



HAL
open science

De la performance à la re-performance : échos de corps en action

Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Frédéric Lefrançois. De la performance à la re-performance : échos de corps en action. 2017. hal-01664591

HAL Id: hal-01664591

<https://hal.science/hal-01664591v1>

Preprint submitted on 16 Dec 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La beauté consiste à chasser le superflu. Le génie est affaire de patience éternelle.

Michel-Ange, *Poèmes*.

La création artistique contemporaine associée au référent « performance » se caractérise par un rapport liminal au temps. Cette liminalité pourrait se concevoir comme une propriété intrinsèque des œuvres d'art éphémères¹, destinées à transcender les contingences de la temporalité classique, grâce à un processus de déconstruction-recomposition qui les soumet à une perpétuelle métamorphose. Dans sa globalité, le champ de la performance, au polymorphisme marqué, se distingue d'autres genres institués – comme la peinture ou la sculpture – par une étonnante capacité à échapper aux catégorisations habituelles. Patrice Pavis en fait le constat quand il relève la tautologie inhérente à l'appellation « *performance studies* »² et questionne la caractérisation fonctionnelle de Richard Schechner selon laquelle les *performance studies* représenteraient « une réponse à un monde de plus en plus performatif »³. Un propos qui entre en résonance avec celui de Sylvie Coëllier : « Loin de pouvoir être cernée par une définition stable, la performance semble résister, malgré sa relative banalisation, à une délimitation autre qu'ondoyante, fluide, se déplaçant dans le temps »⁴. C'est dans ce tiers-espace affranchi de normes caractérologiques strictes, que s'estompent les frontières entre l'art, la vie et le sacré. Cela étant, la performance permet de sublimer toute la force projective des praxis contemporaines qui appellent à revisiter l'histoire de l'art. C'est pourquoi, à travers l'observation diachronique de diverses performances issues d'une œuvre pionnière, il importe de montrer que l'ensemble réticulaire de ces créations, certes éphémères, peut se constituer en une « mosaïque de citations »⁵ dans laquelle s'ancre l'action du corps performatif. Cette intention appelle la nécessité d'étudier la gestique de certaines performances afin de saisir la portée du « processus dynamique par lequel des signes se chargent ou changent de signification »⁶. Il conviendra donc, dans cette perspective, de mettre en évidence « la nouveauté de la performance dans la revalorisation des processus anciens »⁷, en croisant les approches artistiques où le corps est appréhendé comme le signe d'une intention dialogique.

Le corps-palimpseste, déterminant de la relation esthétique

De par son hybridité générique, la performance donne aujourd'hui lieu à plusieurs modes d'interprétation. Les avis se partagent encore entre les tenants de l'a-médialité et ceux de l'intermédialité. Pour les premiers, la performance est :

« [...] un “média sans média”, c'est-à-dire qu'elle communique directement son message sans passer par un intermédiaire. Elle se “passe” à un moment donné dans un lieu donné, mais également dans la tête et dans le cœur des personnes présentes. C'est un acte poétique unique qui peut prétendre agir sur le long terme, il continue à vivre dans la tête du spectateur

¹ Voir, à ce propos, la réflexion de Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », in *Communications*, n° 92, 2013/1, p. 11.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

³ Richard Schechner, *Performance Studies*, London, Routledge, 2002, p. 4.

⁴ Sylvie Coëllier (dir.), *La performance, encore*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 12.

⁵ « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». La formule est de Julia Kristéva, qui l'employa pour la première fois dans son article « Pour une sémiologie des paragrammes », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 113-146.

⁶ Julia Kristéva, *ibid.*, p. 117.

⁷ Sylvie Coëllier, *op. cit.*, p. 11.

et y rencontrer des résonances tout à fait inattendues »⁸.

