



GESTES EN ÉCLATS

ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

LES PRESSES
DU RÉEL

Collection
Nouvelles scènes
dirigée par Sophie Claudel
et Franck Gautherot

©

Les presses du réel &
D.U. Art, danse et performance
de l'université de
Franche-Comté

GESTES EN ÉCLATS

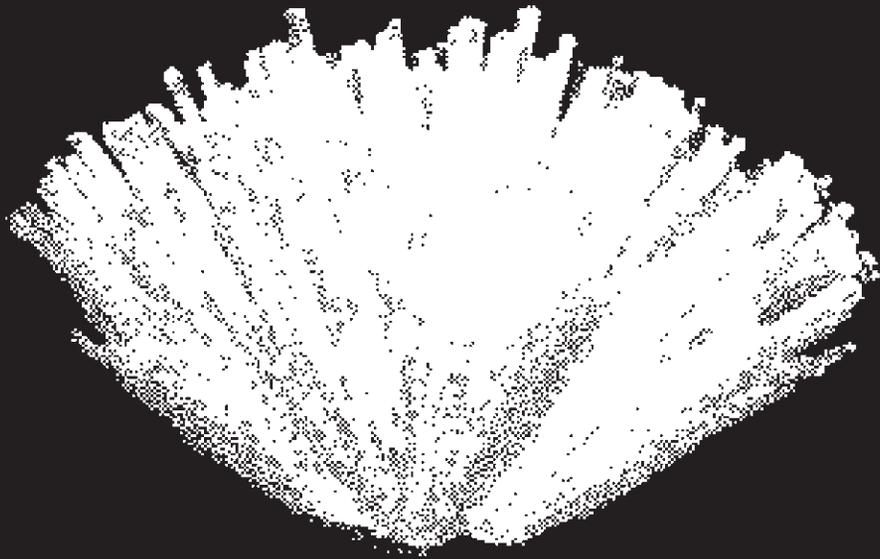
ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

les presses du réel

FRAGILITÉ



#1

NOTION DE
PERFORMANCE

Antoine
Pickels

|

Attention, fragile !

(du coefficient de fragilité utile de la performance)

*

*Si
les définitions
nous étouffent,
recherchons
des qualités.*

Si la notion de performance reste l'objet régulier de tentatives désespérées de définition – y compris par ceux qui professent ne pas vouloir en donner –, on peut éviter cet éternel écueil en s'attachant, non pas à définir une « catégorie », une « discipline » ou des « règles », mais à rechercher des *qualités* qui, en quantités variables, représenteraient des formes de marqueurs, nous permettant d'apprécier si le geste artistique que l'on nous propose relève de la performance ou du spectacle. Je tiens à souligner ici que j'aime aussi, beaucoup, le spectacle. Mais je ne le perçois pas de la même manière.

Ces qualités, suivant qui nous sommes et nos esthétiques propres, varient à leur tour. En ce qui me concerne, performeur parfois (et plutôt autrefois), « enseignant » (d'une pratique qui ne peut s'enseigner), et « présenteur » (de formes qui évitent la représentation), je sais que mon regard s'attache à la présence plus ou moins importante de cinq éléments : le fait que je me trouve face à une personne et non face à un personnage ; la porosité de sa présence ; le risque couru par cette personne dans sa proposition ; son engagement dans l'acte et ce qu'il signifie ; et que l'acte proposé me place, non en situation de spectateur, mais en situation de témoin. Si ces cinq qualités ne peuvent être résumées à la notion de fragilité, celle-ci intervient, de fait, à chaque occurrence. Je voudrais essayer de détailler pourquoi et comment, à partir de performances vues récemment.



FACE À LA PERSONNE

Être face à une personne ne signifie pas pour autant que cette personne ne peut pas être grimée et costumée. Notre vie quotidienne est témoin des masques – maquillage, coiffure, vêtement, gestuelle, tatouages – que nous portons au quotidien. Pour autant, nous n’embrassons pas forcément une autre identité. Mais se présenter « en tant que soi-même » en tant que performeur, c’est surtout se présenter dans une exigence de vérité par rapport à soi-même. L’expression de cette vérité peut passer par des signes appliqués sur le corps, révélateurs de cette vérité, ou par l’absence de ces signes. Ce n’est pas un hasard si tant de performeurs se mettent littéralement à nu, exposent leur corps sans ces armures : ils se débarrassent ainsi de ce qui pourrait les relier à une classe sociale, à un contexte géographique, à une mode et partant à un commerce, pour être un idéal « soi-même ».

Or, être soi-même n’est pas si fréquent en société. Quand sommes-nous nous-mêmes ? Dans l’amour, peut-être, au moment de la jouissance ? Dans les émotions extrêmes, rire ou pleurs, où nous échappons à notre propre contrôle ? Dans la maladie, au moment où la souffrance nous arrache à notre être social ? Ou seulement dans le rôle de l’agonie ? Faire ces hypothèses, c’est dire la vulnérabilité qu’implique être simplement « une personne » devant une assistance : une forme de fragilité.

