



HAL
open science

Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance

Patricia Brignone

► **To cite this version:**

Patricia Brignone. Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2018. Français. NNT : 2018REN20008 . tel-01762425

HAL Id: tel-01762425

<https://theses.hal.science/tel-01762425>

Submitted on 10 Apr 2018

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

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



UNIVERSITÉ
BRETAGNE
LOIRE

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Histoire et critique des Arts

Ecole doctorale ALL

présentée par

Patricia Brignone

Préparée à l'Équipe d'accueil n°EA 1279

Université Rennes 2

UFR Arts Lettres Communication

Les nouvelles pratiques du

corps scénique,

Pour une approche élargie

des rapports danse, arts

plastiques, performance.

Thèse soutenue le 30 janvier 2018

devant le jury composé de :

Isabelle LAUNAY

Professeure HDR à l'Université de Paris 8. Responsable du département Danse et co-responsable de l'équipe Discours et pratiques en danse.

Véronique GOUDINOUX

Professeure en Histoire et théorie de l'art à l'Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales, membre du Centre d'Étude des Arts Contemporains

Jean-Max COLARD

Maître de conférences, Université Lille 3

Barbara FORMIS

Maître de conférences, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1

Jean-Marc POINSOT

Directeur de thèse

Professeur émérite de l'Université de Rennes 2 – Bretagne Loire, département d'Histoire de l'art

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

**Les nouvelles pratiques du corps scénique,
Pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques,
performance.**

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire et critique des Arts

Présentée et soutenue publiquement le 30 janvier 2018 par

Patricia BRIGNONE

Directeur de thèse : Jean-Marc POINSOT

Jury :

Jean-Marc POINSOT :

Professeur émérite de l'université de Rennes 2 – Haute Bretagne, département d'Histoire de l'art (UFR ALC).

Véronique GOUDINOUX :

Professeure en Histoire et théorie de l'art à l'Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales, membre du Centre d'Étude des Arts Contemporains.

Jean-Max COLARD :

Maître de conférences en Lettres modernes, habilité à diriger des thèses en 9e et 18e sections à l'université de Lille 3, membre permanent du laboratoire Alithila.

Isabelle LAUNAY

Professeure à l'Université de Paris 8. Responsable du département Danse et co-responsable de l'équipe Discours et pratiques en danse.

Barbara FORMIS

Maître de conférences en Esthétique, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1.

RÉSUMÉ

On assiste depuis ces dernières décennies à l'émergence de pratiques artistiques qui nous incitent plus que jamais à repenser les catégories cloisonnées auxquelles on aurait tendance à les rattacher : arts plastiques, danse, performance. Ces pratiques attestent du dépassement de l'idée de pluridisciplinarité (qui a longtemps prévalu) et investissent des modalités et des espaces de travail (physiques et mentaux) radicalement autres.

Ces porosités du genre artistique témoignent parfois de problématiques communes, telles que la question du « je » ; la représentation et la mise en scène de soi ; une investigation particulière des codes ; l'exploration de corpus de gestes.

Le constat d'une certaine déterritorialisation des pratiques ne saurait toutefois faire l'économie d'un éclairage historique, fourni en particulier par les activités du Judson Dance Theater élargi au contexte artistique new yorkais des années 1960. Il constitue un laboratoire de recherches inédit pour ces nouvelles stratégies du corps en mouvement, dont la portée rayonne encore.

Si aujourd'hui ce n'est plus tant le rapport aux gestes ordinaires qui aime les artistes, certaines procédures d'expérimentation continuent d'être opérantes, qu'il s'agisse du corps en interaction avec l'objet ou encore du recours à un dispositif spécifique. Ce sont ces approches plurielles, croisant aussi bien les démarches de Jérôme Bel, Alain Buffard, Ulla von Brandenburg, Boris Charmatz, Hélène Delprat, Esther Ferrer, Nicolas Floc'h et bien d'autres, que nous avons souhaité cartographier sous l'intitulé de « nouvelles pratiques du corps scénique ».

P.B.

Mots-clés :

Nouvelles écritures chorégraphiques ; Danse ; Arts Plastiques ; Performance ; Gestes ; Corps ; Dispositif ; Scénique ; Modes opératoires ; Judson Dance Theater ; Espace ; Expérimentations ; Déterritorialisation ; Exploration ; Interactions ; Déplacements des pratiques ; Interdisciplinarité ; Approches hybrides ; Fluxus ; Happening ; Yvonne Rainer ; John Cage ; Merce Cunningham ; Allan Kaprow ; Robert Rauschenberg ; Bruce Nauman ; Fred Herko ; Alain Buffard ; Jérôme Bel ; Boris Charmatz

ABSTRACT

Since the last few decades, we are witnessing the emergence of artistic practices that lead us to rethink more than ever the cloistered categories we're used to fit them into: visual arts, dance, performance. These practices testify the override of the idea of multidisciplinary (which has been a long-term focus) to invest new physical and mental modalities and spaces.