Cette conception est loin de faire l'unanimité chez les seconds qui voient à travers la performance le carrefour d'intermédialités artistiques novatrices – comme la photo-performance ou la vidéo-performance – qui, même en différé, ont un impact comparable à celui de la performance « traditionnelle ». C'est, en tout cas, l'avis de Luciano Vinhos : « En ayant l'image comme support et environnement de la performance, la photoperformance peut fréquenter différents circuits sans perdre essentiellement en qualité »⁹. Dans les deux cas, la réaction du public représente le déclencheur, et souvent le moteur, de l'action performative, comme le souligne avec justesse RoseLee Goldberg : « La performance est une façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et de ses rapports avec la culture »¹⁰. Ainsi, cette pratique artistique puise sa force et sa légitimité dans la contestation des savoirs et *habitus* acquis au travers des rapports entre le sujet culturel et les institutions¹¹. Et c'est précisément parce que le corps constitue le dernier rempart contre l'incursion des idéologies dans la sphère privée qu'il s'est institué en médium générique, depuis la fin des années 1960, chez les performeurs inspirés du travail des actionnistes viennois. Ils furent nombreux, en France ou aux États-Unis, à lui adjoindre plusieurs médias pour maximiser l'impact de leur message¹². Aussi faut-il voir dans l'essor des nouvelles technologies un facteur d'évolution substantielle de la relation qualitative entre l'œuvre, l'artiste et son public. La popularité croissante des nouveaux médias participe, de ce point de vue, à l'élargissement du champ de production et de réception des représentations artistiques, ce dont l'art-performance bénéficie à maints égards. Dans la mesure où bon nombre de ces performances recourent à diverses formes d'emprunt, notamment en ce qui a trait à la gestique du corps, il convient d'aborder la question de l'inter-performativité, c'est-à-dire du rapport dialogique d'une performance à une autre œuvre artistique, préexistante, sur un mode souvent intermédial. Sur ces prémisses, le corps performatif peut être étudié à la manière d'un palimpseste servant de support à plusieurs inscriptions et réinscriptions kinesthésiques, socioculturelles et « textuelles », *largo sensu*.

L'exaltation du corps performatif : une mosaïque de citations

« Quoi que l'artiste fasse, affirme Susan Sontag, sa création s'aligne (de façon généralement consciente) avec ce qu'un autre a déjà fait, ce qui le pousse constamment à réévaluer sa propre situation, à justifier sa légitimité vis-à-vis de ses prédécesseurs et contemporains »¹³. En tant qu'héritière de la lutte pour le décloisonnement des arts, la performance alimente depuis un siècle un débat épistémologique sur la question du renouveau et de la légitimité des reprises en art. Peut-on dès lors passer sous silence le dialogue entre les générations successives d'artistes grâce auquel des œuvres-filles se sont inspirées d'une œuvre-mère par un jeu de citations plus ou moins explicites quant à l'esthétisation du corps performé ? Le concept d'intertextualité pourrait alors être traduit par celui d'inter-performativité pour s'appliquer à la performance considérée sous cet angle comme un « art total »¹⁴.

⁸ Ingo F. Walther (dir.), *L'art Au XX^e Siècle Peinture, Sculpture, Nouveaux Médias, Photographie*, Cologne/Paris, Taschen, 2014, p. 602.

⁹ Luciano Vinhos, « Photoperformance, ou les pas titubants d'un langage en émancipation » in *La performance encore, op. cit.*, p. 171.

¹⁰ RoseLee Goldberg, *La Performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 8.

¹¹ Voir Edmond Cros, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 20-21.

¹² On ne peut s'empêcher de mentionner, à titre purement indicatif, les noms de Michel Journiac, Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane et Orlan, pour ne citer que ceux-là.

¹³ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence » in *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 1969, p. 15.