Dans la première partie de *Incorruptible Flesh: Messianic Remains*¹, le *body artist* Ron Athey, posé sur une sorte de gril qui rappelle le supplice de Laurent, offre son corps aux caresses de l’assistance qui défile à la queue leu leu pour l’enduire d’une matière grasse et blanche – en l’occurrence, un lubrifiant pour pratiques très intimes, mêlé à un pigment qui se révélera phosphorescent. La théâtralité du dispositif ne fait pas illusion. Athey est

↑ *Incorruptible Flesh: Messianic Remains*, Ron Athey, Ipswich, 2014. Photo © Guido Mencari.

1. *Incorruptible Flesh: Messianic Remains*, Ron Athey. Performance vue au Town Hall, Spill Festival of Performance, Ipswich, Royaume-Uni, le 1^{er} novembre 2014.

2. *Iconic #4*, Mac Ophélie.
Performance vue au musée
Aboa Vetus & Ars Nova, Festival
New Performance, Turku,
Finlande, le 3 octobre 2014.



↑ *Teresias*, Heather Cassils,
Kuopio, 2012. Photo
© Pekka Mäkinen.

placé sur une scène transformée en autel, une musique New Age habite l'espace, le haut de son visage est lifté par une série de câbles crochetés dans la peau, visibles sous une sorte de masque funéraire en plastique, et son menton est clouté d'une barbe de pharaon. Mais les conditions de sa présentation le mettent dans un état de totale soumission aux pèlerins, qui touchent son imposante masse corporelle tatouée comme une relique, mais pourraient d'un geste déplacé le blesser grièvement: la relation, si elle fait au premier abord songer à un rituel religieux, a autant à voir avec un rapport

sado-masochiste, le public « dominant » étant simultanément à la merci du soumis. Ce qu'il livre aux caresses qui tentent de soulager son corps sous tension, c'est bien lui-même: le corps d'un survivant post sida, ni mort ni vivant. Dans le rituel qui suivra, où son corps relevé, grossièrement essuyé, revêtu d'une cape et d'une tiare, descend littéralement de la scène où avait lieu le pèlerinage, sautille et prêche un texte halluciné dans un cercle dessiné à la craie qu'entoure l'assistance, le sang qui coule de ses plaies au front, sur son visage et sur le sol, est à la fois la preuve de l'humanité de ce dieu vivant, et un *instrument de communication* immédiat pour dire: je suis là, et ce n'est que moi. Ce qu'est aussi (plus?) le sang dans la pratique de nombreux artistes de la scène anglo-saxonne (Franko B., Kira O'Reilly, Jon John...): un fluide de communication, un véhicule, alors qu'on l'interprète comme un signe de sacrifice ou d'offrande. Et au-delà, le « je » qui s'exprime dans son prêche fait clairement référence à la vie de Ron Athey lui-même...

Dans *Iconic #4*, la jeune performeuse Mac Ophélie reçoit, dans la grande salle de réunion d'un musée², pendant trois heures, des invités libres d'entrer et de sortir à leur guise. Elle-même est juchée sur la grande table de réunion couverte de boissons, fruits et grignotages, autour de laquelle s'installent les visiteurs. La table va lui servir successivement de lieu de massage d'une des personnes de l'assistance, de siège de pose en modèle nu pour une séance de croquis impromptue, de scène depuis laquelle elle donnera un cours de *twerking*... Le dispositif est le même, dit-elle, que lorsqu'elle reçoit chez elle. De fait, elle se met en jeu très intimement, dans un récit autobiographique informel qui passe par ses amours, son éducation

religieuse, son corps de « géante », ses origines africaines, ses désirs d'enfant, qu'elle partage avec une candeur et une franchise désarmantes. Il y a de la séduction, et du narcissisme dans ce discours, et afin de « trouver sa propre Beyoncé » – l'objectif proclamé de la série *Iconic* – l'artiste change à plusieurs reprises de parures. Mais c'est toujours elle, au bout du compte, qui est là, et nous ne pouvons pas en douter.

ÊTRE POREUX

Cette première qualité d'être face à une personne engageant sa propre identité (fût-elle, on le voit, ornée, masquée, déguisée) étant reconnue, on peut s'attacher à repérer les suivantes. C'est une chose très difficile à nommer que la qualité de présence que requiert la performance pour que le moment advienne et que l'échange ait lieu. Je n'ai pas trouvé à ce jour de meilleur terme que « porosité » pour qualifier cette qualité qui n'empêche pas la diversité des humeurs: on peut être furieux et poreux, tendre et poreux, ironique et poreux, et même, on l'a vu, iconique et poreux. Quand nous sommes en société, nous faisons montre de notre capacité d'étanchéité, qui est le signe de notre bonne immunité morale, de notre bonne santé mentale. Il y a longtemps que l'« expérience schizophrène » à laquelle appelait l'antipsychiatre Ronald D. Laing n'est plus vue comme un processus de connaissance accrue du monde et de soi... D'une certaine manière, bien des performeurs travaillent à supprimer cette étanchéité, et avec l'expérience y réussissent mieux: c'est flagrant chez les performeurs les plus âgés, un exemple très contesté en termes de commercialisation de son art, mais incontestable en termes de présence, étant Marina Abramovic, l'appréciation de cette qualité constituant la matière même de *The Artist is Present*, présenté durant sa rétrospective du même nom au Moma.

