

L'IMAGE RÉFLEXIVE DU CORPS ET LA RITUALITÉ DE LA PERFORMANCE : LA TRANSFORMATION ORDINAIRE DE L'ARTISTE EN OBJET

Joffrey Becker

*It is in the common act, the common or collective emotion, that ritual starts.
Jane Ellen Harrison, Ancient art and ritual*

La vision du théâtre que propose Artaud entre en résonance avec l'art corporel. Théâtre qui s'annonce comme étant celui de la dissonance, celui qui abolit l'espace vide entre le spectateur et l'acteur, qui souhaite retourner à une source métaphysique en cherchant à confondre le rêve et l'expérience sensible tout en prenant appui sur une langue fondée sur le geste plutôt que sur la parole, tentative de remettre l'humain en relation avec la force tragique de l'existence, le théâtre tel que le pense Artaud est très étroitement lié à l'art corporel à l'endroit même où ce dernier s'affirme parfois comme une sorte d'anti-théâtre. Contradiction apparente en somme, puisque la relation du théâtre à cette forme d'expression viendrait opposer l'artificiel au réel, le mensonge à la vérité, la mise en scène à la sincérité du corps pris dans l'action. Comment comprendre cette opposition ? On sait toute l'importance de la notion de rituel dans la manière qu'a Artaud de penser le théâtre. Visiteur de l'exposition coloniale de 1931, qui lui inspirera un texte sur le théâtre balinais, et trouvant dans l'occultisme une occasion de rendre au théâtre occidental la magie qu'il aurait perdu, Antonin Artaud n'a de cesse d'affirmer sa volonté de totaliser l'expérience théâtrale, de constituer à travers l'action un climat d'hypnose « où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens » (Artaud, 1964:193). Il y aurait dans l'idée qu'Artaud donne du théâtre, un désir d'aller au-delà. Au-delà du théâtre tel qu'il le connaît, puisqu'il s'agit de constituer l'expérience théâtrale en un tout qui déborde les formes traditionnelles de l'énonciation. Mais également au-delà de l'humain tel qu'il le connaît. Le théâtre d'Artaud s'adresse, en effet, à un homme total, captif de sa relation avec l'image mobile de l'acteur, obligé d'entendre sa langue gestuelle, vraie, crue, tyrannique, amenant elle-même le spectateur à l'origine supposée de l'être en lui arrachant le masque que la civilisation prend soin de lui faire porter. Le théâtre d'Artaud se veut dès lors une fabrique de dieux et de monstres, doubles cruels et pourtant représentatifs de la vie des spectateurs.

Cette représentation des fins de l'action théâtrale n'est pas la seule source de ce que l'on désigne aujourd'hui comme relevant de l'art-performance. En fait, les artistes de ce domaine, en cherchant à doter leur activité de nouveaux outils, puiseraient dans une épistémologie beaucoup plus importante que la seule vision d'Artaud. Et c'est tout autant à Brecht, à Stanislavski et Tchekhov, à Schwitters, à Dada, à Duchamp et aux surréalistes, ou même à Wigman et à Duncan, qu'ils semblent emprunter les traits d'une pratique qui se

constitue au tournant du XX^{ème} siècle comme le relais d'une volonté de convergence¹ dépassant les seuls cadres de l'art. La performance artistique apparaît ainsi comme l'endroit où se condensent l'essentiel des savoirs et des techniques acquis au sein de différentes disciplines où se conçoivent des formes. Mais comment peut-on considérer cette innovation technique ? Si elle produit des objets nouveaux, produit-elle pour autant des effets nouveaux sur la relation entre l'artiste et le spectateur à travers l'objet conçu ? D'un côté, Artaud souhaite reconstruire un lien de communication avec le spectateur qui soit spécifiquement lié à une représentation de la nature de l'être. Son théâtre procéderait ainsi d'un retour à une relation originelle, archétypale et ritualisée, de l'être à l'objet. Toutefois, l'influence d'Artaud, aussi importante soit-elle, a ses limites. Et on est en droit de se demander si, d'un autre côté, cette ritualisation de la relation à l'objet de création peut être étendue à l'ensemble des œuvres produites par le biais de la performance. Si, en d'autres termes, on doit considérer que toute relation à la performance s'inscrit dans la continuité de l'action rituelle ou si la production ritualisée de l'œuvre n'est pas une forme parmi d'autres de technique de production.

Pour tenter de parcourir certains thèmes associés à ces questions, je commencerai par essayer de donner quelques limites à ce que j'entends ici par performance. Je m'attacherai ensuite à mettre en valeur quelques éléments permettant d'isoler un certain type de relation entre l'artiste et le spectateur à travers la confection de l'objet. Enfin, j'aborderai plus en détail la relation de l'artiste à son œuvre en me posant la question des effets de cette relation sur le spectateur.

La performance comme catégorie et comme technologie

Pour Richard Schechner, il n'est pas aisé de trouver de limites à ce qu'on pourrait considérer comme relevant de la performance (Schechner, 2003:290). Aussi pourrait-on dire, avec lui et malgré l'évidence qui semble accompagner l'idée, que la performance est un fait intégré dans l'espèce humaine. Pour R. Schechner, la performance est une catégorie qui englobe un ensemble de sous-catégories parmi lesquelles on trouve les compétitions sportives, des événements spectaculaires très divers, allant des représentations théâtrales aux prises d'otages, ou encore les rites. Le terme performance englobe un ensemble très vaste d'actions n'ayant que peu de rapport entre elles. Et c'est pourtant parce que ces actions sont construites à partir d'une intention que la notion de performance trouverait une sorte d'unité et, par conséquent, quelques limites définissant un domaine pour son étude. En cela, l'acte créatif constitue un point important de l'étude. Il permet de dégager des techniques de fabrication d'un objet constitué d'une succession d'actes qui ne vaudraient que dans le temps et le lieu où ils sont produits. Ce processus de création serait par ailleurs analogue au processus rituel. L'objet constitue un élément central, un espace-temps pour la relation. Aussi, devons-nous nous attacher à savoir quels sont les enjeux liés à sa fabrication, et en quoi la technicité qui l'entoure participe de son institution en tant que médiateur d'une relation. Tentons de déplacer cette réflexion dans le champ qui nous intéresse ici, le domaine de l'art. Nous verrons que la fabrication d'un objet, qu'il soit purement matériel ou composé seulement d'actes, qu'il ait une existence durable ou qu'il

¹ Je pense ici au célèbre événement qui vit notamment se croiser John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jay Watt, David Tudor, Charles Olsen et Mary Caroline Richards au Black Mountain College en 1952.

n'existe que pour un temps très court, ne se limite pas à la relation d'un artiste à ses actes.

Pour Marcel Duchamp, nous devons refuser à l'artiste un état de conscience, sur le plan esthétique, à propos de ce qu'il fait ou des raisons qui le poussent à agir². Toutes ses décisions concernant la réalisation de son travail relèvent de la pure intuition et ne peuvent par conséquent être traduites en mots ou en pensées. L'artiste, en tant que créateur, est séparé de ses passions et ne peut donc rationaliser son expérience. En tant qu'être humain, il ne pourrait prendre la mesure de son œuvre. Comment dès lors un spectateur pourrait accorder de la valeur à son travail ? Et à quoi pourrait-on rattacher la réaction du spectateur face à l'œuvre d'art ? Pour Duchamp, ce phénomène est une sorte de transfert, de l'artiste vers le spectateur, qui prend la forme d'une osmose esthétique trouvant pour espace la matière inerte. Cette osmose relèverait de la mesure et du raffinement, par le spectateur, de l'écart entre la forme telle qu'elle existe mentalement chez l'artiste et celle qu'il lui a donné dans la réalité. Le spectateur reconstruirait donc un lien manquant dans la chaîne de production de l'œuvre d'art. Il lui revient le rôle de raffiner le caractère brut présent dans l'œuvre du fait de cet écart.

Une œuvre d'art doit être regardée pour être reconnue comme telle. Le regardeur ajoute, par son interprétation, à ce que l'artiste n'a jamais même pensé faire. Non seulement il ajoute, mais il déforme à sa façon et selon son autorité, et Dieu sait si elle est forte cette autorité. Il s'agit de la postérité en somme, qui décide ce qu'on va mettre au Louvre et ce qu'on ne va pas mettre au Louvre. Ce ne sont pas les artistes qui le décident, ce sont les autorités, (...) j'entends par là les spectateurs, les regardeurs de chaque époque, les connaisseurs, les esprits supérieurs de ces époques qui sont aussi important que l'homme qui [a] fait [l'œuvre d'art]³.