¹⁴ En tant que technique mixte faisant appel à plusieurs compétences ou corps de métier, la performance peut de ce point de vue représenter un véritable challenge pour l'artiste vivant pleinement le décloisonnement des formes artistiques. Par exemple, lorsqu'il évoquait les difficultés éprouvées pour achever sa série de performances-installations intitulée *Ray Gun Theater* (1962), Claes

Dans la mesure où l'artiste-performeur entretient une connivence textuelle, parfois non verbalisée, avec son public, il n'y a pas que l'aspect visuel de la performance qui soit à prendre en compte dans la lecture d'une performance. Sa dimension textuelle, discursive, rivalise d'importance avec celle, kinesthésique, de l'espace scénographié. Les dimensions méta-textuelle et intertextuelle du discours sous-tendant l'horizon esthétique d'une œuvre performative jouent également un rôle très important. En l'occurrence, l'espace de la performance devient assimilable à une vaste scène où les codes de production et de réception sont en constante redéfinition, comme l'indiquait déjà Peter Brooks dans *L'espace vide*¹⁵. Pour illustrer notre propos, et pour l'exemplarité, nous observerons l'évolution de la sémiotique corporelle à travers l'espace inter-performatif constitué d'une sculpture emblématique de Michel-Ange et des performances artistiques qui lui ont succédé.

De Michel-Ange à nos jours : l'évolution sémiotique du corps performé

Dans la Basilique Saint-Pierre de Rome se trouve un chef-d'œuvre datant de 1499, signé par Michelangelo Buonarroti dit Michel-Ange : *La Pietà*. Au premier battement de cil, l'œil se fige sur un spectacle d'une beauté quasi-hypnotique, vouée à l'immortalité. Moment de silence et de contemplation admirative face au modelé du torse et du drapé, au réalisme éblouissant. Le temps, apparemment figé lui aussi semble suspendre son vol. Difficile, pour ne pas dire impossible, de résister à l'attraction de cette œuvre imposante, sculptée dans le marbre de Carrare, reproduisant avec une finesse inouïe jusqu'aux moindres détails de l'anatomie humaine. Au premier regard, culturel, succède maintenant « le regard culturel »¹⁶ porté par une pluralité de visiteurs, croyants ou non, dont les commentaires relaient fréquemment l'idée d'un art sacré, touché par la grâce divine. La matérialité de l'œuvre appelle toutefois une pensée pour les modèles de l'époque, dont l'endurance physique aura certainement été mise à rude épreuve par l'exercice quotidien de poser pour le célèbre Michel-Ange. L'énergie de leur patience, offerte au bénéfice de l'art, imprègne les reflets du marbre poli. Il s'en dégage comme une puissance surnaturelle, capable de transmuter ce Christ et cette Vierge de pierre en êtres vivants, à l'image du Commandeur dans le *Dom Juan* de Molière. Au fil du temps, la force signifiante de *La Pietà* n'a fait que s'accroître, se déclinant en une multiplicité de motifs. À ce titre, elle dénote la condensation sémiotique opérée par l'artiste qui « [...] fait émerger, selon la pensée platonicienne, l'idée enfermée dans la matière »¹⁷. Prenant le contrepied de cette métaphore esthétique, la sémiotique corporelle invoquée dans les performances issues de *La Pietà*, s'attèle précisément à libérer l'idée à partir de la matière vivante et brute du corps. À plusieurs siècles d'intervalle, cette idée-force traverse et structure la mosaïque citationnelle inaugurée en 1983, par la performance d'Ulay et Marina Abramović, puis complétée par celles de Renée Cox en 1996, Sam Taylor Wood en 2001 et Bozica Radjenović en 2013.

***Anima Mundi* : La Pietà revisitée par Ulay et Abramović**

Cette performance exécutée en février 1983 à Bangkok est un triptyque composé de deux tableaux vivants filmés sur une place publique, et d'un autre enregistré dans un studio. Le premier tableau montre Marina Abramović au bas d'un escalier menant au sommet d'une plateforme, avançant vers son partenaire, l'artiste allemand Ulay. Ils tendent les bras l'un vers l'autre. Leur geste évoque l'étreinte d'un globe immense. Le second tableau met en scène Abramović assise sur l'avant-dernière marche de l'escalier, avec sa robe rouge déployée autour d'elle. Ulay, entièrement vêtu de blanc, reste étendu sur ses genoux.