L'artiste canadienne Heather Cassils, dans *Teresias*³, confronte, sur une durée de quatre à cinq heures, son corps de femme – modifié par la musculature en un corps masculin hypertrophique, mais toujours doté de seins et d'organes génitaux féminins – à un torse masculin classique en glace. Aveuglée par un projecteur en face d'elle, Cassils va, durant ces longues heures, faire fondre par la chaleur de son corps ledit torse. C'est une lutte, violente, qui a lieu, Cassils a les dents serrées par l'effort, doit régulièrement écarter son corps de la glace qui brûle, y revenir... Pourtant, malgré cette volonté apparente, malgré l'aspect plastique de ce corps fabriqué, malgré l'éclairage qui l'empêche de distinguer l'assistance, sa présence n'a rien de sculptural, nous avons l'impression de pouvoir « lire dans ses pensées », la violence de l'épreuve et la concentration qu'elle nécessite sans doute lui fait abattre toute autre barrière de convenance.

Le performeur croate Sinisa Labrovic, dans *Punishing*⁴, attend dans une salle l'entrée de l'assistance. Il est torse nu, un fouet à la main, dans une lumière neutre, sans dramatisation. Il regarde les personnes présentes, l'air ni menaçant ni souffrant: en fait, il n'a l'air de rien que d'être présent. L'audience, à qui l'on a signalé qu'elle aurait le loisir de sortir quand bon lui semble, mais pas de revenir, attend. Rien ne se passant que l'échange de regard, quelques personnes se décident à sortir. Labrovic se donne autant de coups de fouet que de personnes qui sortent. Le système ne devient clair qu'à la prochaine sortie de membres de l'assistance, qui égale à nouveau un même nombre de coups de fouets. Au fur et à mesure, une tension se crée, entre l'ennui qu'il y a à rester, la culpabilité qu'il y aurait à sortir, résultant en un coup de fouet, le sentiment de contrainte créé, et le dos de Labrovic qui peu à peu se marbre et saigne. Une série d'interactions ont lieu, certaines personnes tentant de

3. *Teresias*, Heather Cassils. Performance vue au siège du gouvernement provincial, ANTI Festival of Contemporary Art, Kuopio, Finlande, le 28 septembre 2012.
4. *Punishing*, Sinisa Labrovic. Performance vue à Galleria Off, Festival Interakcje, Piotrkow Trybunalski, Pologne, le 8 mai 2012, et aux Halles de Schaerbeek, Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, le 23 avril 2013.

négocié, proposant de se fouetter elles-mêmes, certaines venant enlacer le performeur, certaines tentant de sortir en catimini. L'issue de l'action est variable – cela peut aller d'un sit-in s'éternisant jusqu'au fait de désarmer le performeur. Durant toute l'action, ce qui est frappant est la présence de Labrovic, absolument désarmé, sans contenance, ouvert. Cette présence, au-delà du dispositif, permet la justesse de la performance: l'arrogance ou le pathos la fausseraient au contraire, irrémédiablement. C'est aussi parce que Labrovic est ce «livre ouvert» qu'une empathie est possible avec son geste absurde.

LE GOÛT DU RISQUE

Pour autant, être soi-même, vulnérable et poreux face aux autres, si ce sont peut-être les premières conditions pour que la performance advienne, ne va pas suffire à franchir l'indifférence naturelle d'une assistance, par ailleurs abreuvée d'images et de sollicitations constantes dans son quotidien. C'est ici qu'intervient pour moi la question de risque. Nous sommes particulièrement sensibles à cette question du risque parce que nous sommes éduqués à y être attentifs, dès notre enfance. Le feu brûle, le couteau coupe, le chien peut mordre, et la maladie guette si nous ne nous lavons pas les mains, nous enseignent nos parents. Plus tard, l'école nous apprendra d'autres risques, sociaux, et à nous comporter de manière sûre face à un collègue, un patron, un flic, un criminel, une prostituée... tout en nous apprenant à maîtriser le risque de nous-mêmes, en maîtrisant nos pulsions, nos émotions, qui pourraient nous faire passer à notre tour du côté du crime ou de l'hôpital psychiatrique. De fait, notre société contemporaine, qui nous infantilise jusqu'à la maison de retraite et nous traque jusque dans les toilettes, a remplacé le contrôle d'autrefois basé sur la religion ou la morale par un contrôle lié à la notion de risque zéro en matière de santé et de sécurité. C'est peut-être une autre raison pour laquelle la performance a une telle actualité aujourd'hui: le risque ou les risques que prend le performeur paraissent peut-être insensés au sens commun, mais nous permettent aussi de vivre par procuration un «être adulte» auquel nous n'avons plus droit. Cette «prise de risque», c'est celle de l'accident possible, voire souhaité, c'est celle de «l'échec» de la performance, au sens où ce qui est prévu n'est pas réalisé, ou pourrait ne pas l'être.

