.). Fiction toujours. Usages du document. *Études Théâtrales* n° 50, Louvain-la-Neuve, 2011.
- Théâtre-Danse : la fusion ou rien ! *Alternatives théâtrales*, n° 105, Bruxelles, 2010.
- Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. In *Études théâtrales*, n° 47-48, juin 2010. Louvain-la Neuve, centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010.
- Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol II. Paroles de créateurs et regards extérieurs. *Études théâtrales* n° 49, décembre 2010. Louvain-la Neuve, centre d'études théâtrales UCL.

## Webographie -films – DVD. Entretiens radio

- ABRAMOVIĆ, Marina. *Marina ABRAMOVIĆ. The Artist Is Present* [Documentary]. EUA: HBO Documentary Films & Music Box Films. En français Pal, couleur, stéréo. Directed by Matthew Akers and Jeff Dupre. HDcam (106 min): colour, sound, 2012.
- <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10601/1/marina-abramovics-community-center-obod-centinje>
- [http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0).
- afrique de l'ouest : sites de référence
- <http://www.exitour.info> et
- [ab.konate253@afribone.net](mailto:ab.konate253@afribone.net) et
- [info@fcaghana.org](mailto:info@fcaghana.org);
- [galeritadoo@yahoo.fr](mailto:galeritadoo@yahoo.fr)
- <http://www.live.mboa.info/theatre-interviews-people/fr/people/actualite/8203,cameroun-lart-performance-en-quete-de-visibilite.html>
- [http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&csr=2&no\\_article=9000](http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&csr=2&no_article=9000)
- [musee@afribone.net](mailto:musee@afribone.net)
- [soleildafrique@ikatelnet.net](mailto:soleildafrique@ikatelnet.net)
- [talkhaus@yahoo.com](mailto:talkhaus@yahoo.com)
- [togodenyigba@yahoo.ca](mailto:togodenyigba@yahoo.ca)
- [www.museenationaldumali.org](http://www.museenationaldumali.org)
- [www.soleildafrique.org](http://www.soleildafrique.org)
- [www.zinsou.org](http://www.zinsou.org);

- BELLET, Yann. *Dans les coulisses de Rétrospective par Xavier Le Roy*, vidéo, Centre Georges Pompidou, 2014. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxr74p/rbeBB8>
- BULLOT Erik, *Un film en moins, Filmlessness, Cahiers du post-diplôme* [www.ambienttv.net](http://www.ambienttv.net)
- <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2739>
- <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>
- <http://www.dadart.com>
- <http://dianadamian.com/?p=769>
- [http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Poe\\_Edgar%20Allan](http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Poe_Edgar%20Allan)
- <http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Equivoques.pdf>
- <http://expozero.museedeladanse.org/le-catalogue.php?page=9>
- [http://www.festival-automne.com/edition-2009/steven-cohen-golgotha\\_267](http://www.festival-automne.com/edition-2009/steven-cohen-golgotha_267)
- <http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/287/DP09StevenCohen.pdf>
- <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=572>
- [http://www.frieze.com/issue/article/Jiri\\_kovanda](http://www.frieze.com/issue/article/Jiri_kovanda)
- [http://www.fredforest.org/book/html/fr/bibliographie/biblio\\_adp\\_fr.htm](http://www.fredforest.org/book/html/fr/bibliographie/biblio_adp_fr.htm)
- <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>
- [http://www.jameselkins.com/?option=com\\_content&view=article&id=217:end-of-the-theory-of-the-gaze&catid=4:works-in-progress&Itemid=11](http://www.jameselkins.com/?option=com_content&view=article&id=217:end-of-the-theory-of-the-gaze&catid=4:works-in-progress&Itemid=11) >
- <http://www.mg-lj.si/node/257> (musée d'art contemporain Metelkova, Ljubjana, Slovénie)
- <http://www.michelesambin.com/progetto-attuale/looking-listening>
- <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse> (Boris Charmatz)
- <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/9evenings.php>
- <http://www.olats.org/schoffer/archives/larouge.htm>
- <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>
- <http://www.slate.fr/story/80925/performance-art-invisible-fait-recette>
- [www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir) (Claude Régy, Entretien, Propos recueillis par Gilles Amalvi,)
- <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=631> >.
- <http://vimeo.com/77162791> >. (JONAS, Joan, Mirror Piece I Reconfigured Video).
- LI, Xuhui. Un mètre de démocratie, entretien avec He Yunchang. <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussChildDetail.aspx?ChannelID=569&ArticleID=29597>