Oldenburg utilisa cette formule : « Le travail en art total est aussi dur que le supplice de Tantale » (C. Oldenburg, cité par P. Ursprung et al, in *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, p. 98).

¹⁵ Peter Brooks, *The Empty Space*, Londres : Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968.

¹⁶ Mathieu Lours, « L'art, partie prenante du rite » in *L'Art et le sacré*, ouvrage coordonné par Henri de Rohan-Csermak et Isabelle Saint-Marin, Canopé Éditions, 2017, p. 39.

¹⁷ Christine de Langle, *La Sculpture : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Belin, 2004, p. 31.

La dernière performance, intitulée *Pietà*, est la pièce la plus longue du triptyque. On y retrouve Abramović et Ulay dans la même position que dans le deuxième tableau, mais exposés cette fois-ci à la lumière d'un projecteur, dans un studio faiblement éclairé. Disposés de cette façon, et selon l'ordre dans lequel on les perçoit, les corps des performeurs semblent décrire les lettres initiales de l'œuvre qu'ils sont en train d'exécuter (A pour Abramović et M pour Ulay). Comparée à l'œuvre originale, cette sculpture vivante invite à remettre en question les codes esthétiques et sémiotiques qui ont prévalu lors de la Renaissance.

On observera, par exemple, l'introduction par Abramović d'une symbolique des couleurs à l'antithèse de la monochromie du drapé dont la Madone de Michel-Ange est parée. Au premier abord, il serait tentant de dire que le choix du rouge pourpre comme couleur de la robe emprunte à la tradition iconographique occidentale, associant cette couleur à la tunique du Christ, et donc à sa Passion. Mais il apparaît, en seconde analyse, que le port de cette couleur victorieuse échoit à l'*Anima Mundi*, incarnation allégorique de la puissance féminine, aux lèvres écarlates, capable de soutenir, et de contenir, de ses bras puissants, le corps inerte de son fils. *A contrario*, le blanc immaculé revêtu intégralement par Ulay, représente le signe de l'innocence, traditionnellement dévolu à la Vierge, mais qui, se voit ici conféré à l'élément masculin du couple. Dans cette subversion du langage plastique, Ulay renverse le stéréotype du Christ dénudé, puisqu'il revêt tous les attributs de la pudeur, tandis qu'Abramović, dévoilant ses bras, et son torse à moitié nu semble défier la représentation d'une Madone chaste et pure.

En termes de posture, les variations par rapport à l'original sont conséquentes. La Madone de Michel-Ange ne soutient son fils que d'une seule main – la droite –, l'autre, suspendue en l'air, témoignant de sa douleur, tandis que la Madone représentée par Abramović répartit le poids de son fils de façon plus homogène. Pour ce faire, ses jambes sont exagérément écartées, de manière à transférer le poids d'Ulay vers le pli de sa robe, vers son genou gauche, qui vient en appui pour supporter le poids des jambes, pendant que ses épaules et sa tête sont soutenues par la main gauche et le genou gauche d'Abramović. Dernier détail d'importance : la tête du sujet masculin est orientée vers l'Occident chez Michel-Ange, mais vers l'Orient chez Ulay, signe que gestique et mystique suivent le même schéma d'inversion.

Il est à noter, enfin, que l'expression du regard change considérablement dans cette réécriture moderne de la *via dolorosa*. Tandis que la souffrance de la Vierge originelle semble toute placée du côté spirituel et psychologique, celle de la femme représentée par Abramović, bien ancrée dans le temporel, paraît défiante et comme détachée du corps défunt reposant sur ses genoux, à l'évidence bien plus âgé que le sien.