La performeuse belge Gwendoline Robin fait un emploi régulier d'éléments instables, difficilement maîtrisables, en particulier des explosifs. Son œuvre-somme créée au printemps 2014, *J'ai toujours voulu rencontrer un volcan*⁵ montrait à nouveau à quel point cette notion de risque est importante dans son travail. Risque physique pour l'artiste, car celui-ci existe: elle a déjà été brûlée lors de certaines de ses actions. Risque que les éléments convoqués – explosifs, mèches d'allumage, pâtes à feu, mais aussi terre, tubes, récipients ou vitres – ne reprennent leur liberté (ou leur résistance) de matériau, ne se brisent au mauvais moment, n'explorent pas, ou trop tard. Risque pour l'assistance, hypothétique quand la performeuse joue avec notre frayeur, simplement parce qu'un suspense s'installe pendant que la mèche se consume; réel lorsqu'elle fend brusquement la foule en faisant rouler un disque de

5. *J'ai toujours voulu rencontrer un volcan*, Gwendoline Robin. Performance vue à Tours et Taxis, KunstenFestival des Arts, Bruxelles, Belgique, mai 2014.



verre, afin de déjouer un agroupement trop statique, et que le disque de verre éclate quelques instants plus tard.

Dans *Dredge*⁶, un 1^{er} novembre, le performeur irlandais Kris Canavan emmène à sa suite ses témoins (« bear witness », soyez témoins, demande-t-il dans le programme), au crépuscule, dans les rues de la petite ville d'Ipswich. Lui-même, vêtu d'un costume-cravate, les chaussures bien cirées, ganté de latex noir, marche à quatre pattes en arrière, prenant appui sur les genoux et les mains. Sa bouche est maintenue ouverte par un écarteur buccal. Dans sa langue qu'il tient sortie est enfoncé un crochet, auquel pend une guirlande de fleurs de type funéraire, qui traîne sur le sol, et dans sa bave. Les témoins le suivent à pas lents, dans un silence remarquable, produisant pour les passants l'image d'un enterrement, et dans leur for intérieur les images des enterrements auxquels ils ont pu assister. Mais nous sommes en ville, un samedi soir. La ville quoique petite est traversée d'autoroutes urbaines, et les jeunes gens sont de sortie. Le performeur n'a aucun moyen de se diriger. Pour ne pas détruire la guirlande, il doit maintenir les yeux fixés au sol, et bientôt ses genoux – qui finiront en sang – le font souffrir. La marche, qui va de l'école d'art de la ville à un commissariat de police désaffecté, va durer plus d'une heure, et sera émaillée de risques d'incidents déjoués grâce aux témoins: voitures, passants, verre brisé, bande de gamins peu amènes et épuisement progressif du performeur, qui semble de moins en moins apte à se diriger... jusqu'à l'arrivée, où il se relève, rajuste sa cravate, ôte écarteur de bouche et guirlande, arrose celle-ci d'essence et y met le feu. Il part, laissant la guirlande se consumer: personne n'applaudit, on n'applaudit pas à un enterrement. Mais l'empathie ressentie par les témoins est aussi fonction, au-delà de la symbolique et de la participation à travers la marche, de cette sensation de risque partagée, puisque engageant leur responsabilité.

↑ *Dredge*, Kris Canavan.
Ipswich, 2014. Photo
© Guido Mencari.

6. *Dredge*, Kris Canavan.
Performance vue dans
l'espace public, Spill Festival
of Performance, Ipswich,
Royaume-Uni, le 1^{er} novembre
2014.

7. *Drunk*, Xiao Lu. Performance vue à La Bellone, Bruxelles, Belgique, le 15 octobre 2009.
8. En 1989, la première exposition d'art d'avant-garde officielle, au musée national d'Art à Pékin, fut fermée le 5 février, suite à la performance non autorisée de Xiao Lu, qui tira deux coups de revolver sur son installation *Dialogue*.

Le risque peut évidemment être plus grand – le *Shoot* de Chris Burden en reste un paragon – et parfois non sans conséquences graves, voire fatal. Dans *Drunk*⁷, la performeuse chinoise Xiao Lu a pour accessoires seize bouteilles de vin rouge et seize verres. Elles sont disposées en un cercle au sol, au centre duquel elle se place, en tenue d'apparat, pour rendre hommage à un amour passé auquel le chiffre seize est mystérieusement relié. Elle remplit avec les premières bouteilles les seize verres, les bois cul sec. L'assistance assise autour d'elle réalise, au bout de quelques verres, qu'elle va devoir tout boire seule. Dans un geste spontané, plusieurs personnes de l'assistance prennent des verres et trinquent avec elle. Elle continue à boire avec eux. Ce que l'assistance, qui boit, qui rit, ne sait pas, c'est que Xiao Lu n'a aucune habitude de l'alcool, et très peu de résistance. Vite, elle devient très sentimentale, ses yeux vitreux, son articulation pâteuse, ses propos incohérents. Elle vomit, jette un verre derrière elle, au risque de blesser un invité, perd l'équilibre... les bouteilles sont vides en un peu moins de vingt minutes. On l'emmène, car elle est sur le point de perdre connaissance. De fait, même une douche froide ne l'empêche pas de sombrer dans un coma éthylique profond. On appelle l'ambulance, qui bloque la rue où ne peuvent passer deux voitures de front, en attendant l'arrivée d'un médecin. Toute l'assistance est autour de l'ambulance. Le médecin arrive, autorise le transfert vers l'hôpital. Elle y passera la nuit, quitte pour une méchante gueule de bois, et sans aucun souvenir de ce qui s'est passé, sinon qu'elle a failli y passer. À vrai dire, elle n'avait aucune idée de ce qui pouvait lui arriver, n'ayant jamais bu plus qu'un verre de bière de table. La motivation de son acte était l'amour, et le risque qu'elle prenait, tout aussi grave à ses yeux, était d'abord émotionnel. C'est toujours l'amour qui motive ses actions, y compris celle qui a valu à l'art performance d'être officiellement interdit en Chine⁸. Pour ceux qui étaient présents en tout cas, le souvenir de cette action reste gravé à jamais comme une prise de risque inouïe, et peut-être comme une forme d'engagement sans réserve.