## Les auteurs

Jacques AMBLARD est agrégé de musique. Il est maître de conférences en musicologie des  $xx^e$  et  $xxi^e$  siècles, habilité à diriger des recherches au département Arts d'Aix-Marseille Université. Il est l'auteur de *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, 2002, *Dusapin, Le second style ou l'intonation*, 2016, et un roman pédagogique, *L'harmonie expliquée aux enfants*, 2006, aux éditions MF, ainsi que de *Vingt regards sur Messiaen, une étiologie de la médiation*, paru aux PUP, 2015. Il participe depuis plusieurs années au séminaire de recherche qui a produit ce questionnement sur la performance, notamment en co-dirigeant *L'art des années 2000: quelles émergences?* Aix-en-Provence, PUP, 2012.

Anne BÉNICHOU est professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'École des arts visuels et médiatiques de l'université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle travaille notamment sur la mémoire et la transmission des œuvres éphémères et performatives. Elle a dirigé les ouvrages collectifs *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* et *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (Les presses du réel, Dijon, 2010 et 2015). Elle a fait paraître *Muntadas. Between the Frames: the Forum* (MACBA, Barcelone, 2011) et *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes* (L'Harmattan, Paris, 2013).

Pascal CÉSARO est maître de conférences en cinéma à l'université d'Aix-Marseille, responsable du master professionnel « Métiers du film documentaire » et réalisateur de plusieurs films. Il enseigne la théorie et la pratique de la réalisation documentaire. Chercheur au Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA, EA 3274, Aix-Marseille université), il a soutenu en 2008 une thèse intitulée « Le documentaire comme mode de production d'une connaissance partagée ». Ses recherches interrogent l'usage du film comme outil de recherche en sciences humaines et sociales et ses

activités se développent à travers des projets de recherche-crédation sur les pratiques cinématographiques qu'on peut qualifier de collaboratives et sur les manières filmer le travail, notamment dans l'univers des soins palliatifs.

Sylvie COËLLIER est professeure d'histoire l'art xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles au département Arts d'Aix-Marseille Université et co-responsable de l'axe « Constructions de l'imaginaire dans les arts contemporains » au Laboratoire d'études en sciences des arts. Ses recherches portent sur l'art récent, en particulier dans les domaines de la sculpture, de l'installation, de la vidéo, de la performance. Elle a co-dirigé ou dirigé plusieurs ouvrages aux PUP, dont *Art, transversalité et questions politiques*, avec Louis Dieuzayde (2011), *L'art des années 2000: quelles émergences ?* (2012) avec Jacques Amblard, ainsi que *Des émotions dans les arts aujourd'hui* (2015, PUP, collection 1).

Valérie DA COSTA est maître de conférences habilitée à diriger des recherches en histoire de l'art contemporain (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) à l'université de Strasbourg. Elle est auteure de livres parmi lesquels: *Pino Pascali: retour à la Méditerranée* (Les presses du réel, 2015), *Fausto Melotti: L'incertezza* (Mousse Publishing, 2015), *Écrits de Lucio Fontana* (Les presses du réel, 2013), *Germaine Richier: un art entre deux mondes* (Éditions Norma, 2006). Elle a également publié de nombreux textes sur les artistes actuels parmi lesquels: Michel Blazy, Berlinde De Bruyckere, Anish Kapoor, Ann Veronica Janssens, Peter Buggenhout, Jean-Luc Verna, David Claerbout, Francis Alÿs, Jean Dupuy... En 2014 et 2015, elle a été commissaire invitée au Centre Pompidou (Paris) pour les nouvelles éditions de Vidéodanse dans le cadre du Nouveau festival où elle a organisé les expositions: *Oublier la danse* et *Le corps en jeu* dans lesquelles elle s'est attachée à repenser les formats de l'exposition en amenant les arts vivants (la danse contemporaine notamment) dans l'espace du musée.

Elle prépare un livre sur les performances de l'artiste italien Fabio Mauri.