The artistic genre porousness often attests common issues like the question of the « I », the representation and the staging of the self ; a specific code investigation ; the exploration of a gestural corpus.

Stating a kind of deterritorialization of practices cannot however prevent from an historical enlightening, mainly to be found in the Judson Dance Theater and its broader context, the New-York avant-garde scene of the sixties. This unprecedented field of experimentation shaped new strategies for the body in motion whose reach is still seminal today.

Though relationships to ordinary gestures are no more what artists are striving for, some experimental processes are still operating, regarding either the interactions of the body to objects or to particular devices. This open realm of relationships, crossing the work of artists like Jérôme Bel, Alain Buffard, Ulla von Brandenburg, Boris Charmatz, Hélène Delprat, Esther Ferrer, Nicolas Floc'h and so many others, is what we sought to map under the term of "the new practices of the scenic body".

P.B.

Keywords :

The new practices of the scenic body ; Dance; Visual Arts; Performance Art ; Gestures ; Body ; Device ; Scenic ; Operational modes ; Judson Dance Theater ; Space ; Experiments ; Deterritorialization ; Exploration; Interactions; Movement of practices ; interdisciplinarity ; Hybrid approaches ; Fluxus ; Happening ; Yvonne Rainer ; John Cage ; Merce Cunningham ; Allan Kaprow ; Robert Rauschenberg ; Bruce Nauman ; Fred Herko ; Alain Buffard ; Jérôme Bel ; Boris Charmatz

REMERCIEMENTS

Une entreprise d'une telle ampleur, menée tout au long d'un parcours déjà dense, ne peut aboutir sans que son auteure ne bénéficie d'un soutien aussi infaillible que multiple, et c'est tout d'abord à sa famille qu'elle peut en témoigner. Qu'il me soit donc permis de remercier ici à premier titre Arnaud Labelle-Rojoux ainsi que mon fils Roméo.

Un projet de cette envergure ne peut cependant se déployer sans confiance et c'est ce dont a fait preuve Jean-Marc Poinot lorsqu'il a accepté de suivre mon travail. Qu'il soit ici remercié de ce bel acte de foi. J'aimerais également remercier toute l'Équipe doctorale de Rennes 2 pour leurs trésors de patience et leur souplesse d'adaptation.

Pour rendre possible cette thèse, j'ai pu bénéficier de l'accompagnement de mon École et du Ministère auquel j'appartiens, en particulier sous la forme d'un congé de recherche. Que Monsieur Jacques Norigeon et Madame Inge Linder-Gaillard soient ici remerciés de leur examen attentif de ma candidature et de leur soutien.

Je tiens à remercier tout particulièrement Celine Bertin et Bertrand Clavez pour leur soutien indéfectible, leur présence amicale dans l'ultime épreuve redoutée de tous, les relectures innombrables et toujours insuffisantes de centaines de pages qu'il convient de lisser et mettre en forme.

Enfin il me faut également citer tous les artistes et toutes les personnes qui ont rendu possible l'écriture de cette thèse par leur pratique, leur créativité, leur fantaisie ou leur compétence telles que Sebastien Gokalp, Julie Heinz, Pierre Bauman et Julia Robinson.

À vous tous, mes plus sincères remerciements et la reconnaissance de mon immense gratitude.

Patricia Brignone.

AVANT-PROPOS

Nous sommes tous constitués d'histoires. Il y a celles que l'on porte ; celles alimentées par nos champs d'études ; celles confortées par la littérature, les arts, les rencontres. Et enfin celles qui se rejoignent à travers un projet. Le choix de cette thèse en fait partie.

Avant d'être un sujet de réflexion, l'univers de la danse est ce qui m'a constituée (dès ma petite enfance), étayé au contact d'études d'histoire de l'art et de rencontres. Ma fréquentation, étudiante, d'une manifestation de renommée internationale (SIGMA à Bordeaux, dans les années quatre vingt) marqua l'ouverture à un champ d'approches artistiques inédites (parmi lesquelles les premiers spectacles de Lucinda Childs en présence de Phil Glass; les premières apparitions en France de la troupe Sankai Juku ou celles de Jan Fabre – très attaché encore aujourd'hui au contexte particulier de cette manifestation hors du commun – ou encore l'absurde érigé en poétique d'un Farid Chopel ou de la compagnie Hauser Orkater, dont Alex van Warmerdam).

Ces apparitions sont de celles qui forgent à jamais un regard, confortent un désir d'orientation (préféré au terme de « vocation »), mais aussi donnent tout leur sens au mot événement.