**ENGAGÉ
DEDANS** Or, être soi-même, être poreux, prendre un risque ne signifie pas forcément que le performeur s'engage dans l'acte qu'il effectue, qu'il y a pour lui ou elle *nécessité* de l'acte, absence de réserve ou de doute quant à ses motivations. À ce compte-là, *Jackass* serait une émission d'art performance. Bien sûr, cette notion est également subtile et fonction de l'interprétation. Il ne s'agit pas d'enfermer la notion d'engagement dans son sens militant le plus étroit: un acte « purement plastique » (si cela existe) peut être engagé, un acte intime et personnel, on vient de le voir avec l'exemple de Xiao Lu, peut être engagé, nous savons au moins depuis les années 1970 que la sphère réputée privée est aussi politique. Mais à l'inverse, dire que l'artiste est engagé « parce qu'il ne peut pas ne pas l'être » est peut-être une vue un peu molle. Les exemples les plus forts qui me viennent à l'esprit sont de fait des exemples de performances dans l'espace public, autorisées ou non, par des artistes pour lesquels ces performances sont d'une absolue nécessité. Il se fait qu'elles émanent d'artistes queer, et opèrent donc aussi au niveau des « politiques du personnel », ce qui n'est pas le cas d'« artistes » comme Voina ou Femen.



La performeuse *genderqueer* néo-zélandaise Val Smith, dans sa série *Gutter Matters*⁹, se penche sur les égouts et caniveaux des villes. Couchée dans la rue, le nez dans l'égout, elle rend compte en murmurant (il faut se coucher à côté d'elle pour l'entendre) des perceptions qu'elle en a. Dans la version vue en Finlande, l'action a lieu dans une rue piétonnière, où elle rampe, franchissant une centaine de mètres en trois heures. Coiffée d'une perruque hirsute, vêtue d'une veste et d'une cravate pailletées et de baskets dorées maculées, les mains crispées sur deux « pompons » en paillettes, elle est accompagnée de deux comparses : l'une, au visage masqué par une perruque blonde, tient une pancarte en carton sur lequel est inscrit « Gay Shame Parade » ; une autre, munie d'un balai et d'une pelle, élimine soigneusement les quelques paillettes perdues après son passage. Au bout de la rue commerçante – face à une grande artère et à la principale place de la ville – la parade se clôt par une « Gay shame after party » entrée libre, où il est loisible au passant d'aller s'enfermer dans une caisse en carton, juste à côté d'une autre caisse où se trouve l'artiste, un contact furtif par les doigts pouvant advenir, au son d'une musique de danse assourdie. L'engagement ici est triple : personnel, en ce qu'il reflète les difficultés que la société a vis-à-vis de l'« identité » de Smith, physique, par l'expérience durative, qui a lieu quelle que soit la météo, et bien sûr politique, dans une ville de province où l'homosexualité n'est pas proscrite, mais où les codes sociaux réclament son invisibilité.

L'artiste Steven Cohen débarque sur l'esplanade du Trocadéro pour sa performance *Coq/Cock*¹⁰, transformé en œuvre d'art vivante : chaussures démesurées, guêpière, masque de maquillage et coiffe de plumes de coq hyper-sophistiqués, longs gants prolongés par des plumes, et le sexe enrubanné de bandages. Il n'est pas seul. Un coq (*Gallus Gallus*) le tient en laisse par un ruban relié au pénis de Cohen. C'est le coq qui mène l'étrange danse qui commence là. L'œuvre est une contribution non-invitée à la saison sud-africaine en France, et pose au pied de la tour Eiffel l'étrange relation que

↑ *Gutter Matters*, Val Smith, Turku, 2014. Photo © Hannu Seppala.

9. *Gutter Matters*, Val Smith. Performances vues dans une rue piétonnière, New Performance Turku Festival, Turku, Finlande, les 3 et 4 octobre 2014.