Fernando ROSA DIAS est professeur en Sciences des arts à la faculté des Beaux-Arts de l'université de Lisbonne (FBAUL), chercheur au CIEBA, section Francisco d'Holanda. Titulaire d'un doctorat en sciences de l'Art et du Patrimoine: *A Nova-Figuração na Arte Portuguesa (1958-1975)* et d'un master en histoire de l'Art contemporain: *Ecos Expressionistas na Arte Portuguesa Entre-Guerras (1910-1940)* (édition révisée: 2011). Il coordonne la revue numérique avec comité international *Convocarte – revue en Sciences de l'Art* (<http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>). Il coordonne le séminaire de master: *Crítica, Curadoria e Teorias de Arte* (FBAUL) et des conférences sur l'Image et la Recherche en Art, ou sur des thématiques portant sur les relations entre les arts (*Art & Avangarde*, 2007 ; *Art & Abstraction*, 2008 ; *Arte & Eros*, 2009).

Louis DIEUZAYDE est maître de conférences en esthétique théâtrale à l'université d'Aix-Marseille où il dirige la section théâtre. Ses travaux portent sur les mutations du jeu de l'acteur en relation avec le renouvellement des écritures ainsi que sur les rapports entre esthétique et politique dans les gestes scéniques actuels. Il a dirigé la publication de deux ouvrages, *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance* et *Le langage s'entend mais la pensée se voit* et a co-dirigé avec Sylvie Coëllier *Arts, transversalités et questions politiques* aux Presses universitaires de Provence (PUP, 2011). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Incertains regards*, éditée par les PUP, pour laquelle il a notamment réalisé des pièces audiophoniques avec les étudiants de la section théâtre. Il travaille ponctuellement comme acteur et metteur en scène au sein de compagnies de la région PACA.

Helena FERREIRA (Lisbonne) is an artist, PhD student and a FCT Research Fellow at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. Trained as an artist her work develops around practical and theoretical research about art installation, video, screen studies, site-specific, sculpture, with a particular focus on the immaterialized projected image and its relation with the physical space. She has authored several articles and presented lectures internationally around these topics. Since 2007 she has participated in several exhibitions in Portugal and abroad. Currently she is co-coordinator and researcher of the Post-Screen research project based on the use of screens within artistic practices, technology and cybercultures contexts.

Jean-Paul FOURMENTRAUX, docteur en sociologie et critique d'art est professeur en Esthétique et sociologie des arts et humanités numériques à l'université de Provence, Aix-Marseille. Habilité à diriger des recherches par l'université de Paris-Sorbonne (HDR Paris 5), il est chercheur au Laboratoire en Sciences des arts (LESA - Aix en Provence) et à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) au Centre Norbert Elias (UMR-CNRS 8562). Il est l'auteur des ouvrages *Art et internet* (CNRS, 2010), *Artistes de laboratoire: Recherche et création à l'ère numérique* (Hermann, 2011), *L'œuvre commune: affaire d'art et de citoyen* (Presses du réel, 2012), *L'œuvre virale: Net art et culture Hacker* (La Lettre Volée, 2013) et a dirigé les ouvrages *L'Ere Post-media. Humanités digitales et Cultures numériques* (Hermann, 2012), *Art et Science* (CNRS, 2012), *Identités numériques : Expressions et traçabilité* (CNRS, 2015). Cf. <http://www.linkedin.com/in/jeanpaulfourmentraux>

Nadam GUERRA est né à Rio de Janeiro en 1977 ([www.grupoum.art.br/nadam](http://www.grupoum.art.br/nadam)) Artiste et multi homme. Son œuvre se matérialise en textes, performances, actions, installations, vidéos, sculptures, jeux et rencontres. Il développe des travaux en collaboration, ainsi que des *alter-ego* partagés sous formats hybrides, comprenant l'humano gravure, la *chanchada* conceptuelle (la *chanchada* est un genre de comédie brésilienne, musicale ou non, modelée sur la comédie légère américaine), poésie-paysage, cinéma

manuel, théâtre abstrait, sculpture immatérielle, peinture en fréquence variée et autres rêveries. Il fait partie de Grupo UM ([www.grupoum.art.br](http://www.grupoum.art.br)), DESMAPAS ([www.desmapas.wordpress.com](http://www.desmapas.wordpress.com)) et Terra UNA ([www.terrauna.org.br](http://www.terrauna.org.br))