En somme, l'art apparaît toujours fondé sur une relation entre des formes de l'expérience, qu'elles rendent compte d'un écart entre virtualité et réalité du point de vue de l'artiste, ou qu'elles se fondent sur un déchiffrement de cet écart du point de vue du spectateur. L'art procéderait ainsi d'une relation sociale, et les objets qui y sont produits relèveraient d'une dimension mémorielle évoquée, à travers eux, par deux types d'agents sous la forme d'un jeu de codification et d'inférence.

Cette forme de communication, à partir de l'objet, prend un aspect particulier lorsque l'œuvre d'art est fabriquée par le mélange de plusieurs moyens d'expression et donc par la convergence de techniques hétérogènes au centre desquelles le corps de l'artiste tient un rôle clé. C'est le cas de ce que nous appelons, ici, performance. On a souvent souligné la difficulté à trouver l'origine de l'art-performance. Celui-ci se constitue notamment par la convergence des moyens de création dès le début du XX^{ème} siècle et par la profonde remise en question des conventions de fabrication des objets d'art, mais elle se fait également le reflet d'une volonté de constituer un art total qui combine toutes les modalités expressives connues. Malgré quelques premières expérimentations faisant sortir les artistes d'un rapport exclusif avec leur médium aux débuts du XX^{ème} siècle, ce n'est qu'à partir des années 1950 que cet élargissement des méthodes et des espaces de création se constituera progressivement en une forme expressive à part entière. Mais à cette époque, on ne semble pas encore bien savoir à quoi ce genre d'expression artistique renvoie, en dehors de son caractère éminemment événementiel et avant-gardiste. Et malgré toute la publicité accordée à ce que l'on a parfois décrits comme l'événement inaugural de la performance

2 Je m'appuie ici sur un document phonographique, *The creative act*, 1957

3 Cette citation est extraite d'un entretien accordé, par Marcel Duchamp, à Georges Charbonnier en 1960.

(Goldberg, 2001 ; Marioni, 1996 ; Dixon, 2007), le très célèbre *untitled event* réunissant entre autres John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, Charles Olsen et Mary Caroline Richards au Black Mountain College pendant l'été 1952, fait figure d'une pure expérimentation mêlant les artistes et le public en un même espace objectif.

L'expérimentation se poursuit au début des années 1960 et ses formes d'expression amorcent une stabilisation, notamment autour du *happening*. Comme le note Michael Kirby, les *happenings* se constitue à partir d'une relation à diverses transformations des formes d'expression. Pour lui, les *happenings* peuvent être décrits comme une forme délibérément composée de théâtre dans laquelle divers éléments alogiques sont organisés en une structure compartimentée (Kirby, 1965:21). Ils ressortent donc d'une forme expressive qui tire parti d'éléments ne présentant pas toujours de liens logiques entre eux et dont l'organisation, en espaces et en séquences d'action, permet de construire un tout doté d'une qualité et d'une identité propres. Pour M. Kirby, l'origine des *happenings* est multiple. Ils trouvent leur source dans un renouvellement des pratiques issu d'une critique des conventions entourant la conception d'œuvres d'art, et ce dans des domaines touchant à la peinture, la danse, le théâtre, la poésie et la musique. Ainsi, les *happenings* empruntent et mélangent des techniques issues de disciplines spécifiques. À la peinture, ils empruntent la notion de collage. Du théâtre, ils adaptent les techniques d'éclairage tout en construisant des espaces que partagent les spectateurs et les acteurs. De la musique, ils gardent une réflexion touchant au son, à la musicalité et au bruit. Ils empruntent au cinéma et à la photographie ses techniques d'enregistrement et de diffusion. L'acte créatif devient lui-même un assemblage de techniques hétérogènes. Il n'est, par ailleurs, plus le moment d'une relation exclusive à l'espace de l'atelier. Désormais c'est la vie, celles de l'artiste et du spectateur, dans sa banalité et dans l'immédiateté du quotidien, qui fait figure de support pour l'expression artistique (Jones & Warr, 2005:28-29).

Lors d'une rencontre organisée sur une île du pacifique sud en 1980 par Crown Point Press et réunissant, entre autres, John Cage, Marina Abramovic, Chris Burden, Laurie Anderson et Daniel Buren⁴, Tom Marioni dit de ce mouvement vers la banalité qu'il consiste en une forme de rejet des objets et, plus largement, du matérialisme inhérent à la production d'œuvres d'art. Toutefois, ajoute-t-il, cette considération pour l'objet semble dépendre d'une certaine idéologie ayant cours dans le milieu de l'art conceptuel. Une deuxième génération d'artistes cherchera à tisser de nouveaux liens avec l'objet et, dans une démarche que Marioni rattache au *trecento*⁵, constituera celui-ci en tant qu'objet relais, doté d'une fonction analogue à celle que pourraient par exemple avoir les objets religieux. Le mode privilégié, souligne-t-il, est la fusion ; fusion entre le mythe et l'action politique (Abramovic), entre la peinture et la vie (Buren), entre la musique et la nature (Cage), entre la sculpture et l'activité sociale (Marioni), entre la sculpture et la technologie (Burden), entre la peinture, la sculpture et le théâtre (Jonas).

Avec la convergence de différentes techniques d'expressions, donnant

4 L'ensemble des contributions est disponible sous la forme d'un phonogramme édité par Crown Point Press : *Vision #4, Word of mouth*.

5 Cette comparaison semble évoquer plus qu'un seul retour à une fonction rituelle de l'objet. D'une part, elle semble relayer un souci pour le déplacement d'une technique de production d'images tel qu'il est étroitement lié au rayonnement d'anciens foyers artistiques ; Byzance pour son influence sur l'art de la pré-Renaissance, l'Europe pour son influence sur les modalités d'expression émergeant aux États-Unis au milieu du XX^{ème} siècle. D'autre part, la comparaison semble relayer la découverte de canons de la représentation issus de mondes oubliés ; l'antiquité, pour ce qui relève de la Renaissance, et les sociétés dites primitives, pour ce qui relève de la performance.

progressivement naissance à un art corporel, l'objet subit deux transformations majeures. D'une part, il prend en compte le corps et les actes de l'artiste. D'autre part, il devient éphémère, n'ayant d'existence qu'à travers la présence du créateur dans l'espace-temps de la relation avec le public. Ces transformations de l'objet confèrent à l'artiste un nouveau statut. Celui-ci se confond dans son œuvre au point de devenir lui-même un objet. La relation qui s'établit dès lors entre le spectateur et l'artiste (ou le groupe d'artistes) prend corps, non seulement dans l'artiste, mais également dans un face à face où les places, autrefois attribuées à chacun – l'artiste se situant plutôt avant l'objet et le spectateur plutôt après –, désormais se confondent dans une sorte d'obsession du présent. Mais malgré l'effacement partiel de l'artiste derrière la banalité de ses gestes, celui-ci prend une importance considérable. Objet qu'il construit et qu'il regarde parfois exister comme s'il était dissocié de lui-même⁶, le corps de l'artiste devient également l'objet du regard de l'autre. Par ailleurs, en se montrant au travail, l'image qu'il produit semble finalement être celle d'un individu en train de construire une image, sa propre image, en s'appuyant sur le regard de l'autre. En d'autres termes, la technique qui s'affirme peu à peu dans l'art corporel des années 1960-1970 participerait de la confection d'un autoportrait en constante évolution. Cet élargissement de la dimension objective de l'œuvre au corps et à la vie de l'artiste est, par conséquent, l'événement sur lequel nous pouvons nous appuyer pour tenter de saisir ce en quoi l'innovation technique que représente la performance relève d'un déplacement de la notion de rite dans la sphère des méthodes de communication entre un artiste et son public. En d'autres termes, il s'agit de comprendre comment l'émergence d'une technique de construction de l'œuvre a pu favoriser un type de relation privilégié entre l'artiste et le spectateur à travers l'objet, et ce en quoi cette relation particulière relève de l'action rituelle.

De la production d'images composites à la relation avec le public

Empruntons un détour, en citant un extrait d'une interview accordée par Jean-Jacques Lebel dans le cadre de la présentation d'une de ses sculptures (*Radio Momo, Hommage à Antonin Artaud*, 1962) lors de l'exposition *traces du sacré* qui vient de fermer ses portes au Centre Georges Pompidou de Paris⁷.