10. *Coq/Cock*, Steven Cohen. Performance sur l'esplanade du Trocadéro, Paris, le dix septembre 2013. Photos, vidéo et déclaration de Steven Cohen lisibles dans le n° 2 de *Klaxon*, « Ville Cité », téléchargeable gratuitement sur <http://www.cifas.be/~klaxon/>

l'artiste « juif, pédé et sud-africain » a avec la France: le lien entre son sexe circoncis et l'animal national devenu chorégraphe le résume. Le coq mène la danse, le coq guide *the cock*. Comme Steven Cohen le présumait, il y a sur l'esplanade quelqu'un qui se croit responsable de la « sécurité », qui va appeler la police, et la performance – qui ne suscitait auprès du public que des sourires ou de l'indifférence – sera vite interrompue. Si Steven Cohen sait qu'il va être inquiété, c'est qu'il a l'expérience de ce type d'actions sauvages, qui l'ont vu le sexe entouré d'une étoile de David devant le monument aux victimes de la guerre à Lyon, broser les pavés de l'ex « place du Reich » de Vienne avec une brosse à dents géante (un godemiché en cristal dans le fondement), ou déambuler vêtu d'un tutu-lustre dans les townships ou perché sur des crânes humains à Wall Street... Mais dans tous les cas, la prise de risque – effective – de ces moments, qui retient l'attention du public, est en fait sans importance: ce qui compte, c'est ce qui le mobilise, à chaque fois, et donne à ces actes leur absolue nécessité: un engagement qui est simultanément politique et personnel, où son corps est engagé, dans une manifestation qui pour être solitaire n'en questionne pas moins la société: la marchandisation du corps en Amérique, l'expulsion des pauvres des centres urbains en Afrique, l'occultation du passé antisémite en France ou en Autriche...

11. Voir à ce propos mon article « Je suis un mensonge, donc je suis la vérité », plus particulièrement consacré au travesti mais valable pour le cabaret en général, in *Le Labyrinthe des apparences*, revue de l'université de Bruxelles, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.

PLACE DU PUBLIC

Mais pour que ces différentes qualités effectuent leur passage, qu'elles soient non seulement perçues, mais ressenties, il importe qu'elles ne restent pas à distance et ne s'installent pas dans une forme de spectacle. Sans que cela soit forcément lié au fait qu'elles aient lieu sur une scène ou pas. Les contre-exemples abondent: quand la scène se rapproche plus d'une scène de cabaret notamment, dont la frontière, on le sait, peut être franchie à tout moment¹¹, par exemple dans les pièces du performeur bulgare Ivo Dimchev *Lili Handel* (où l'artiste vend son sang aux enchères après l'avoir ponctionné sur scène) ou *The P Project* (où des membres de l'assistance viennent écrire, danser, se dénuder ou faire l'amour sur le plateau contre paiement), où le dispositif, très spectaculaire pourtant, est perverti, inversé et transformé.

Mais le rapport scène-salle induit aisément ce à quoi il sert usuellement – le spectacle. Aussi de multiples dispositifs sont-ils imaginés pour « supprimer la barrière », créant de la fragilité de part et d'autre, en sortant des périmètres de sécurité usuels que sont la scène dominante et le fauteuil dans la pénombre. Ainsi des œuvres destinées à une personne à la fois qui, si elles instaurent un rapport privilégié et permettent dans l'intimité un échange impossible à plusieurs, peuvent aussi faire basculer ce rapport dans une sorte de domination du performeur, le regardant étant « coincé » dans sa responsabilité d'unique participant. Ainsi des pièces participatives ou interactives, où l'on est invité à co-constituer l'œuvre, à travers un geste, un objet ou une relation, où l'on est l'œuvre – le festival ANTI, à Kuopio, est spécialisé dans ce type d'esthétiques dites « relationnelles » ou « socialement engagées » qui existent par la relation... ou bien échouent à exister, comme toute relation. Ainsi des pièces

duratives, qui par leur durée même déçoivent ceux et celles qui attendraient un format temporel classique de spectacle, et les engagent à percevoir autrement, pour autant qu'elles ne suscitent pas que l'ennui. Ainsi des pièces advenant sans annonce dans l'espace public, qui ne sont pas perçues forcément comme art sur le moment, ou ne le sont jamais : quand un passant croise Richard DeDomenici effectuant son *Reverse Begging* dans la rue, que réalise-t-il, s'il s'aperçoit que le mendiant qui lui tendait la main et lui adressait la parole lui offrait, en fait, de la monnaie ? La farce d'un plaisantin ou bien une interrogation plus profonde ?