Les Deux Gullivers : Nés en Albanie, Flutura PREKA & Besnik HAXHILLARI ont étudié les arts visuels à Tirana, Lausanne, Berlin et à Montréal, à l'UQAM où ils sont actuellement candidats au Doctorat en études et pratiques des arts. Depuis 1998 ils travaillent en duo sous le nom d'artiste *The Two Gullivers*. Ils ont exposé leur travail performatif à la Biennale de Venise (1999), à *After the wall* Hamburger Bahnhof Berlin (2000), à la Biennale de Pékin (2005), à *VIVA Art Action* (2006, 2010) à Montréal, à *Les traces matérielles*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal (2013), au 32<sup>e</sup> Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul (QC). Ils ont fait partie de *Installation art in the new millenium* (2003), *East Art Map* (2006), *Marina Abramović, the Artist is Present*, (2010) (re-performeurs). Besnik Haxhillari est professeur au département de philosophie et des arts à l'université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Il s'intéresse au processus de création et à la génétique de l'art de la performance à travers le dessin préparatoire. Flutura Preka est artiste-chercheuse membre du groupe de recherche URAV à UQTR et directrice du Musée de la Performance (<http://museedelaperformance.com>). Ses recherches portent sur les enjeux de re-enactment en performance et en art contemporain. Elle a enseigné à titre de professeur à l'académie des arts de Tirana et à titre de chargé de cours à UQAM et à UQTR.

Anyssa KAPELUSZ est maîtresse de conférences en études théâtrales à Aix-Marseille Université. Auteure d'une thèse intitulée *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain* (2012), ses recherches actuelles portent sur un ensemble de dispositifs scéniques immédiatement contemporains, explorés tant du point de vue de leurs processus de création que des expériences spectatrices spécifiques qu'ils induisent. Elle étudie également les hybridations interartistiques et intermédiaires sur la scène actuelle. Quelques-unes de ses récentes publications interrogent les dispositifs ludiques et participatifs d'artistes de théâtre tels que le collectif Rimini Protokoll, Roger Bernat ou Joris Lacoste, ou de chorégraphes comme Julie Nioche et Mette Ingvartsen.

Achille KOMGUEM est un artiste multimédia camerounais. Il enseigne l'art des nouveaux médias au département des beaux-arts et des sciences du patrimoine de l'université de Maroua. Très présent dans les grands rendez-vous culturels en Afrique (Dak'art 2004, 2006, 2008, PANAF 2009, FESMAN, 2010...), il a été lauréat du prix UNESCO pour l'innovation artistique en 2004. Il est également directeur de publication de la revue DiARTgonale.

Critique d'art et commissaire d'exposition, Sophie LAPALU est diplômée de l'école du Louvre et de l'école du Magasin. Elle termine actuellement son doctorat à l'université Paris 8, où elle donne des cours aujourd'hui, après trois années en tant que coordinatrice de l'espace d'exposition de l'ENSAPC, YGREC. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Marges*, correspondante pour \*DUUU radio, publie régulièrement dans le *Quotidien de l'art* et propose des programmations de performances entendues comme de possibles expositions.

Anny LAZARUS est docteure en sciences de l'art, langue et littérature chinoise, et elle a à ce titre participé à des séminaires et colloques spécialisés. Sa thèse, *La critique d'art contemporaine chinoise. Modèles théoriques et visions de l'histoire: les outils conceptuels des critiques d'art chinois*, est en cours de publication sous le titre *La critique d'art contemporaine chinoise* (PUP). Elle a publié auparavant, avec Laurent Septier, un guide des galeries de Pékin: *Art Contemporain, Pékin en 11 parcours*. Marseille: éditions Images en manœuvres, juin 2010.

Li SHIYAN, docteure en sciences de l'Art d'Aix-Marseille Université, membre de l'équipe interuniversitaire Langages artistiques Asie-Occident (Langarts), membre du Réseau Asie & Pacifique. Son travail de recherche porte sur la réception de la pensée extrême-orientale dans l'art occidental moderne et contemporain, la naissance de l'art contemporain chinois après la Révolution culturelle ainsi que l'étude lexicographique du vocabulaire critique de l'art chinois des xx<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et ses problèmes de traduction. Elle a publié l'ouvrage *Le vide dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle: Occident/Extrême-Orient*, (Aix-en-Provence, PUP, 2014, 344 p.) et de nombreux articles consacrés notamment à l'étude de l'art contemporain chinois.