La volonté d'invertir les codes esthétiques et sémiotiques retenus par Michel-Ange est manifeste. Elle se concrétise par une réécriture-réappropriation de la mystique et de l'iconographie occidentales. Contrairement à l'intention de Michel-Ange, il ne s'agit pas pour ces deux artistes de renouveler « le sujet issu du pathétique en proposant deux visages d'une égale jeunesse »¹⁸, mais plutôt de rompre avec la tradition iconographique chrétienne, en investissant le champ de la réception esthétique de paradigmes iconoclastes.

En définitive, *La Pietà* d'Abramović et Ulay offre un premier point d'ancrage dans l'espace dialogisme inter-performatif, où *Éros* et *Thanatos* s'entremêlent. En insufflant des énergies nouvelles à la poïétique performative contemporaine, ce couple de performeurs démontre que leur art, aux allures de rituel, « est une éternelle conversation avec la culture de vie et la culture de mort »¹⁹. Cet événement artistique mémorable, enregistré sur une pellicule filmique d'une durée de 6'44'', montre la dimension sacrificielle de l'art-performance. Il appelle au dépassement de la souffrance physique, volontairement imprimée dans les chairs des artistes par eux-mêmes, pour qu'advienne à travers une violence symbolique nécessaire le renouvellement des imaginaires qui en sont les récipiendaires.

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 30.

¹⁹ Joël Des Rosiers, *Métaspora. Essai sur les parties intimes*, Québec, Triptyque, 2013, p. 145.

***Yo Mama's Pietà* : l'artivisme en actes**

Treize ans après la médiatisation de la performance réalisée par Abramović et Ulay, la photographe afro-américaine Renée Cox reprend à son compte l'idée d'une performance basée sur *La Pietà* originelle. Née à Colgate, Cox, d'origine jamaïcaine, est une artiste engagée. Elle entend, dans le contexte de brutalité policière dont les jeunes noirs américains sont victimes aux États-Unis, faire preuve d'activisme artistique et politique. *Yo Mama's Pietà* (1996) prend donc le parti de franchir, tout comme Abramović et Ulay, les limites du « politiquement correct » pour dénoncer l'injustice des institutions artistiques, socioculturelles et judiciaires, en particulier dans l'État de New York. Cette photo-performance datant de 1996 surprend par la richesse de son interperformativité, car elle s'inscrit simultanément dans des réseaux de références dialogiques d'une densité insoupçonnée, par un subtil jeu d'influences, d'allusions, mais aussi de contrepoints.

Pour commencer, il existe dans la composition photographique de Cox plusieurs similitudes avec l'original. Abstraction faite de la pigmentation épidermique, la Vierge de Cox – qui se prend elle-même en photo –, présente des homologues de forme et de style avec *La Pietà* de Michel-Ange. Sa main droite, en supination, soutient le haut du corps du sujet figurant le Christ, dont les jambes reposent sur la cuisse gauche de sa mère. La solide constitution de ce fils, représenté par le corps athlétique d'une jeune Afro-Américaine, est surprenante de vitalité. Ses muscles toniques et saillants, véritablement sculpturaux, soutiennent aisément la comparaison avec les modèles idéaux du canon antique grec. L'expressivité de sa posture, tournée vers le ciel, évoque inmanquablement celle du martyr sacrificiel, déjà présente chez le Christ de Michel-Ange.