La place du public et la perte de repère tiennent parfois une place centrale dans la performance. Ainsi, dans *Showroom Robin Pourbaix – Il est urgent de se faire plaisir*, du performeur et plasticien belge Robin Pourbaix (accompagné de quatre-vingt-dix-neuf bénévoles), une inégalité de traitement prévaut dès l'entrée : certains membres de l'assistance bénéficient d'un coupe-file, mais aucun n'est assuré de tout voir. Selon l'entrée par laquelle on est amené dans l'espace du *Showroom*, on peut se retrouver immédiatement exilé hors de l'espace de jeu, et entamer alors une longue pérégrination labyrinthique les yeux bandés, menant soit à une espèce de réunion post enterrement, avec café tiède et petits vieux dotés de demi-masques à l'effigie de l'artiste, soit à un « carré V.I.P. » avec champagne et voiture de course immatriculée ROBIN-P occupée par deux doubles au masque complet de Robin Pourbaix. Après une autre marche labyrinthique à l'aveugle, durant laquelle on reçoit quelque chose avec une petite tape d'encouragement sur l'épaule, le bandeau est enlevé, on est invité à s'asseoir, et on peut voir... qu'on a été vu tout au long de la marche, depuis l'entrée dans le *Showroom*. La déambulation de chacun, accompagnée par un guide portant un masque de Robin Pourbaix, avait en fait lieu dans un espace ouvert, une scène sur laquelle on a été vu depuis le gradin d'où l'on voit à présent. Des écrans permettent de voir aussi, hors-scène, ce qui se passe à l'entrée ou dans les espaces d'attente. On ne l'avait pas vu, mais dans cette procession, on a été mené devant Robin Pourbaix, le vrai, accompagné de doubles masqués de tailles différentes (dont un nain et un géant). Ce qu'on a reçu là, lorsqu'on nous a gratifié d'une petite tape, c'est un badge... avec le logo Robin Pourbaix. Et comme les autres, quelque cent cinquante témoins avec nous, on se tait pour ne pas révéler le dispositif à ceux qui nous suivent.

À l'inverse de ce parcours très fléché mais totalement désorientant, la perte de repère peut s'opérer par l'absence de place définie pour le public. Dans la durée des performances du collectif Black Market International¹², il n'y a pas de place spécifique pour le public. Quelques chaises éventuellement, qui ne sont pas « placées ». Le noyau de douze (aujourd'hui onze) performeurs et leurs éventuels invités occupent tout l'espace et obligent au déplacement de l'assistance, qui parfois, vu la durée, s'assied (des chaises sont en général disponibles, mais non disposées). Si quelqu'un s'assied, il lui est quasiment impossible de rester à la même place tout du long – de quatre à plusieurs fois neuf heures pour les performances vues. Les performeurs n'interagissent

12. Performances (sans titre) vues à The Arches, National Review of Live Art, Glasgow, 2005 ; Les Halles, Festival Trouble #2, Bruxelles, 2006 ; Tramway, National Review of Live Art, Glasgow, 2007 ; Ranshorn, TIPA (This Is Performance Art), Glasgow, 2011.

que rarement avec l'assistance, même si cela peut advenir. Ils interagissent entre eux, en revanche, régulièrement, mais à partir de partitions personnelles, qu'eux seuls connaissent à l'origine et qui dévient en fonction des rencontres. La plupart des critiques tentant de rendre compte de leurs performances achoppent sur une « description » de ces actes qui, pris isolément, sont d'un intérêt relatif, et peinent à restituer ce qui fait la force de l'ensemble. Ensemble comparable à un orchestre où les différentes familles d'instruments se complètent: des figures quasiment statiques d'Alastair MacLennan et de Norbert Klassen (aujourd'hui disparu), aux transformations de l'espace et du son induites par les actions mobiles d'Elvira Santamaria Torres, Boris Nieslony et Jurgen Fritz, des rapports corps /objets souvent violents d'Helge Meyer, Julie Andrée T. et Lee Wen, jusqu'aux interventions plus ludiques voire carrément théâtrales de Myriam Laplante, Jacques Van Poppel et Roi Vaara. Ils se connaissent suffisamment artistiquement (les membres insistent, quand ils se présentent, sur le fait qu'ils ne sont pas amis et ne se fréquentent pas en dehors de leur pratique) pour, en fonction de la proposition de l'un, abonder dans son sens ou interrompre son action. Suffisamment aussi pour donner l'impression d'actions de groupe, concertées, les voyant tous suivre un même mouvement ou constituer à un moment donné un groupe sculptural.

La durée qui s'étire, l'espace fluctuant, la coexistence de rythmes et d'esthétiques contradictoires mais complémentaires, et l'écoute palpable entre les intervenants (leur pratique se définit comme un « Art of Begegnung », un art de la rencontre) imposent à leur tour une autre manière de ressentir temps, espaces, gestes et récits. L'assistance – celle qui reste, tout du moins, car certains, ne voyant pas ce qu'il y a à voir, partent sans revenir – est emportée dans un au-delà de la présentation qui sera, pour chacun, unique, la simultanéité des actions empêchant de tout voir. Pour peu que l'on entre dans le jeu (et même s'il ne nous est pas ou très peu demandé d'y « participer »), se fera jour un étrange état mêlant rêverie, hypnose, et *a posteriori* sentiment d'avoir vécu une épopée d'autant plus bouleversante qu'elle paraît irracontable et qu'on ne sait dans quel espace-temps on a passé tout ce temps.