Éric MANGION est directeur du Centre d'art de la Villa Arson depuis 2006. Il a notamment programmé un cycle d'expositions conçues à partir de pratiques éphémères (son, théâtre, poésie ou performance): *Ne pas jouer avec des choses mortes*, 2008, *Poésie Action* de Bernard Heidsieck, *L'Encyclopédie de la Parole* et *Le temps de l'écoute*, 2011 ou *À la vie délibérée!*, 2012. Il mène depuis 2009 des recherches sur la disparition conçue comme un geste artistique, qu'il s'agisse d'effacement, de recouvrement, de destruction, de vol, de vandalisme, voire de disparition pure et simple de l'artiste. Prenant appui historique sur le tableau de Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning*, 1953, il analyse comment la disparition accompagne de manière théorique et formelle la création de notre temps. Il est également critique d'art.

Viviane MATESCO, professeur à l'université fédérale Fluminense, titulaire d'un doctorat en Arts (UFRJ) et d'une maîtrise en Histoire de l'Art (PUC-Rio). A enseigné à l'école d'Arts visuels (EAV/Parque Lage), à Rio de Janeiro, entre 1990 et 2010 et a travaillé au musée d'Art moderne de Rio de Janeiro et au Projet : « Directions

Visuelles » de la Banque Itaú Culturelle, où elle a été cocommissaire de l'exposition: *Le corps dans l'art contemporain* (2005). En tant que chercheur et commissaire de la Collection Banerj, elle a organisé le Colloque Collection Banerj, l'exposition 'Le Paysage dans la Collection Banerj' en 2009 et le recueil: *Uma Coleção em Estudo*, MHAERJ, 2010. Livres publiés: *Suzana Queiroga*, Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2005 et *Corpo, Imagem e Representação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Sandrine MEATS est historienne de l'art. Sa thèse de doctorat sur l'art de la performance dans les années 1970 en Grande-Bretagne est en cours de préparation à l'université Paris IV Sorbonne. Ses travaux portent plus largement sur les arts d'action et la performance des années 1960 et 1970 au Royaume-Uni et en France. Elle a notamment contribué au catalogue de l'exposition Stuart Brisley 1958-2006 (England & Co, Londres 2006). Elle est également co-auteure, avec Mehdi Brit, d'*Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960* (Manuella Éditions, 2014).

Fabrice MÉTAIS est enseignant-chercheur et artiste. En 2013, il soutient, à l'université de Technologie de Compiègne, une thèse de doctorat articulant, d'une part, un mémoire de philosophie intitulée « Toucher l'autre par le monde : approche phénoménologique, éthique et érotique de la technologie », et, d'autre part, sa première exposition personnelle : *Amour augmenté, dramaturgie* (Espace des Minimes, Compiègne). Depuis 2014, il est maître de conférences en arts plastiques à l'université Aix-Marseille. Ses recherches théoriques et artistiques, développées au sein du Laboratoire d'Études en Sciences des Arts, portent sur la question du rapport à autrui – intersubjectivité, désir, responsabilité – envisagée à la croisée d'enjeux phénoménologiques, épistémologiques, esthétiques et technologiques. En 2015, la Galerie de la Voûte (Paris, 12<sup>e</sup>) accueille son exposition *Asymétrie radicale*.

Jovan MRVALJEVIC est diplômé de l'École nationale des beaux-arts de Cetinje (Monténégro). Doctorant à Paris 8, il est chargé d'enseignement au département Arts plastiques de cette université. Il a eu des expositions personnelles au centre culturel de Belgrade en 2003 puis en 2005 à l'Atelier Dado – Musée national du Monténégro (Cetinje). Il a aussi participé à plusieurs expositions collectives, dont en 2005 l'Exposition itinérante *Montenegrin Beauty* (Galerie C.Z.K.D à Belgrade, Serbie; à la Galerie Moteren Halle, Dresden; Kunsterhaus Bethanien, Berlin), en 2006 au Dark Light Festival (Irish Film Institute & Film Base Dublin) à Dublin (Irlande), à l'exposition *Sweet, small and dirty things* à l'Art Point Gallery à Vienne (Autriche), ou encore à la Grid, Biennale Internationale de la Photographie à Amsterdam (Pays Bas) en 2012. Il a enfin participé à plusieurs universités d'été, colloques et journées d'études dont la plus récente est en 2015 la journée d'études « Globalismes » de la revue *Marges* à l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA) à Paris.