Une des choses qui me préoccupe le plus depuis toujours, c'est la télépathie ; c'est à dire cette façon de penser la pensée des autres à travers les œuvres d'art. Parce que les œuvres d'art, on aurait tendance à l'oublier dans la société capitaliste, elles servent surtout à véhiculer de la pensée, de la pensée humaine. C'est un moyen direct d'entrer en contact avec une autre pensée que de regarder et d'absorber et de rentrer dans une œuvre d'art. On pourrait appeler ça, si on voulait, une sorte de télépathie par œuvre d'art interposée. Comme s'il y avait une sorte de radio avec des récepteurs et des émetteurs qui passent à travers l'œuvre d'art. J'ai donc appelé mon travail, en hommage à Artaud, j'en ai fait plusieurs mais il s'agit de cette sculpture ci, ça s'appelle *Radio Momo*. Il y a deux antennes de chaque côté, comme des antennes de radio qu'il faudrait d'ailleurs toucher pour faire vibrer et on verrait les ondes, les ondes mentales qui partent du crâne. C'est un véritable crâne humain d'ailleurs hein ! C'est pas du plastique. Il a été déterré selon un rite très précis. Et c'est

6 Cette prise de distance de l'acteur vis-à-vis de ses actes trouve un écho particulier dans le théâtre. Elle est notamment évoquée par Brecht en ces termes : « Le personnage doit rester sous observation et doit être testé. (...) L'acteur sur scène ne peut se permettre d'être transformé par le personnage qu'il joue. Il n'est pas Lear, Harpagon, Schweik ; il les montre. » (Brecht, 2002:95)

7 Le document est consultable sur internet à l'adresse suivante : <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr>

Artaud qui non seulement n'est pas mort, mais qui est très présent dans cette œuvre, on sent sa présence, elle est là, elle brûle. Et elle nous envoie télépathiquement des ondes, c'est à dire des messages, des poèmes, des textes, des pensées. Elle s'adresse à vous, visiteurs de l'exposition. Et cet espèce de clignotement, que l'on voit à la base, est un clignotement de euh aussi qui rythme la pensée, et qui envoie des signes électriques, de lumière, sur le plancher, ça souligne l'essentiel de ce message qui est que nous sommes tous Antonin Artaud pour peu que nous osions faire ce pas essentiel qui est de rentrer dans le vif du sujet. Pourquoi est-ce qu'il y a un crâne humain ? Parce que le grand problème philosophique, c'est comme toujours et depuis toujours, ça le sera toujours tant qu'il y a des humains vivants. C'est qu'est-ce qu'il se passe avec la mort ? Comment faisons-nous pour nous confronter avec cette mort, qui nous attend tous, qui fait partie de notre vie ? Et les religions n'ont fait que masquer ce problème, avec la question bidon du paradis qui n'existe pas. Alors quand nous sommes morts, nous sommes bien mort. Il n'y a rien de l'autre côté. Il n'y a que de la pensée, justement, qui est transmise après la mort grâce à la poésie, à la philosophie, et aux œuvres d'art. Et nous sommes là pour ça, pour émettre et recevoir cette pensée là.

On peut comprendre que l'objet d'art puisse servir de support à l'évocation d'une mémoire, un peu comme le ferait une relique. L'artiste y distribuerait sa pensée à travers le temps et l'espace comme l'a suggéré Alfred Gell (Gell, 1998). L'objet, lorsque son existence est supposée durable, du moins lorsqu'il est supposé survivre à son créateur, apparaît bien comme le médiateur d'une relation entre ce que l'artiste a voulu, consciemment ou non, évoquer dans son œuvre, et ce que le spectateur veut bien y trouver. Mais qu'en est-il lorsque l'objet est le corps même du créateur et lorsque, par conséquent, il est supposé disparaître avec lui ? Peut-on considérer que ces deux formes objectives d'art, la première étant inerte et la seconde alerte, communiquent de la même manière vis-à-vis du public, et peut-on penser qu'elles distribuent, de la même manière, la pensée de l'artiste ?

Ernst Gombrich note une importante caractéristique de l'objet d'art. Une sculpture ou un tableau ne peuvent non seulement pas parler, mais il leur manque également la plupart des ressources qui permettent aux humains et aux animaux d'interagir. La plus importante de ces ressources, poursuit-il, c'est le mouvement. Dès lors, s'étonne-t-il, comment une image inerte pourrait-elle relayer l'émotion humaine (Gombrich, 1972:373) ? Pour Gombrich, la communication à travers l'image est le produit de deux choses. Elle est, d'une part, possible parce que l'image met en forme des caractéristiques essentielles de l'action qu'elle figure. Ces caractéristiques, d'autre part, s'établissent selon un canevas spécifique que l'artiste extrait des représentations générales de l'action, telles qu'il en suppose l'existence dans l'esprit du spectateur. L'entreprise de figuration est ainsi marquée par le risque de l'incompréhension. Mais elle semble toutefois dominée par une capacité à *évoquer*. L'œuvre d'art procéderait dès lors d'une organisation, en ensemble, de caractéristiques permettant d'illustrer un discours ; une histoire connue du public, une situation anecdotique, ou encore une expérience intérieure. La composition de l'image procéderait ainsi d'une dramatisation de l'action qu'elle envisage de représenter. Intéressons-nous de plus près à cette extraction des propriétés générales de l'action et voyons comment leur agencement permet de composer une image.

On a souvent souligné le lien, dans l'œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys, entre l'emploi de certains matériaux et certains épisodes de sa vie. L'œuvre de Beuys formerait un récit autobiographique instituant l'artiste en tant que personnage mythique. L'emploi du feutre et de la graisse, la présence dans l'œuvre de croix rouges et d'animaux, morts ou vivants, de miel ou de cire, renvoient ainsi à des événements vécus en ce qu'ils forment des traces visibles, saillantes, illustrant « l'histoire d'une vie – ou plutôt les

fragments d'un souvenir – dans un symbolisme lié à la condensation. » (Severi, 1992:42). Autrement dit, l'institution de Beuys, en tant qu'artiste et en tant qu'image, apparaît d'abord comme le résultat d'une réduction de propriétés considérées comme essentielles, c'est-à-dire en tant qu'elles sont des éléments de sens permettant de caractériser et de reconnaître à la fois l'artiste et son œuvre. Un des événements marquant l'ensemble de l'œuvre de Joseph Beuys apparaît comme une sorte de mythe des origines. Abattu en 1943 au dessus de la Crimée alors qu'il était pilote dans la *Luftwaffe*, Beuys dit être recueilli et soigné par des nomades. Ces derniers l'auraient réchauffé en utilisant de la graisse et des couvertures de feutre ; matériaux traversant l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, mais également – c'est surtout le cas du chapeau de feutre qu'il n'enlève que très rarement – son image publique en dehors du contexte de production.

Beuys semble rejouer sans cesse l'épisode du soldat blessé, métamorphosé en image à travers l'usage des matériaux auquel il dit devoir la vie, la graisse et le feutre. Son art apparaît comme la manifestation perpétuelle de cette métamorphose. Aussi, on peut se demander si l'œuvre de Joseph Beuys, par l'emploi de matériaux porteurs de sens, n'est pas le reflet d'une confusion des dimensions objectives et subjectives ; la manière dont l'artiste s'incarne dans son œuvre comme la manière dont les objets participent de son institution. Si l'on garde à l'esprit que, pour lui, le feutre et la graisse forment, entre autres, une métaphore du réchauffement⁸, on peut penser que l'artiste a, au delà d'une seule évocation de sa transformation, voulu transmettre à l'objet d'art cette capacité à revenir vers le domaine du vivant. En d'autres termes, en enveloppant l'objet dans le feutre ou en le recouvrant de graisse, le Beuys jouant le retour à la vie par sa transformation en objet d'art, désire rendre à l'objet un statut analogue à celui qu'il dit avoir gagné à travers sa propre guérison-métamorphose. Le dialogue incessant des matériaux, du corps et des objets forme un état où les symboles⁹ peuvent s'étendre aussi bien à Beuys qu'aux actes qui lui permettent à la fois de fabriquer des objets et d'exister en tant qu'artiste. Et si le primitivisme de Joseph Beuys semble renvoyer à la manière dont l'image est construite, Beuys devenant l'objet éponyme de Joseph Beuys à travers la réduction de propriétés essentielles en éléments condensés dans une même image¹⁰, celui-ci semble adossé à une technique visant à questionner et le statut de l'objet et celui de l'artiste. Cette technique m'apparaît reposer sur l'inventaire d'éléments suffisamment saillants pour qu'ils captent l'attention et évoquent ce que l'auteur dit être sa propre histoire, celle-ci semblant permettre de construire à la fois des objets (des sculptures, des peintures ou des actions) et leur créateur.

Bien qu'elle semble liée à une ritualité affirmée, l'autoportrait mythique que Joseph Beuys peint à travers son œuvre ne pourrait être compris comme relevant d'une

8 L'emploi de ces matériaux dans l'œuvre de Joseph Beuys s'inscrit plus largement dans un souci de l'artiste pour la conduction d'énergie (Beuys, 1988:139-140).