Nonobstant, quelques différences concourent à introduire une distance esthétique avec cette œuvre pionnière. Tout d'abord, la nudité. Celle du modèle noir est intégrale, et laisse peu de place à l'imagination. Celle de la Vierge-mère, probablement inspirée de la performance d'Orlan, elle-même influencée par *l'Extase de Sainte-Thérèse* sculptée par le Bernin²⁰, laisse entrevoir la moitié supérieure du mamelon droit, alors que l'autre sein, tombant comme le premier, est en partie dissimulé par le voile recouvrant la tête. La scène est chargée d'un érotisme manifeste, exacerbé par la position de la main gauche de cette femme, placée en pronation sur le genou gauche de son fils, comme pour lui intimer une caresse. Cette sensualité à fleur de peau n'a pas la même connotation chez Michel-Ange, ni chez Abramović, dont les œuvres n'expriment pas une telle proximité, charnelle, entre mère et fils. Par la monstration de ses seins nus, l'artiste nous rappelle que le corps maternel, sur lequel se projettent les besoins de protection ou de nutrition de l'enfant, est avant tout celui d'une femme dotée d'une sexualité. À l'évidence, la fonction de l'art-performance conçu par Cox n'est pas de « reposer sur le rituel »²¹, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, mais plutôt de « se fonder désormais sur une autre pratique : la politique ». Il ne s'agit pas de reproduire à l'identique les grands classiques, mais plutôt de se les réapproprier à la lumière d'une nouvelle éthique, comme l'observe Nathalie Dietschy : « [l]a photographe s'empare alors des chefs-d'œuvre occidentaux, eurocentrés, et s'y insère, renversant les stéréotypes à la fois ethnique et de genre »²².

Pour compléter le tableau, un dernier élément de comparaison conduit à établir un rapprochement avec la création d'Abramović et Ulay, en dépit des divergences déjà observées : les deux compositions recourent à l'usage d'un fond noir pour mieux faire ressortir l'intensité dramatique des corps. Un choix dont la pertinence s'évalue à l'aune de la réaction, très remarquée, du maire de New York à qui Cox a envoyé un exemplaire de *Yo Mama's Pietà* pour participer à un concours artistique lancé par sa municipalité : un silence respectueux et prolongé.

En résumé, la photo-performance de Renée Cox s'inscrit dans une démarche dialogique interperformative en se positionnant dans le sillage du travail de réécriture sémiotique accompli par le

²⁰ Voir Aline Dallier, « Orlan : métissage artistique et action politique », *Recherches en Esthétique*, n° 5, octobre 1999, p. 57-60.

²¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, Gallimard, 2008, p. 21.

²² Nathalie Dietschy, « Dans la peau de saint Sébastien : Renee Cox et Samuel Fosso », article publié dans la revue *Interrogations ?*, Partie thématique [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Dans-la-peau-de-saint-Sebastien> (consulté le 7 juin 2017).

couple Ulay/Abramović. À son exemple, cette œuvre conteste le régime du biopouvoir établi, et contribue à renforcer la dynamique de légitimation du corps des femmes et des minorités ethniques dans le discours artistique dominant. Cette approche artistique très stylisée démontre que l'œuvre photo-performative, tel « un condensé dans lequel le monde et l'histoire sont présents »²³, peut « s'infiltrer aisément dans les différents espaces discursifs [pour mieux] les subvertir »²⁴.

Variation sur un thème : *La Pietà* de Sam Taylor-Wood

Cinq années plus tard, Sam Taylor-Wood, une vidéaste britannique qui avait participé au même concours que Renée Cox en 1998, décide en 2001 de proposer une seconde re-performance de la *Pietà* conçue par Abramović. Dans cette vidéo-performance de deux minutes, le spectateur se retrouve une fois de plus face à une femme assise sur les dernières marches d'un escalier, retenant par la tension musculaire de ses bras le corps d'un homme à moitié nu, au physique sculptural. Il s'agit d'une célébrité, issue du monde du cinéma : Robert Downey Jr. Dans cette vidéo de deux minutes, on voit l'artiste britannique soutenir le corps de l'acteur britannique, tenant le rôle de Jésus descendu de la croix. À l'image de Cox, Taylor-Wood fait un emprunt direct à *La Pietà* originelle, mais également à la performance d'Abramović et Ulay puisqu'elle choisit de s'asseoir, elle aussi, sur les marches d'un escalier. La transposition s'effectue en douceur, avec une certaine touche de minimalisme : l'acteur américain a les pieds et le buste nus, et ne porte qu'un pantalon noir, tandis que Taylor-Wood est modestement vêtue d'un débardeur blanc et d'un short de gymnastique. Celle-ci s'efforce de le redresser pour garder la pose, puis le laisse délicatement retomber sur ses genoux, avant d'affermir sa prise sur ce corps masculin qui s'avère assez lourd pour sa carrure.