Isabel Maria Carneiro de Sanson PORTELLA, conservatrice et critique d'art. Elle vit et travaille à Rio de Janeiro (Brésil). Coordinatrice et commissaire de la *Galeria do Lago* (galerie du Lac) du Museu da República (Rio) - IBRAM/Ministère de la culture du Brésil. Doctorat en Histoire et Critique d'art de l'École des beaux-arts / UFRJ (Rio). Spécialisation en Histoire de l'art et Architecture du Brésil, PUC-Rio; Maîtrise, École des beaux-arts /UFRJ (Rio de Janeiro, Brésil).

Caroline RENARD est maître de conférences en études cinématographiques à l'université d'Aix-Marseille où elle dirige le secteur cinéma. Elle y enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma. Ses publications portent sur les liens du cinéma et de la pensée et sur les mutations des formes filmiques à l'ère des dernières technologies. Elle a coordonné la publication de deux ouvrages collectifs: *Images numériques ?*, PUP, 2014 et *Wang Bing, un cinéaste en Chine aujourd'hui*, PUP, 2014 et travaille actuellement à un projet sur le cinéma comme espace de construction.

Susana ROCHA e Associated Researcher in CIEBA/FBAUL – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Portugal (1988) PhD student in Fine Arts (FBAUL). Master in Painting (2012), Bachelor in Fine Arts-Painting (2010). Visual artist and author of several papers among which stands out “Death drives in contemporary art”, “Chance, risk and failure as a thing of painting” and “Death instincts in performative contemporary art: fall, risk and violence”.

Jean-Paul THIBEAU, artiste intermedia, se manifeste en France et à l'étranger depuis 1972. Il a enseigné jusqu'en septembre 2015 à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence où il a dirigé le « Méta-atelier ». Sa pratique est un agencement d'expériences qui visent à interroger le “soi artiste”, ses modalités et ses activités (déplacements et transformations). Chercheur, il coordonne un laboratoire mobile à partir duquel il peut explorer et réaliser les « protocoles méta », un dispositif pour expérimenter formes, saveurs, esthétiques et consciences diverses de l'existence.

<http://www2.dda-aquitaine.org/jean-paul-thibeau/www.protocolesmeta.com>

Colette TRON est auteure et critique, et directrice artistique d'Alphabetville à Marseille ([www.alphabetville.org](http://www.alphabetville.org)). Espace de recherche et d'expérimentation des écritures multimédia, les relations entre langages et medias, notamment numériques, s'y explorent au travers d'ateliers et de résidences, d'événements thématiques tout public, ou se diffusent sous forme de publications et de ressources web. Elle a dirigé deux ouvrages (*Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, l'Entretemps, 2005, *Esthétique et société*, l'Harmattan, 2008) et publié divers articles en revue ou dans des ouvrages collectifs. Deniers articles parus: « Le numérique ou la matière informée » dans *Technologiques: la pharmacie de Bernard Stiegler* sous la direction de



B. Dillet et A. Jugnon, éd. Cécile Defaut, 2013 ; « *Armes et arts de la révolution, de l'électronique au numérique* », revue MCD, « Art et politique », mars 2015 ; « *Les lieux de l'œuvre d'art numérique* », dans « Poétiques du numérique 3 », Éditions l'Entretemps, 2015.

Aurora VERNAZZANI est réalisatrice, diplômée en cinéma documentaire à l'université d'Aix-Marseille et diplômée en Sciences anthropologique à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Elle travaille actuellement en tant que formatrice à Lieux Fictifs, association de pratique et recherche cinématographique opérant principalement à la Maison d'arrêt des Baumettes, à Marseille.