9 L'organisation de ces symboles révèle une idéologie complexe qui ne s'appuie pas seulement sur l'épisode mythique qui semble instituer Beuys en tant qu'artiste. L'idéologie Beuysienne s'appuie également sur un rapport à l'astrologie et au millénarisme de la théosophe anglaise Alice Bailey par le biais de l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Ce rapport est évoqué dans une action réalisée à la galerie Wide White Space d'Anvers en 1968 (*Le bâton d'Eurasia*), par analogie avec l'homme anatomique de la médecine galénique (illustré notamment dans *les Très Riches Heures du Duc de Berry, folio 14v*), comme une conduction d'énergie passant du pied (les poissons) au genou (le verseau). Sur ce point on peut se reporter à l'interview accordée par l'artiste à Max Reithmann (Beuys, 1988,75-76).

10 Comme le note Carlo Severi, la notion de primitivisme, chez Joseph Beuys, renvoie à sa position paradoxale dans la modernité puisqu'elle considère le Primitif à la fois comme origine et comme but utopique (1992:44).

sorte de prototype des liens entre le rituel et l'art-performance. La performance artistique n'apparaît pas, à première vue, comme relevant systématiquement de l'action rituelle, mais plutôt comme une technique qui tire parfois certaines de ses règles de l'observation des rites. C'est ce que laissent penser les propos de Marina Abramovic et Ulay à propos de *Nightsea Crossing* (1981-1987).

E : De quel contexte est issu *Nightsea Crossing* ?

MA : Le changement dans notre travail est intervenu après notre séjour dans le désert australien. La chaleur était très forte, environs 50, 55 degrés Celsius. Nous ne pouvions pas marcher. Nous étions dans des circonstances telles qu'en fait seuls nos esprits fonctionnaient. Et cela nous a complètement ouvert à un autre monde. (...) Dans nos performances, nous avons atteint le point au delà duquel nous ne pouvions pas aller avec le corps, et là nous accédions à une autre partie, l'esprit. (...) Nous sommes très impressionnés par les rituels de certaines personnes, comme les Aborigènes, parce qu'ils ont une certaine manière de faire les choses, d'utiliser des symboles dans un sens qui les fait réellement fonctionner.

U : Nous avons essayé d'intégrer certains symboles dans notre travail. Vous voyez, les symboles que tous les Aborigènes utilisent ont une fonction très pratique. (...) Je pense que les symboles – la matière, la couleur, la forme, le placement du symbole, et l'approche envers le symbole, doivent être parfaits. Ensuite le symbole sera capable de générer de la puissance. Mais seulement s'il est parfait. S'il est placé au bon moment et au bon endroit, et s'il consiste lui-même en certains matériaux, formes et couleurs. Alors il peut fonctionner. Ce que je veux dire, c'est si vous abusez un symbole, il peut causer des dommages.

MA : Oui, beaucoup.

E : De quelle manière ?

U : (...) J'ai beaucoup de respect pour les symboles. J'ai vu les Aborigènes manier les symboles et à quel point ils sont puissants.

MA : Vous voyez, les Aborigènes sont complètement connectés à l'énergie de la terre et au flux de la nature. Et de cela, ils génèrent la chose. Et aussi simplement que nous travaillons, nous travaillons pour être réceptifs à cela.

U : Je pense que certaines facultés que nous appelons « surnaturelles » chez les Aborigènes, sont en sommeil chez nous.

MA : Et pour eux elles sont naturelles.

U : Pour eux c'est la réalité naturelle. Cela fait partie de leur existence quotidienne.

MA : Nous sentons, en tant qu'artistes-*performers*, que nous ne pouvons plus peindre, parce que nous pensons sincèrement que les objets sont des obstacles. Si vous faites un objet, vous mettez votre énergie créatrice dans l'objet. Voilà pourquoi, par le passé, tellement d'objets possédaient cette énergie irradiante, cette puissance. Mais maintenant, pour bon nombre de gens, le travail est personnel, parce que nous n'en connaissons pas la source, donc l'objet devient simplement un obstacle. Il est plus important de vous transformer d'abord. De travailler sur vous-même. Et après vous n'avez plus besoin de l'objet pour transmettre l'idée réelle – ou ce que vous voulez – la vérité. Vous pouvez faire le travail juste avec la puissance de votre esprit. Vous pouvez transmettre certaines choses, directement, d'esprit à esprit. (Abramovic, 2002:16-17).

Par ailleurs, toutes les performances ne renvoient pas systématiquement à des réalités comme celles évoquées par Marina Abramovic et Ulay. Nous avons vu l'importance qu'accordent certains artistes à la banalité et au quotidien. Celle-ci intervient dans une assez large mesure et sous des aspects divers. Avec Tom Marioni par exemple, l'acte de boire une bière entre amis devient une des plus hautes formes d'art (*The act of drinking beer with friends is the highest form of art*, Oakland, 1970). De même, la performance est parfois un moyen d'en cerner les contours et, donc, d'établir les différences qu'elle présente avec d'autres formes d'expressions.

J'ai organisé, en 1973, à l'University Art Museum de Berkeley, en Californie, un *event*, afin de tirer au clair ces différences. Dans un premier temps, le gardien du musée balaya le sol. Il se servit d'une sorte de balai compound que les gardiens utilisent pour se débarrasser de la graisse, du sable

et autres gravillons – son intention était d'obtenir un sol propre. Puis une danseuse balaya le sol. Elle se servit de plumes, et des enfants couraient en passant au travers pendant qu'elle balayait. La danseuse s'attachait à la grâce des mouvements de son corps dans l'espace. Ensuite, un acteur balaya le sol. Il n'ôta pas la moindre poussière, parce qu'un acteur s'attache à seulement créer l'illusion qu'il nettoie le sol. Il jouait un rôle, celui d'un gardien. Pour finir, je balayai le sol avec son balai. Je répandis du sable sur le sol, et parce que je suis sculpteur, je m'attachai à la manipulation du matériau, à ma relation à l'outil – le balai – et aux relations entre les matériaux et mon corps. Ce que je venais de faire, sous la forme d'une démonstration, était une action / performance. Le même acte, balayer le sol, accompli par quatre personnes distinctes, différait en fonction de l'*intention* de la personne. (Marioni, 1996:150)

Cette sorte de poétique de la banalité, illustrée par l'évocation de la relation non-verbale entre Marina Abramovic et Ulay, ou par le séquençage d'intentions diverses autour d'une même action chez Tom Marioni, prend un aspect singulier lorsqu'elle se fait la démonstration de la violence faite au corps. Si l'on est parfois amusé ou ému en regardant certaines performances, d'autres au contraire nous heurtent au point de voir naître en nous un profond sentiment de rejet, un détournement du regard ou une fuite pure et simple. Que l'on se souvienne de l'image inaugurale de l'œuvre de Luis Buñuel, de l'oeil de Simone Mareuil que le rasoir du cinéaste vient trancher, et l'on trouvera peut-être là la manière la plus forte qu'a une image d'exercer cette pression sur les sens dont parle Artaud. Cette construction d'une image dure, insoutenable, occupe une place très importante dans l'art-performance. On peut évoquer la célèbre action de Chris Burden, *Shoot* (Santa Ana, 1971), où un ami de l'artiste californien, situé à moins de cinq mètres de lui, lui tire une balle dans le bras gauche. On peut évoquer également les propos tenus par Claes Oldenbourg en 1961 dans *Store days* : « Je suis pour un art qui se mêle à la merde quotidienne et qui s'en extrait. Je suis pour un art qui imite l'homme, qui soit comique, si nécessaire, ou violent. » (Jones & Warr, 2005:59). On peut encore évoquer l'œuvre d'Ana Mendieta, presque toute entière tournée vers la violence faite aux femmes (*Rape Scene*, Iowa City, 1973 ; *Death of a chicken*, Iowa City, 1972), ou penser à la guerre des Balkans en voyant Marina Abramovic assise au milieu de 1500 os de bœuf, les nettoyant un à un, six heures par jour, pendant cinq jours, en chantant des chants populaires (*Balkan Baroque*, Venise, 1997). On peut penser, enfin, à Gunter Brüs, à Otto Muehl ou à Gina Pane entaillant son dos puis ses joues avec une lame de rasoir (*Le lait chaud*, Paris, 1972) devant un public hurlant « Non, non, pas le visage, non ! » (Jones & Warr, 2005:121).