C'est à toutes ces histoires (et bien d'autres) que je dédie ces pages, et à travers elles aux personnes qui m'ont tant transmis. C'est là pour moi l'occasion de rendre un hommage appuyé à quelques figures remarquables, dont en tout premier lieu Sylvie Tarraube-Martigny, chorégraphe et professeure de danse de beaucoup d'entre nous (de Catherine Diverrès à Bernardo Montet, Jérôme Bel, Frédéric Seguet, ou encore du tout jeune Benjamin Millepied), mais également, de façon autre, à Jean Dupuy, Éric Fabre et bien d'autres qui se reconnaîtront.

Ils sont la preuve de la richesse de leurs propres personnes au-delà de leurs qualités reconnues par l'histoire, et mais aussi de leur capacité à essaimer.

Table des matières

RÉSUMÉ	0
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS	4
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	10
CHAPITRE I : POUR UNE APPROCHE DES NOUVELLES PRATIQUES DU CORPS SCENIQUE	20
I. Les nouvelles pratiques du corps scénique : Repenser la question du corps et l'introduction du sujet	20
1. Reprendre le corps à zéro	21
2. Le je de l'auteur	27
3. Du « je » à l'expression de soi mise en partage	30
4. D'une discipline à l'autre	35
5. Investissement des codes pour mieux les déconstruire	37
II. Les nouvelles pratiques du corps scénique et l'élargissement des pratiques : une certaine scène américaine comme prémices d'une transversalité historique	42
1. De Bruce Nauman au Judson Dance Theater : esquisse d'une cartographie exemplaire	42
1.1. Bruce Nauman : éloge de l'exploratoire	42
1.2. Le Judson Dance Theater : un laboratoire inédit	46
2. Du mouvement ordinaire à une esthétique du refus	51
3. Le registre des gestes et ses fonctions possibles	56
4. Un partage d'idées (une communauté d'artistes de Richard Serra, Jean Dupuy à Robert Morris...)	59
4.1. Jean Dupuy : l'esprit « Collective Consciousness »	60
4.2. Robert Morris (le « faire » en question)	63
4.3. Le contexte d'une émulation radicale	66
4.4. Fred Herko, l'exhumation d'une figure emblématique	69
5. Élargissement du domaine de la danse	75
5.1. Les glissements opérés entre danse et théâtre-performance	78
5.2. Du corps en mouvement vers l'image mobile	82
CHAPITRE II : DÉTERRITORIALISATION ET REGARDS PLURIELS	86
I. Décloisonnement des pratiques artistiques	87
1. Bousculer les savoir-faire	87

1. 1 De la compétence à l'incompétence ; s'approprier l'incompétence, paradigme de l'art contemporain	92
2. Récuser les techniques	97
II. Le recours à l'exogène	101
1. S'emparer des codes du sport (comme principe de danse élargie)	102
2. Postures et états de corps	113
2. 1. Ce que la danse populaire nous dit des corps	117
2. 2. États de corps et autres effets de dessaisissement	118
3. Corps en suspension et interaction de la parole	122
3.1. La parole comme prolongement du geste ; le geste comme prolongement de la parole	122
4. Expérimenter l'immobilisme	125
4. 1. Andy Warhol : Visionnaire ironique (maître de l'image suspendue)	128
4. 2. L'immobilisme : un principe judsonien par définition	130
4. 3. John Cage, référence inévitable	139
4. 4. L'incontournable apport fluxus	140
5. L'exposition de soi comme forme artistique	140
5. 1. Ben ou le « Je suis art » fluxus	140
5. 2. Gilbert & George Sculptures vivantes	144
5. 3. Leigh Bowery ou la réinvention permanente de soi	147
5. 4. Éloge du <i>Camp</i>	151
5. 5. Jack Smith : du <i>Camp</i> à « l'actorat considéré comme performance »	152
5. 6. En guise de conclusion touchant à l'image de soi	155
 CHAPITRE III : DÉTERRITORIALISATION ET EXPLORATION DES PRATIQUES PERFORMATIVES	 159
I. Les formes performatives comme renouvellement de la pratique artistique – Rappel historique et lexical.	159
1. Rappels historiques	159
2. <i>L'Untitled Event</i> comme événement fondateur	161
2. 1. Éloge de l'expérimentation	164
3. Occurrences du mot <i>Happening</i>	167
4. Sources du terme <i>Event</i> .	177
5. Fluxus	179
6. Intermedia	182
7. Intermedia ou Kinetic ?	186
7. 1. Elaine Summers	186
7. 2. Kinetic works (Carolee Schneemann)	188
8. Vers de nouvelles pratiques « élargies » de cinéma	191
9. Combine – Performance art & technologie	197