Luciano VINHOSA. Artiste visuel, théoricien de l'art et chercheur. Professeur au département d'Art et directeur du programme Post-Grade en Études contemporaines des arts de l'université fédérale Fluminense. Parmi ses plusieurs articles dans des revues et des livres, il a notamment publié, « Espaço da imagem, espaço do corpo: Benjamin revisitado » (In: Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D'Angelo. Walter Benjamin: arte e experiência. Rio de Janeiro: Nau, p. 112-130) ; « Horizontes da arte: práticas artísticas em devir » (Rio de Janeiro: Nau, 2010) ; « Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões » (Rio de Janeiro: Apicuri, 2011) ; « Interloquções: estética, produção e crítica de arte » (Luciano Vinhosa e Martha D'Angelo. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012). En France, il a publié l'article « Penser l'œuvre dans son sens élargi » (dans Bernard Lafargue, 2005. L'esthétique aujourd'hui? *Figures de l'art* n° 10, Pau: PUPPA). En 2016, il a reçu une bourse de Professeur/ Chercheur visitant au Centre de recherche en arts et esthétique (CRAE/UPJV) de l'université Picardie Jules Verne, Amiens, France.

David ZERBIB est philosophe, critique d'art, spécialiste d'esthétique et des pratiques artistiques contemporaines et il enseigne à la HEAD (Haute École d'Art de Design de Genève). Il a co-dirigé la publication de *Performance Studies in Motion* (Bloomsbury, Londres, 2014) et de *In octavo. Des formats de l'art* (Presses du réel, coll. Fabula, 2014). Il a collaboré notamment par des articles à *artpress*, *Mouvement* ou le *Monde des livres*.

## Table des matières

Introduction Sylvie Coëllier	5
Performances et actions Questions critiques, historiques et esthétiques	
Les performances ont-elles encore un impact critique? Sylvie Coëllier	9
Chorégrapheur des histoires de l'art de la performance Moments. A History of Performance in 10 Acts Anne Bénichou	25
Remarques critiques au sujet des performances actuelles – notamment musicales Jacques Amblard	43
De la performance au cinéma Caroline Renard	59
Performer la parole. Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur Louis Dieuzayde	73
Scène du <i>cogito</i> . Méditation à partir d'un extrait de <i>Suite n° 2</i> de Joris Lacoste David Zerbib	83
Asymétrie Radicale. Pour un solipsisme altruiste Fabrice Métais	85
Les Protocoles Méta et ses Méta-ateliers Jean-Paul Thibeau	99
	353

## Principe de transversalité

Quand la performance se théâtralise Anyssa Kapelusz	117
Simone Forti : une danse performée Valérie Da Costa	129
« 9 evenings, theatre and engineering » : gestes et appareils Colette Tron	137
L'explosion et son onde de choc. Stimulation sensorielle et transdisciplinarité dans les performances pyrotechniques de Stephen Cripps 1974-1982 Sandrine Meats	149
Photoperformance. Ou les pas titubants d'un langage en émancipation Luciano Vinhosa	163
<i>The Performativity of the Returning Gaze</i> Helena Ferreira	173
La vidéo-performance dans les années 1970 au Brésil Anna Bella Geiger, Leticia Parente et Sonia Andrade Isabel Sanson Portella	185
Chercher à regarder. Une vidéo performance de Michele Sambin entre passé et présent, entre structure et émotion Pascal Cesaro & Aurora Vernazzani	195
Exitour : performance artistique itinérante. À pied et en bus, de Douala à Dakar, 7 artistes à la conquête de 7 pays Komguem Kamsu Achille	203
Tout dépend du point de vue Nadam Guerra	223

## Politiques de la performance et des actions

L'un n'exclut pas l'autre Éric Mangion	229
Le <i>Groupe Acre</i> - entre la performance et l'action publique Fernando Rosa Dias	237

Performer l'espace public le « design critique » du collectif HeHe Jean-Paul Fourmentraux	245
L'Est et la nature politique de la performance Jovan Mrvaljevic	255
<i>Théâtre</i> de Jiří Kovanda. Quand la place publique est le théâtre d'opérations furtives Sophie Lapalu	265
Mémoire de la culture traditionnelle du « rite » et conscience morale dans la performance en Chine Shiyan Li	277
La performance en Chine à la fin des années 1980 Quelles réponses des critiques d'art ? Anny Lazarus	287
Transgressive Attitudes in Contemporary Performance Risk, Threat, Irony and Humor as manifestations of Death Drives Susana Rocha	299
Le corps comme scène dans les performances de Tunga Viviane Matesco	307
Conférmance. Nul jour sans action Un regard sur les politiques de la performance en art contemporain à partir de la pratique artistique de <i>The Two Gullivers</i> The Two Gullivers	319
Bibliographie	331
Les auteurs	345