ATTENTION, FRAGILE! Ce qui réunit ces différentes qualités, inégalement réparties dans chacune des performances décrites ici, est qu'elles fragilisent l'artiste, l'œuvre et sa perception. L'armure du personnage enlevée, la présence nue avouée, le risque du ratage engagé, la position prise comme nécessité, le rapport artiste/assistance déstabilisé, contribuent de la même manière à rendre moins certains le « succès », la « réussite » de la proposition. Bien sûr, elles ne font pas que cela: elles ouvrent aussi à un rapport plus authentique, permettent une intimité plus personnelle, produisent un « effet de réalité » lié à l'échec possible, nous questionnent plus profondément parce qu'elles engagent réellement leurs auteurs, et nous forcent à sortir de notre passivité en nous rendant témoins et non consommateurs. En fragilisant l'édifice artistique, elles le mettent aussi à notre portée. Ces failles délibérément laissées ouvertes sont autant d'écoutes par lesquelles

passé la communication entre l'œuvre, son porteur et son témoin. Si la performance, loin d'être élitiste, est en fait une pratique artistique accessible, cela n'est pas dû seulement à l'absence apparente d'un savoir nécessaire à la comprendre (qui rend, par exemple, le grand répertoire dramatique, l'opéra ou certaines expositions si intimidants). C'est aussi et peut-être surtout parce qu'en manifestant sa fragilité, en se mettant en jeu, la performance fait jeu égal avec la fragilité de chacun d'entre nous. Et dans ce rapport égal, la communication peut avoir lieu.

*La
responsabilité
du
curateur.*

Pour conclure, je voudrais poser brièvement la question du contexte de présentation, car il n'y va pas seulement de la responsabilité de l'artiste pour que le moment performant puisse advenir, mais aussi de la manière de présenter et de contextualiser. Celle-ci incombe en partie aujourd'hui au curateur de performance, une fonction qui, plutôt associée aux arts visuels jusqu'ici, commence à se répandre non seulement dans la performance *stricto sensu*, mais aussi dans le champs des arts de la scène, avec le développement de formes postdramatiques, participatives, et d'œuvres « socialement engagées », notamment dans l'espace public¹³. Or, pour toutes les notions exemplifiées ici – et même si cela peut sembler plus évident pour les questions d'espace physique et de « place du public » –, le travail du curateur a son importance. Qu'il soit entendu que le curateur peut être un artiste, et que nombre de réunions, festivals ou événements de performance, organisés par des artistes eux-mêmes souvent participants, créent au même titre qu'un curateur « un contexte » – ces artistes faisant d'ailleurs parfois les mêmes erreurs que des « curateurs professionnels ».

Comment, pour préserver ces qualités, le curateur peut-il offrir un espace qui maintienne la fragilité tout en créant le respect et l'écoute? Comment garder à l'action son caractère unique (même s'il s'agit d'une performance connaissant plusieurs occurrences) et empêcher la reproduction? Comment ne pas faire cadre, mais espace ouvert aux possibles? Comment donner les outils nécessaires à la compréhension (dans la communication, dans l'éventuelle médiation), sans dépoétiser? Comment ne pas starifier le performeur au point qu'il devienne une sorte de bête de cirque – et qu'on ne voie plus que le « personnage public »? Comment donner accès à sa porosité quand le public est trop nombreux et l'espace trop solennel? Comment gérer le risque encouru par performeurs et assistance, quand on est aussi en charge de leur sécurité? Comment faire partager un engagement profond, quand toute politique devient spectacle? Comment empêcher les témoins de devenir spectateurs?

13. Voir à ce sujet l'excellent numéro de *Theater: Performance Curators*, édité par Tom Sellars et Bertie Ferdman, vol. 44, n° 2, Durham, Duke University Press / Yale School of Drama, 2014.

L'engouement que connaît à nouveau la performance ces dernières années n'est pas seulement un effet de mode. Au-delà des réponses qu'offrent les qualités soulignées ici à un mode de vie où nous sommes devenus des fictions sociales, munis d'armures émotionnelles, sécurisés à outrance, désabusés politiquement et voués à consommer du spectacle, cet engouement correspond je pense à un besoin de corporalité et d'immédiateté auquel l'hypermédiatisation et la communication digitale laissent peu de place. Mais cet engouement menace aussi la performance de sa propre disparition. En sortant de la marge et de la confidentialité, la performance encourt le risque constant de sa spectacularisation. Les exemples sont nombreux de performances annihilées par des contextes inadéquats : certains des créateurs cités ici l'ont appris à leurs dépens. Il appartient aux artistes, et à ceux qui les présentent, de tout faire pour éviter cet écueil, bien plus dangereux encore que celui d'enfermer la performance dans une « définition ».



COLOPHON

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Diplôme universitaire Art, danse et performance de l'UFR SLHS de l'université de Franche-Comté, du laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'université de Franche-Comté, de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon et de l'Espace multimédia gantner de Bourgogne.

Édition & diffusion: Les presses du réel
Collection Nouvelles scènes.
lespressesdureel.com

*

Conception graphique, maquette
et mise en page: Studio Dessin, Y-M
Bertrand – studiodessin.fr

*

© Les presses du réel & D.U. Art,
danse et performance de l'université
de Franche-Comté.
2016

Impression: Petro Ofsetas,
Uab – Vilnius

N° d'impression – 7889
Achévé d'imprimer en
janv. 2016. Dépôt
légal: 1^{er} trim.
2016

ISBN:
978-2-84066-
832-9