Dans tous ces cas, la performance apparaît comme le résultat d'un processus visant à extraire certains éléments du réel tel qu'il est perçu par l'artiste (éléments d'un caractère, autobiographiques ou évoquant dans un sens très large la banalité, éléments d'une pensée, d'un rêve, ou renvoyant à des thèmes largement partagés au sein d'une société) pour les combiner sous la forme d'une image composite. On retrouve, ici, des modes de composition de l'image proches de ceux évoqués par Ernst Gombrich et Carlo Severi (1992 ; 2007). L'image construite au travers de la performance se fait bien la synthèse de caractéristiques extraites de représentations mentales et ces saillances semblent organisées, dans l'image, par le biais de la condensation. Mais en quoi une telle image possède-t-elle la capacité de communiquer sans utiliser le langage verbal ? Attardons-nous un instant sur l'artiste Gina Pane. Pour elle :

Si je m'inflige la blessure à moi-même, cela touche d'avantage les spectateurs, car que fais-je finalement ? J'ouvre mon corps, et ils voient le sang, c'est-à-dire l'élément le plus collectif de l'organisme humain. (...) Dans le sang, il y a déjà la notion de groupe ! En faisant voir ce sang, je passe donc à un niveau beaucoup plus intériorisé du corps. (...) Il y a toujours, comme je vous le disais au début, une distance affective qui est éliminée. C'est-à-dire, on se rapproche totalement de

l'autre. Même s'il ressent cela comme une agression contre son corps. Son corps est aussi un corps douloureux, tout comme le mien. (Pane & Lebeer, 1996:352)

En somme, l'objet sanglant que Gina Pane offre au public est une sorte de miroir à travers lequel un spectateur peut accéder à sa propre expérience¹¹. S'il ne me semble pas encore possible de généraliser cette relation du spectateur à l'objet d'art, il est néanmoins remarquable que la performance illustrant une certaine forme de violence faite au corps, trouve chez les spectateurs, une résonance toute particulière, dont les mécanismes ont été éprouvés depuis bien longtemps au théâtre, mais compris depuis peu par les neurosciences. Comme le notent Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, évoquant le travail de Peter Brook dans les toutes premières lignes de l'ouvrage qu'ils consacrent au neurones miroirs, « le travail de l'acteur n'aurait aucun sens si, par delà toute barrière linguistique ou culturelle, il ne pouvait partager les bruits et les mouvements de son propre corps avec les spectateurs, en les faisant participer à un événement qu'ils doivent eux-même contribuer à créer » (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008:7).

Ce mécanisme de résonance, ou empathie, dépend de notre capacité à nous identifier à l'autre et à ses gestes ; à regarder ces derniers comme si nous les faisons nous-mêmes, à nous-mêmes. Cette forme d'imitation, circonscrite à un état mental, semble constituer une forme de communication privilégiée de l'art corporel. Mais peut-être est-elle, de manière plus générale, une des fonctions de l'expérience esthétique du spectateur. Comme l'a souligné Robert Vischer en 1873, nous disposons de la capacité de projeter et d'incorporer notre forme physique dans la forme objective de la même manière que nous le faisons avec les personnes vivantes. Par un acte d'imagination, s'opérerait ainsi une transformation par laquelle le spectateur devient cet autre-double qu'est l'objet (Vischer, 1994:104). La relation à l'objet, à laquelle participent le spectateur et l'artiste, reposerait non seulement sur la projection, sur l'objet, de signes devant être reconnus (au moins comme tels), mais également sur la double projection, opérée par l'artiste et le spectateur sur l'objet, d'un état ou d'une manière d'agir, que tous deux partagent. L'objet définirait ainsi un espace commun par lequel transiteraient les pensées et les sentiments des uns et des autres. Aussi, si nous entendons par action rituelle, l'espace-temps dans lequel un ou plusieurs agents se transforment en une image complexe construite par la réduction, la combinaison et la manifestation en actes de principes extraits de la nature (celle-ci étant entendue, ici, comme l'ensemble des connaissances et des formes de l'expérience tel qu'il permet la constitution d'un monde commun), on pourrait aisément doter la performance artistique d'un tel caractère. Mais le pouvons-nous ?

La métamorphose et ses effets

« L'esprit du peintre, écrit Léonard de Vinci, doit ressembler à un miroir qui se transforme sans cesse en la couleur de l'objet qu'il reflète et qui se remplit d'autant d'images qu'il y a d'objets placés devant lui. » (Panofski, 2004:399). Établissant une connaissance intime des formes naturelles, l'imitation de la nature est un des moteurs de la

¹¹ C'est également ce que souligne Marina Abramovic lors d'une conférence prononcée à La Triennale de Milan en 1997 : « D'une manière ou d'une autre, nous avons besoin du drame pour travailler. Nous devenons image-miroir et le public peut projeter ses propres problèmes sur nous. »

peinture de la Renaissance. Les études de la perspective et des proportions du corps participent d'une volonté de naturaliser le monde. Mais ces études ressortent avant tout d'une réhabilitation du monde antique et procèdent tout autant d'une sorte de rationalisation du regard que d'un ré-investissement dans le symbolisme des anciens (Warburg, 2003). En fait, la naturalisation du monde, par les peintres de la Renaissance, constituerait une manière de projeter, sur la réalité, un ensemble de symboles et de canons qui seraient autant le reflet de la capacité des peintres à transposer un monde à quatre dimensions en un monde à deux dimensions, qu'une capacité à accéder intérieurement aux principes fondant leur propre génie.

Forme d'image alors émergente, l'autoportrait montre combien la tâche de se représenter soi-même constitue l'objet d'une complexification de l'image du peintre. Avec, par exemple, l'autoportrait qu'il réalise en 1500, le graveur allemand Albrecht Dürer nous montrerait moins son visage qu'une intériorité semblant elle-même fondée sur un ensemble de pratiques ritualisées par lesquelles l'artiste accède à une puissance créatrice plus ou moins analogue à celle de son Dieu¹² (Panofski, 2004:78). L'autoportrait de 1500, par son caractère christomorphe, figurerait dès lors la lente transformation de l'artisan apprenti en artiste de génie (Koerner, 1996) ; mais il illustrerait également, de par les traits que l'artiste partage, dans l'image, avec son Dieu par l'intermédiaire de l'humanité christique, une forme supérieure d'existence, une marginalité positive qui ne place pas le peintre au dessus de la réalité, mais l'ancre au contraire plus profondément dans cette dernière. Aussi, l'œuvre apparaît-elle comme l'image chimérique et paralléliste d'un peintre qui se regarde peindre son image, et en conséquence se regarde devenir peintre.

Carlo Severi a montré que la complexification de l'identité de l'énonciateur est un moment clé de l'action rituelle. Son analyse des chants thérapeutiques kuna montre comment le chamane se constitue en une image complexe par l'accumulation d'identités différenciées. Mais elle montre également que l'action thérapeutique se fonde sur une transformation du corps du thérapeute qui se fait l'écho de lui-même (et de toutes les composantes externes qu'il mobilise) par le redoublement de son image dans la narration. « Il y a d'une part l'énonciateur décrit comme appartenant au monde de là-bas (dans le paysage surnaturel décrit par le chant, dans l'acte de se préparer au voyage de recherche de l'âme perdue), et d'autre part un autre énonciateur qui se trouve ici, dans la hutte réelle, sous le hamac où gît la malade. Par son chant, ce dernier est en train de décrire celui qui se trouve ailleurs. » (Severi, 2007:215). Si l'on considère que l'accumulation de fragments d'identités ou de propriétés spécifiques participe de la confection d'un autoportrait, et que ce dernier vient en quelque sorte redoubler l'image de son créateur au moment même au celui-ci la crée, peut-on toutefois étendre cette idée à ce que nous appelons performance ? Si, par exemple, Joseph Beuys apparaît, à la manière de Dürer, comme l'image d'un artiste qui façonne son image – celle-ci apparaissant comme l'illustration d'un récit originel, soit pour Beuys un épisode mythique, et pour Dürer un état initial de l'humain¹³ –, doit-on considérer que cette transformation du corps, sorte de jeu mettant en parallèle l'artiste et son œuvre, suffit à concevoir l'action artistique par analogie avec l'action rituelle ?

On sait, grâce à Constantin Stanislavski ou à Bertolt Brecht, que l'acteur use d'une technique de type paralléliste. L'acteur de théâtre dissocie sur scène son expérience

12 Cette idée, notamment véhiculée par la scolastique médiévale, trouve son origine dans l'illustration que fait Thomas d'Aquin de la manière dont Dieu crée le monde (ST Ia q.45).