## ARTS

série Histoire, théorie et pratique des arts  
dirigée par Sylvie Coëllier

(Suite de la page 2)

- Céline AUBERTIN et Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Esthétiques de l'arbre*, 230 p., 2010  
 Michel GUÉRIN, dir., *La cause de la peinture*, études en hommage à Jean-Claude Le Gouic, 214 p., 2008  
 Pierre BAUMANN, *Brancusi et Duchamp : Les hommes-plans sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, 220 p., 2008  
 Sylvie COËLLIER, dir., *Le montage dans les arts aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, 232 p., 2008  
 Émilie MOTTE-ROFFIDAL, *Histoires sacrées, mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 318 p., 2008  
 Michel GUÉRIN, dir., *La transparence comme paradigme*, 334 p., 2008  
 Michel GUÉRIN, *L'artiste ou la toute-puissance des idées, six chapitres d'esthétique*, 150 p., 2007  
 Michel GUÉRIN et Pascal NAVARRO, dir., *Les limites de l'œuvre*, 382 p., 2007  
 Louis DIEUZAYDE, dir., *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, 196 p., 2007  
 Martine VASSELIN, *Vivre des arts du dessin France XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, 378 p., 2007  
 Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Des regards aux mots*, études en hommage à Jean Arrouye, 212 p., 2006  
 Nathalie BERTRAND, dir., *L'Orient des architectes*, 194 p., 2006  
 Delphine BIÈRE-CHAUVÉL, *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, 312 p., 2005  
 Sylvie COËLLIER, dir., *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, 258 p., 2005

## ARTS

série Hors champ  
dirigée par Jean-Luc Lioult

- Juliette GOURSAT, *Mises en « je »*. Autobiographie et film documentaire, 284 p., 2016  
 Nicole BRENEZ & Corinne MAURY, dir., *Raymonde Carasco et Régis Hébraud à l'œuvre*, 238 p., 2016  
 Athanassios VASSILIOU, *Penser le cinéma en peintre. L'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, 120 p., 2016  
 Raul GRISOLIA, *Milieus ambiants. De l'image à l'espace de l'espace à l'image*, 180 p., 2015  
 José PAGLIARDINI, *Comédie en cinq as. Cinéma et condition masculine à l'italienne 1954-1964*, 376 p., 2014  
 Marcelline BLOCK, dir., *Filmer Marseille*, 148 p., 2013  
 Alison J. MURRAY LEVINE, *L'œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*, 216 p., 2013  
 Corine EYRAUD, Guy LAMBERT, *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, 220 p., 2013  
 Emmanuelle ANDRÉ, François JOST, Jean-Luc LIOULT, Guillaume SOULEZ, dir., *Penser la création audiovisuelle, cinéma, télévision, multimédia*, 278 p., 2009  
 Jean-Luc LIOULT, dir., *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, 180 p., 2008  
 Thierry MILLET, *Bruit et Cinéma*, 208 p., 2005  
 Jean ARROUYE, dir., *La photographie au pied de la lettre*, 380 p., 2005  
 Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, 178 p., 2004





# ARTS

série Scène  
dirigée par Yannick Butel

Sílvia FERNANDES, dir., *Antônio Araújo et le Teatro da Vertigem*, 142 p., 2016

Yannick BUTEL, *Les théâtralités de l'apparition. La scène et les encres de Gao Xingjian*, 156 p., 2015

Yannick BUTEL et Sílvia FERNANDES, dir., *Les théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs*, 308 p., 2015



Création graphique de la couverture Hokus Pokus (Rennes)  
Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)  
Suivi éditorial/PAO Pascale Sepval – PUP (Aix-en-Provence)

Imprimé en France  
sur les presses de Nom imprimeur – Ville

Dépôt légal 3<sup>e</sup> trimestre 2016  
ISBN 979-10-320-0069-4  
ISSN 1778-2848