Cette fois-ci la subtilité du jeu inter-performatif s'élabore à travers l'élégance de l'allusion à la photo-performance de Cox, en noir et blanc, comme les vêtements des deux performeurs. En contrepoint, par contre, la présence physiquement marquée de Downey Jr marque le désir de changer de direction. Son buste, entièrement dénudé, laisse clairement apparaître les mouvements de sa cage thoracique, à chaque respiration. L'acteur semble entre la vie et la mort, plongé dans un état de profonde méditation. On voit bien comment cette idée est mise en œuvre : il s'efforce, à maintes reprises, de relâcher toute la tension musculaire de son corps livré à l'étreinte de Taylor-Wood, tel un enfant s'abandonnant à sa mère. Il est plus appréciable de voir se matérialiser les luttes intérieures traversant le corps de Downey, que de les séparer de leur contexte.

On regroupe aujourd'hui les performances vidéo comme celles d'Abramović et de Sam Taylor-Wood, dans la catégorie de l'art duratif, encore appelé *durational art* ou *enduring art* en anglais²⁵, car le corps de l'artiste y est soumis à rude épreuve. Il faut en effet savoir faire preuve d'endurance en restant immobile dans des positions contraignantes pendant plusieurs minutes, voire plusieurs heures. Il ne choquerait personne de voir Jésus ainsi dénudé. Mais ce qui surprend, *a priori*, c'est de voir sa mère représentée par une femme du même âge que lui, très modestement vêtue, car Taylor-Wood n'a pour autres vêtements qu'un short et un t-shirt court. Nous sommes bien loin, ici, des drapés sophistiqués auxquels nous ont habitués les maîtres du baroque, ou, plus près de nous, des prouesses techniques exécutées par les pré-raphaélites. L'intention de l'artiste ne consiste pas seulement à sublimer la souffrance comme l'ont fait ses prédécesseurs en peinture, mais à exprimer le génie d'un art en mutation.

La Pietà selon Bozica Radjenović : quand l'art tient à un fil

La tension entre *Éros* et *Thanatos* exprimée sous un mode implicite dans les œuvres précédentes trouve un écho particulier dans *La Pietà I*, une sculpture en fil réalisée par l'artiste serbe Bozica Radjenović en 2013. Radjenović a reçu une formation classique en sculpture à la Faculté des

²³ Dominique Berthet, *Pour une critique d'art engagée*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 154.

²⁴ Luciano Vinhos, *op. cit.*, p. 171.

²⁵ Voir Lara Shalsa, *Performance Research*, vol. 17, n° 5, octobre 2012, p. 98-106.

Beaux-Arts de Belgrade. Le souvenir de sa mère, associé à l'univers du textile, l'a confortée dans l'idée de créer un univers artistique et sensoriel dont émanent la vitalité organique, la chaleur, la douceur et la sécurité d'un nid, de l'étreinte maternelle, qui se voient traduites en trois dimensions par des sculptures textiles, synonymes de protection et de tendresse. Cet art-refuge trouve son origine dans un besoin de protection intensifié par la violence des guerres qui éclatèrent en Yougoslavie en 1991, et dont l'artiste fut le témoin pendant deux ans, jusqu'à ce qu'elle obtienne un visa pour le Canada.