13 Pour plus de détails sur les relations entre Joseph Beuys et l'art de la Renaissance, on peut notamment se reporter au dialogue de Beuys et de Jannis Kounellis publié en 1988 dans *Bâtissons une cathédrale*.

corporelle. Il regarde le rôle vivre depuis l'intérieur de lui-même et cumule à la fois ses propres émotions et un caractère qui lui est attribué de l'extérieur. Pourtant, il ne fait aucun doute que la confusion entre l'acteur de théâtre et son rôle n'est pas possible du point de vue du spectateur. Ce dernier ayant connaissance de la disjonction de l'acteur et de son rôle dans un contexte d'énonciation dont il comprend, par ailleurs, le caractère construit et artificiel. De fait, bien que l'usage d'une technique paralléliste semble courant sur la scène de théâtre et bien que celui-ci donne à voir une transformation de l'acteur fondée sur l'intégration en son sein d'un ensemble de propriétés qui lui sont extérieures, le contexte dans lequel cette technique est utilisée ne semble pas relever d'un quelconque caractère rituel. Pour qu'il accède à ce statut, il faudrait, comme le note Carlo Severi, que le contexte d'énonciation favorise l'émergence d'un doute, de la part du spectateur, sur la réalité des propriétés mises en jeu à travers l'action de l'acteur. La communication, écrit-il, « devient rituelle lorsqu'un mode particulier d'élaboration d'une image complexe de l'énonciateur est construit de manière à déclencher cette tension spécifique entre le doute et la croyance qui définit l'effet de l'action rituelle. » (Severi, 2007:228). C'est, me semble-t-il, le cas pour certaines performances. Prenons un exemple.

Entre le vingt-neuf novembre et le sept décembre 1960, Robert Whitman présente *The American Moon* à la galerie Reuben de New-York. De larges morceaux de papier de couleur et d'intensité diverses bombent les murs de l'entrée de la galerie. Là, les visiteurs attendent, face à une structure monolithique recouverte, elle aussi, de papier. Seulement huit à dix personnes peuvent entrer simultanément dans cette structure, en traversant des portes battantes faites de carton. Ils se trouvent alors dans un tunnel étroit et sont guidés par la seule lumière d'une lampe de poche que tient une femme. Le public parcourt les quelques huit mètres de ce passage aux murs rouges, puis passe une nouvelle porte battante les menant à un tunnel similaire, mais plus petit. Là, chaque spectateur peut trouver une chaise pour s'asseoir dans l'obscurité. La femme à la lampe repart ensuite chercher un nouveau groupe de huit à dix personnes, qu'elle répartit progressivement dans les six espaces conçus pour les accueillir. Ces espaces donnent sur l'espace central où le *happening* va pouvoir avoir lieu. L'audience entend alors un puissant bruit métallique surgir de l'obscurité. Puis la lumière s'allume sur l'espace central laissant le public face aux rideaux de tissu fermant l'entrée de chaque tunnel. Les spectateurs ne peuvent voir, au travers de ces rideaux, que des formes vagues. Les rideaux s'ouvrent ensuite sur d'autres rideaux, de plastique cette fois. Ces derniers sont recouverts de morceaux de papier. À travers ces rideaux, les spectateurs peuvent discerner les spectateurs situés face à eux. Les rideaux de plastique sont ensuite lentement levés, laissant apparaître le sol de l'espace central, recouvert de tas irréguliers d'habits colorés. Dans la pénombre, on peut apercevoir une bande de tissu tourner, se balancer et s'élever dans les airs. Parallèlement, trois piles de vêtements commencent à s'animer. Leurs mouvements et leurs formes laissent supposer qu'il ne s'agit pas d'humains costumés. Un objet en forme de bouche, sur lequel ont été peintes des dents, apparaît ensuite dans l'espace central. Un long tube sans formes tourne sur lui-même et saute soudainement. Un assez gros tas d'habits est ensuite dispersé par ses propres mouvements. Ces formes s'en vont ensuite dans un espace soustrait à la perception des spectateurs et les lumières s'éteignent. Dans le noir, les rideaux de plastique sont descendus. Au fond des tunnels où les spectateurs sont installés, ont été disposés des projecteurs. Ceux-ci projettent un même film sur les rideaux de plastiques recouverts de morceaux de papier. Le film montre des balles de tissus évoluant dans une forêt aux couleurs d'automne. Des flashes de lumière viennent de temps en temps interrompre la

projection. Les rideaux sont ensuite ouverts sur une énorme boule de vêtements éclairée par les projecteurs. Celle-ci produit du son. Elle s'élève doucement et s'écarte de la vue des spectateurs. Puis les lumières sont une nouvelle fois allumées. Cette fois, une sorte de pendule, constitué de vêtements rouge, est balancé dans l'espace grâce à des cordes. Les couches de vêtements tombent les unes après les autres, laissant apparaître un homme sur une balançoire. Les lumières s'éteignent à nouveau et des bruits résonnent dans l'obscurité. Le plafond de l'espace central est ensuite enlevé alors que les tunnels dans lesquels se trouvent les spectateurs sont temporairement allumés. L'obscurité resurgit brièvement, puis des lampes sont allumées et éteintes de manière aléatoire alors que deux personnes transportant d'assez grosses balles de plastique bourrées de papier chiffonnés évoluent rapidement dans l'espace central. Les balles finissent par être lancées vers l'entrée de chaque tunnel. Après un instant, elles sont enlevées et la lumière est rallumée sur un espace vide. Un homme et une femme roulent ensuite sur eux-même, les bras le long du corps, se dirigent l'un vers l'autre, se percutant d'abord, puis roulant l'un par dessus l'autre. Ils répètent l'action plusieurs fois, puis s'appuient sur leurs avant-bras et sur la pointe de leurs pieds, et commencent à sautiller un peu partout dans l'espace. La lumière s'éteint encore et les deux corps disparaissent. On peut désormais entendre le son d'un aspirateur. Celui-ci va servir à gonfler un tube en plastique étendu à travers l'espace. La lumière est alors allumée tandis que le tube commence à prendre forme, atteignant près de deux mètres de hauteur. L'homme et la femme rampent en dessous du tube. Un autre homme, Robert Whitman, portant un costume noir, en occupe l'intérieur. Le tube est ensuite dégonflé dans l'obscurité et, alors que la lumière est à nouveau allumée, l'homme invite l'audience à entrer dans l'espace central. Au moment où l'ensemble du public occupe ce dernier, la lumière est brièvement éteinte et rallumée. Au dessus de la tête des spectateurs, un homme est couché de manière rigide sur une balançoire. Ses mains en serrent les cordes. Accrochées à chaque extrémité de l'espace, deux boules, faites de plusieurs couche de vêtements, se balancent. La lumière s'éteint encore. Des visages sans expressions apparaissent et disparaissent derrière les balustrades et les passerelles surplombant l'espace central. Il sont éclairés par l'explosion de flashes et par les rayons des lampes de poche qui s'allument et s'éteignent. Lorsque le dernier visage disparaît, la performance s'arrête. Après un court instant d'obscurité, la lumière réapparaît une dernière fois, et le public est laissé là, devant chercher la sortie de la structure à travers les tunnels.

Mettant en parallèle, dans un même environnement, des balles de vêtement contenant des humains et d'autres ne contenant rien que du tissu, ce *happening* conçu par Robert Whitman semble favoriser l'émergence d'un doute sur la nature des phénomènes observés. Pour Lucas Samaras, acteur lors de cette performance, « c'était comme une force de la nature à laquelle on ne pouvait donner de nom. Cela pouvait venir d'un mythe, ou de quelque chose d'antique, une chose rituelle, mais n'ayant aucun rapport avec la vie ordinaire : une forme étrange contre une autre forme étrange¹⁴. » Jim Dine, présent en tant que spectateur, soulignera le caractère hallucinatoire de l'expérience visuelle en insistant sur le caractère métamorphique des éléments en mouvement, parfois perçus de manière inquiétante comme relevant de l'humain ou de l'objet. Ce doute est ici lié à la perception et à la symétrie entre deux formes identiques, pourtant opposées du point de vue de leur nature. Ici, la confusion de l'objet et de l'humain à travers l'usage d'une même forme attribuée symétriquement à l'un et à l'autre, encourage le spectateur à supposer que ce qu'il

14 Je traduit ici une citation tirée du film *Robert Whitman, Performances from the 1960s* édité par Artpix en 2003. L'ensemble des propos qui suivent provient de la même source.

regarde relève soit de l'une, soit de l'autre catégorie. En d'autres termes, nous serions, dans le cas de *The American Moon*, face à une technique paralléliste qui ne s'appuie sur aucune énonciation verbale, et qui, pourtant, participe de la transformation des différents agents présents dans l'œuvre, du point de vue de leur forme et aux yeux des spectateurs. Mais ce type de parallélisme ne semble pas suffisant à dégager une mutation du contexte d'énonciation participant de l'émergence d'une tension entre doute et croyance.

Claes Oldenburg souligne ainsi le caractère inquiétant de l'ensemble du dispositif scénographique. Pour lui, l'environnement de *The American Moon* encourage une certaine claustrophobie, l'impression étrange d'avoir été pris au piège dans une situation menaçante. Il faut rappeler que le public habite lui aussi une de ces balles de tissus froissés, de papiers et de cartons peints, fermée sur elle-même. Il participe d'une image générale qui, de l'extérieur, semble tout à fait analogue à l'ensemble des images auxquelles il est confronté ; des images résultant elles-mêmes d'une combinaison de sous-événements. Le séquençage de l'éclairage – l'alternance et la combinaison entre l'obscurité, la lumière, les flashes, la lumière des projecteurs et le balayage des lampes de poche –, ainsi que l'alternance des plages de son et de silence, semblent renforcer la cohérence de l'ensemble, cette dernière favorisant un déplacement du spectateur dans un environnement narratif particulier qui exclue toute référence au monde ordinaire alors même qu'il en extrait des signifiants élémentaires ; le tissu, les chaises, les lampes de poche, les balançoires, etc. Cette idée, on le voit, ne concerne pas seulement le caractère énonciatif général du dispositif. Elle permet également de mettre en valeur des sous-ensembles énonciatifs possédant leur propre rythme et leur propre organisation séquentielle, le tout semblant pris dans un jeu de relations et de transformations généralisées, un ensemble polymorphe, chimérique.

Simone Forti, qui « habitait » une de ces balles de vêtements sautillant dans la forêt et s'envolant parfois vers la cime des arbres (images présentées, rappelons-le, aux spectateurs par le biais d'un film lors de la performance), souligne la particularité de son expérience. Celle-ci m'apparaît particulièrement éclairante quant à l'utilité d'une saillance, prise comme vecteur de sens dans un ensemble plus large. Dans cette forêt, Simone Forti dit entretenir une relation presque intime avec les bois. Or c'est bien vers une forme de naturalisation de l'événement que tendent les quelques commentaires que j'ai réunis ici. Aux propos de Lucas Samaras et de Simone Forti, on peut ajouter la volonté de Robert Whitman de laisser s'agencer d'eux-mêmes les différents événements constituant l'ensemble, en limitant le script de la performance à la création d'espaces temporels suffisamment vagues pour laisser libre court à l'expression « naturelle » de chacun. En d'autres termes, une image artificielle de la nature, telle qu'elle résulte de la mobilisation de diverses techniques de création, s'exprimerait d'elle-même, indépendamment de l'intention du *performer*, et ce au travers d'un doute, chez le spectateur, concernant les éléments mis en scène et l'image d'ensemble que renvoie le dispositif.

Dans ce dispositif, le corps de l'artiste-*performer* apparaît comme une sorte d'interface entre des dimensions hétérogènes, un interstice entre des idées exclusives mais mutuellement dépendantes. Cette dimension interstitielle du corps de l'artiste, qui me semble présente chez Whitman sous la forme d'une mise en tension de l'artificiel et du naturel, peut être retrouvée par ailleurs, dans d'autres travaux. Elle est évoquée par Marina Abramovic, bien qu'elle ne l'attache pas à une performance en particulier, en ce qu'elle met en valeur une tension entre un point de départ et un point d'arrivée ; tension qu'elle décrit, en utilisant la métaphore du voyage, comme « l'espace où vous êtes ouvert, où vous êtes sensible, vulnérable – et tout peut arriver. » (Abramovic, 2002:21). Cette dimension apparaît également dans le travail plus récent de l'artiste australien Stelarc, notamment à

travers une de ses performances, *Ping Body* (1996), mettant en tension l'action volontaire et involontaire à travers le corps de l'artiste, dont les mouvements sont partiellement générés par des utilisateurs d'internet n'ayant pas connaissance de l'ensemble des effets provoqués par leur utilisation du réseau de communication. Cette performance, autrement dit, porte à croire, du point de vue du public, que ce qu'elle offre au regard est lié à l'autonomie des systèmes informatiques.

Caroline Humphrey et James Laidlaw ont souligné l'importance de de cet écart dans l'action rituelle. Pour eux, l'action rituelle favorise un déplacement de l'intention de la personne qui agit. Dans la ritualisation, écrivent-ils, la relation existant normalement entre l'intention et l'action est transformée (Humphrey & Laidlaw, 1994:94). Le déplacement de cette relation favorise l'apparition d'un écart fondamental permettant de penser que la personne qui se livre à l'acte rituel est et n'est pas l'auteur de ses actes. Lors de l'action rituelle, l'acteur agit moins pour le public que pour lui même. Mais en même temps, ses actes semblent refléter une intention qui lui est extérieure ; une intention permettant de faire apparaître, sous la forme de gestes, des existants soustraits à la compréhension immédiate du spectateur. Humphrey et Laidlaw n'accordent pas une fonction de communication à l'action rituelle. Or nous avons vu que l'art-performance a bien quelque chose à communiquer. En fait, et c'est en cela une caractéristique qui me semble rapprocher l'art-performance des rites, il s'agirait moins de communiquer un message, le contenu d'une doctrine ou d'un mythe, que de transférer à celui qui regarde l'action l'idée qu'il existerait un espace vide, interstitiel, que partagent celui qui agit et celui qui le regarde agir. Ce que l'action de l'artiste semble communiquer apparaît, en effet, moins comme un message lisible que comme la mise en valeur de l'existence d'une dimension du corps qui échappe autant à la compréhension immédiate de soi qu'elle ne peut être évoquée autrement que par sa propre mise en scène ; c'est-à-dire, par l'idée que l'objet construit dispose non seulement d'une forme générale mais contient également, sous l'aspect d'une condensation de propriétés essentielles, l'ensemble des actes ayant permis sa fabrication.

C'est par exemple le cas dans *Rythme 0* (Naples, 1974). Dans cette action, Marina Abramovic se tient debout près d'une table sur laquelle ont été déposés soixante-douze objets. On trouve un peigne, une hache, du rouge à lèvres, un pistolet, une balle, de la peinture, un flacon de parfum, une plume, un couteau, de l'eau, du miel ou encore du raisin. La consigne est donnée aux spectateurs d'utiliser ces objets sur le corps de l'artiste comme ils le souhaitent. Après six heures de performance, et après que certains spectateurs aient demandé à ce qu'elle cesse, Marina Abramovic se retrouve nue, ces vêtements ont été taillés, son corps a été peint, coupé, décoré, nettoyé, le pistolet a été chargé et posé sur sa tempe. Ici, Marina Abramovic se fait intentionnellement l'objet sur lequel vont s'exprimer autant d'intentions qu'il y a de spectateurs prêts à agir sur son corps, autant d'actes qu'il y a de propriétés humaines à distribuer sur l'objet corporel que constitue alors l'artiste, ici inducteur et révélateur de caractères fondamentaux.

Le travail de l'artiste, par la mise en évidence de cette dimension objective et médiatrice de son corps, semble ainsi permettre l'émergence d'une image corporelle que le spectateur et l'artiste construisent ensemble ; une image qui réduit la personne à des caractères essentiels et qui semble avoir une capacité à résonner. Le spectateur semble pouvoir projeter son image corporelle sur celle qu'il perçoit, et ce à partir d'une tension entre ce qu'il perçoit de lui-même dans l'image et ce qui lui reste inconnu. Cet aspect résonnant de l'image corporelle a été évoqué dans les travaux de Paul Schilder. Celui-ci montre que l'image du corps est construite à partir d'un répertoire de représentations véhiculées autour de lui. Pour désigner cet arrière-plan psychique, Paul Schilder parle de

sphère. Pour lui, l'image du corps se construit à travers l'expérience sensorielle et émotionnelle. Elle ne représente pas, pour autant, un phénomène qui dépend uniquement de l'expérience individuelle. « L'image du corps est un phénomène social » (Schilder, 1968:233) en ce qu'elle se fonde sur l'expérience et sur une échelle de valeurs. Sociale par nature, l'image du corps se place dans une relation permanente avec celles des autres, de sorte que ces dernières forment un miroir pour chacun. Ainsi, si elle dépend de l'expérience sensorielle, l'image posturale du corps autorise des attitudes émotionnelles inséparables de l'expérience.