Ces aspects existentiels s'actualisent dans son travail à travers un discours plastique aux finalités propres, qui s'inscrit dans une relation dialogique avec *La Pietà* d'Abramović. Il s'agit non seulement de montrer, mais aussi d'expliquer le délitement de l'empire communiste, en recourant à la métaphore de la disparition. Ce discours présente des éléments de narrativité et d'interperformativité qui sont mis en relief par la référence à la couleur rouge, utilisée par Marina Abramović dans *Anima Mundi*, mais aussi par l'orientation est-ouest de l'enveloppe textile, pendant des bras de l'artiste²⁶, signifiant ainsi l'autonomie des signifiants employés pour marquer la fin d'un régime autoritariste. Sur ce cliché, l'artiste se voit emmaillotée dans une seconde peau, tricotée avec du fil de laine rouge provenant d'une seule pelote, posée sur le sol près de ses pieds. Manifestement, cette tenue a été confectionnée en deux exemplaires pour contenir deux corps distincts. Mais la seconde « peau », évidée, repose, tel un suaire au drapé irrégulier, sur les bras de l'artiste. Radjenović fait ici une référence explicite à l'œuvre iconique de Michel-Ange. Le jour où elle exécuta cette performance, aux Pays-Bas, l'artiste tira sur le fil du second tricotage, jusqu'à ce qu'il soit réduit à un amas de fil. Par cet artefact, la théâtralité du rouge se trouve amplifiée, la métaphore esthétique, filée par le jeu de l'interperformativité entrant ainsi en résonance avec *La Pietà* d'Abramović. Sa performance fait aussi directement allusion à la posture féministe de Renée Cox, vu qu'elle lui emprunte le glissement sémiotique induit par le passage de la position assise à la position debout, rendu explicite par l'artiste jamaïcaine dans *Yo Mama's Last Supper*, une autre photo-performance particulièrement subversive. Ainsi, dans le dessillement du regard qui se pose sur la performance intermédiaire de Radjenović, s'imisce le souvenir du corps politique yougoslave éfaufilé jusqu'à l'extrême, signe manifeste d'un dialogisme voulu et assumé.

Le dialogisme inter-performatif : espace de renouvellement de la relation esthétique

La diversité des propos esthétiques et politiques explorés au sein de notre réflexion va bien dans le sens du consensus actuel qui oriente de plus en plus l'attention du critique sur la porosité entre l'univers de la performance et celui du corps social figuré par la corporalité scénique. Le corpus performatif étudié relève d'un régime heuristique particulier, où le corps de l'artiste, comparable à un palimpseste se transmute en espace intertextuel et méta-textuel. C'est donc dans l'intime du regard que l'œuvre performative trouve sa raison d'être et toute sa dimension. Sur le plan de l'intentionnalité, ou plutôt du point de vue de l'artiste, la performance semble aussi bien s'agréger à la sphère de la temporalité qu'à celle de l'atemporalité. Parce qu'elle rappelle la condition humaine, nécessairement passagère, et traversée par une crise mimétique, elle se prête particulièrement bien au jeu des réécritures, tel un palimpseste dont l'avenir demeure toujours incertain, mais porteur d'espoir, selon le régime heuristique qu'il met en œuvre. C'est à une véritable lecture sémiotique du corps, revisité comme lieu d'inscription de l'*artacité*, que nous invite cette nouvelle *praxis* du langage plastique contemporain. À chaque génération de performeurs revient ainsi le mérite de repousser un peu plus loin la frontière entre le politiquement correct et l'artistiquement acceptable. En l'espace d'un siècle, les codes ont considérablement évolué. Ce faisant, s'enfoncent un peu plus dans les consciences, mais aussi dans les chairs, l'impact de l'acte performatif. Ainsi s'accomplit l'investissement du corps-espace performé, transformé ou même déformé, selon un rituel expiatoire dans lequel se projettent les pulsions dionysiaques, voire mortifères, d'un public incité à décharger

²⁶ Voir le compte-rendu de Petra Halkes, « Bozica Radjenovic. Unraveling Tension / Mississippi Valley Textile Museum, Almonte, Ontario, October 26 – December 21, 2013. », *Espace*, n° 107, 2013, p. 60–61.

ses émotions primaires. De ce point de vue, performance et re-performance n'échappent pas à la dualité classique entre l'*Éros* et le *Thanatos*.