Ce jeu de relations entre la transformation de l'artiste, la mise en scène d'une image du corps et la naissance d'un doute sur ce qui est observé par le spectateur permet-il de considérer la performance comme relevant symétriquement du rite ? D'une part, les doutes qui, chez le spectateur, naissent de l'aspect réflexif de l'image du corps à travers la performance (ce que je peux reconnaître de moi-même dans l'autre, ce que je ne peux reconnaître comme relevant de moi-même et ce que je peux supposer exister virtuellement en moi-même à partir de l'image de l'autre), peuvent renvoyer à des croyances très diverses. Si on les considérait sous l'angle du rite, les moments les plus anodins de notre existence, où l'image de notre corps se construit par idéalisation et par empathie vis-à-vis de celle de l'autre, pourraient entrer dans cette catégorie. D'autre part, la ritualité de la performance apparaît comme le déplacement d'une technique qui vient en quelque sorte élargir l'éventail de possibilités d'expression dans un champ disciplinaire spécifique dont on a souligné qu'il est issu d'une volonté de faire converger des techniques très variées. Sous cet angle, l'aspect rituel de l'œuvre d'art resterait assez superficiel, il constituerait une technique parmi d'autres, qui ne semble porter d'importance en soi, sinon parce qu'elle est un moyen complémentaire de fabriquer une image. En même temps, la fabrique rituelle de l'image procéderait d'une idéalisation de la nature même du rite de la part des artistes, c'est-à-dire de la manière dont le rite est supposé permettre à celui qui s'y livre d'accéder à un état particulier de l'être ; un statut qui le place, aux yeux des spectateurs au moins, au-delà de ce qu'il est habituellement. L'idée que ce déplacement de la forme rituelle dans le domaine de l'art puisse concourir à une réflexion sur la puissance de nos symboles, et comment ces derniers participent des croyances que nous avons vis-à-vis de nous-mêmes et de notre monde, permet de penser la performance comme une modalité particulière de la communication, dont les processus semblent finalement assez proches de ceux mis en valeur par l'analyse des rites, et ce malgré l'apparent défaut d'indexation à une tradition ou à une organisation « pré-pensée » des actes qui la constituent en image. Comme les rites, les performances semblent véhiculer des idées sans pour autant délivrer un message immédiatement compréhensible. Et pourtant, c'est lorsque les idées très vagues qu'elle veut transmettre font l'objet d'un dialogue permettant de les rendre intelligibles, que la performance constitue un moyen *pour* la communication.

Conclusion : le rôle transformationnel de la technique

La performance apparaît ainsi doté d'un pouvoir de transformation. Elle propose, à qui l'observe, de se placer à sa hauteur, d'entrer dans le jeu de la communication par la projection de ses propres représentations sur l'objet, c'est-à-dire par une forme d'identification à l'objet perçu dont on peut souligner qu'elle vise à rendre à l'image une

certaine autochtonie, une certaine authenticité. Du point de vue de l'artiste, la performance apparaît comme une technique par laquelle des symboles sont constitués à partir d'éléments extraits du réel. Mais cette technique ne semble pas viser une seule fin de communication. Elle permet à l'artiste d'ancrer son statut d'observateur et de révélateur de la réalité, le posant de fait dans le prolongement du monde ordinaire. L'action corporelle de l'artiste s'inscrit dans une évocation de la banalité prenant des formes peu banales. Elle rend manifeste ce que le monde ordinaire possède, selon lui, d'extraordinaire. La mise en forme de l'action permet également à l'artiste de souligner tout le mystère entourant l'acte de création.

Technique de réduction du monde et de l'expérience que l'on en a, en somme, l'art-performance semble tirer son caractère magique de la pertinence des éléments que l'artiste choisit d'agencer et de présenter dans l'objet qu'il construit. Mais la pertinence ne semble pas dépendre du seul regard que l'artiste pose sur le monde et sur les autres. Celle-ci s'établirait plutôt par un dialogue s'instaurant autour de l'objet, dialogue tantôt silencieux et intérieur, tantôt bruyant, prenant parfois la forme d'un jeu, parfois celle d'une lutte à mort ; un questionnement incessant autour de la nature de l'objet d'art, de celle du spectateur et de celle de l'artiste. Condensés, les divers éléments distribués dans l'objet participent de sa complexité. Et cette complexité a une force obsédante, non que l'objet puisse par lui seul permettre au spectateur de reconstruire de manière exacte la trame narrative qui en détermine le fond, mais que cette force semble plutôt consister en l'illusion que la trame puisse être reconstruite par la seule réflexion à propos de l'objet. Et c'est peut-être en cela que le pouvoir dont est doté la performance la rapproche de l'action rituelle. À travers elles se joue une image de nous-même et de notre rapport à nos actes. Une image de nos limites qui se déduit de leur propre dépassement. Une image de l'acte créatif qui, comme l'est l'image du peintre se regardant peindre son image, se construit par une mise en abîme du regard porté sur l'action. Une image de notre relation aux autres, enfin, qui se fonderait sur la croyance en la communauté des propriétés servant à nous définir en tant que tel, en tant que *Nous*. La performance apparaît ainsi, dans le prolongement de l'objet rituel, comme le médiateur d'une relation complexe qui met en rapport un sujet avec un monde invisible de représentations et, surtout, qui le place face à l'idée qu'il peut avoir de lui-même et de son action dans le monde.

Bibliographie

- Abramovic, Marina, 2002, « Interview », in Huxley, Michael, Witts, Noël (dir), *The twentieth - century performance reader*, Oxon – New York, Routledge, pp. 11-22
- Artaud, Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard
- Bateson, Gregory, 1977 [1967], « Style, grâce et information dans l'art primitif », *Vers une écologie de l'esprit, Tome I*, Paris, Seuil, pp. 167-194
- Beuys, Joseph, 1988, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche
- Brecht, Bertolt, 2002 [1940], « Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect », in Huxley, Michael, Witts, Noël (dir), *The twentieth - century performance reader*, Oxon – New York, Routledge, pp. 93-103
- Boyer, Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée, Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie
- Buchkoh, Benjamin, 2007 [1980], « Beuys : The twilight of the idol », in Mesch, Claudia, Michely, Viola (dir), *Joseph Beuys, The reader*, Cambridge, MIT Press, pp. 109-126
- Dixon, Steve, 2007, *Digital performance, a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge, MIT Press
- Gell, Alfred, 1994 [1992], « The technology of enchantement and the enchantement of technology », in Coote Jeremy, Shelton, Anthony (dir), *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-63
- , 1998, *Art and agency, an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press
- Goldberg, RoseLee, 2006 [1979], *Performance art, from futurism to the present*, London, Thames & Hudson
- Gombrich, Ernst H., 1972, « Action and expression in western art », in Hinde, Robert A. (dir), *Non-verbal communication*, Cambridge, Cambridge University Press
- Houseman, Michael, Severi, Carlo, 1994, *Naven ou le donner à voir, Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS-MSH, Coll. Chemins de l'ethnologie
- Humphrey, Caroline, Laidlaw, James, 1994, *The archetypal actions of ritual*, Oxford, Clarendon Press
- Jouffroy, Alain, 2008, « Le fantôme de l'art », *XXème siècle, essais sur l'art moderne et d'avant garde*, Lyon, Fage éditions

- Kirby, Michael, 1965, *Happenings, an illustrated anthology*, New York, E. P. Dutton & Co. Inc.
- Koerner, Joseph Leo, 1996, *The moment of self-portraiture in german Renaissance art*, Chicago, University of Chicago press
- Lévi-Strauss, Claude, 1974 [1944-1945], « Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, pp. 279-320
- Marioni, Tom, 1996, « L'art corporel en Californie et ses origines internationales », in MAC, *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray nos jours*, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, pp. 145-163
- Pane, Gina, Lebeer, Irmeline, 1996 [1975], « Extrait d'un entretien inédit », in MAC, *L'art au corps, le corps exposé de Man Ray nos jours*, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, pp. 347-353
- Panofski, Erwin, 2004 [1943], *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan
- Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, 2008, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob
- Schechner, Richard, 2003 [1977], *Performance theory*, Oxon – New York, Routledge
- Schilder, Paul, 1968 [1935], *L'image du corps, études sur les forces constructrices de la psyché*, Paris, Gallimard
- Severi, Carlo, 1992, « Présences du primitif : Masques et chimères dans l'œuvre de Joseph Beuys », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, N° 42, Manifeste*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 31-47
- , 2007, *Le principe de la chimère, une anthropologie de la mémoire*, Paris, Rue d'Ulm, Coll. Aesthetica
- Stanislavski, Constantin, 2001 [1963], *La formation de l'acteur*, Paris, Payot & Rivages
- Vergine, Lea, 2007 (2000), *Body art and performance, the body as language*, Turin, Skira Editore
- Vernant, Jean-Pierre, 1996 [1983], « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Mythe et pensée chez les grecs, études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, pp. 339-351
- Visher, Robert, 1994 [1873], « On the optical sense of form : a contribution to aesthetics », in Malgrave, Harry Francis, Ikonomou, Eleftherios (dir), *Empathy, form and space, Problems in german aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, pp. 89-123
- Warburg, Aby, 2003 [1990], *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, pp. 159-166

Warr, Tracey, Jones, Amelia, 2005, *Le corps de l'artiste*, Paris Phaidon