9. 1. Minutiae, un <i>Combine</i> emblématique	199
9. 2. E. A. T. : l'alliance de l'art et de la technologie	203
10. Gutai : pour une fusion de l'acte et de la matière	209
10. 1. Gutai, l'invention d'un « art scénique »	212
11. Le Butô	216
12. L'impératif avant-gardiste japonais	221
CHAPITRE IV : DETERRITORIALISATION ET SES MODALITÉS	238
I. Le recours à l'objet comme mode opératoire	238
Introduction : L'objet comme radicalité artistique	238
1. L'extension du corps à l'objet	240
1. 1. L'interaction corps-objet : de Fluxus à la notion de corps social	240
1. 2. Corps social : la rue comme scène	245
1. 3. Corps social : du public à l'intime	248
A. Scènes de rue confinant à l'invisible (Les gens d'Uterpan)	252
2. La médiation des objets	254
2. 1. La figure de Tadeusz Kantor <i>operator</i>	254
2. 2. Joseph Beuys, artiste passeur	258
2. 3. Guy de Cointet, Stuart Sherman : le théâtre d'objets	264
3. Du corps au non-corps et de sa disparition au profit de l'objet envisagé sous l'angle scénique	270
3. 1. L'effacement du corps (de Giacomo Balla à Claudia Triozzi et Christian Rizzo)	270
3. 2. Le corps « Post human » et son assimilation de l'objet	277
4. De l'objet sublimé aux objets scéniques	284
4. 1. La Ribot : « choséification » du corps ou « corporéisation » de l'image	286
4. 2. Agir les objets ou être agi par eux	290
A. Sarah Vanhee	290
B. Philippe Quesne	292
5. La symbiose corps-objet	296
5. 1. Le corps image (Pierre Joseph, Catherine Baÿ)	296
A. Pierre Joseph	296
B. Catherine Baÿ	298
5. 2. Du corps-image au tableau vivant (Luigi Ontani, Yasumasa Morimura, Martin Kippenberger)	301
5. 3. Le corps-objet et ses possibles manipulations	305
A. Eric Madeleine	305
II. La pratique du dispositif, paradigme des pratiques scéniques	310
Introduction : Le dispositif comme mise en jeu	310
1. L'invention de configurations inédites	312
2. Le dispositif, vision prismatique	316

3. Exploration plurielle et décentremments	318
CONCLUSION : L'invention d'un troisième genre ou La tentation du scénique	332
1. L'invention d'un troisième genre	332
2. La tentation du scénique	336
BIBLIOGRAPHIE	350
INDEX	368

Introduction

Au cours de ces deux dernières décennies l'observation du champ des arts a vu un net infléchissement : infléchissement des arts plastiques vers ce que l'on nomme les arts vivants, performance, danse et inversement une tentation du côté des arts de la scène (danse, performance en l'occurrence) à tendre vers les arts plastiques. Cette porosité manifeste, relayée par ailleurs par un franc engouement des institutions culturelles (des musées, centres d'art aux écoles d'art), nous a incité à questionner un peu plus en profondeur ce rapport de mixité témoignant d'une déterritorialisation significative des pratiques artistiques.

Il est important de souligner que dans le cas présent cette réflexion résulte d'un intérêt personnel forgé de longue date pour ce qui relève d'un engagement dans l'art d'aujourd'hui, doublé d'un regard attentif pour certaines formes artistiques impliquant le corps en mouvement. Préoccupation, précisons-le, confortée par une formation de jeunesse en danse déterminante pour notre appréhension de ce champ et de l'ensemble des problématiques qui le sous-tendent liées au geste, à l'espace, étendues par ailleurs aux liens entretenus par les différents arts entre eux.

Si ce questionnement pour le croisement de certaines de ces disciplines a fait l'objet d'études diverses de notre part (textes, entretiens, communications diverses¹) faisant valoir au-delà d'une certaine proximité des dialogues féconds à même d'en redessiner les contours, aujourd'hui l'on assiste à un changement notoire de positionnement de la part d'artistes qui prônent davantage une redéfinition de leurs

¹ Nous citerons pour exemple quelques textes tels que Patricia BRIGNONE, « Œuvres croisées danse / art plastique », *Artefactum*, n° 49, sept. - oct. - nov. 1993, Anvers, pp. 27-32 ; *id.*, « Danse & photographie : éloge de l'indiciel ». *Ligeia, Dossiers sur l'art*, n° 113-116, janv. - juin 2012, pp. 76-83 ; mais aussi certaines communications dont *id.*, « La danse à l'heure de la performance », conférence donnée dans le cadre du festival des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, 2012, ou *id.*, « Nouvelles pratiques du corps scénique, extension du domaine de la performance » dans le cadre du Diplôme Universitaire Art-Danse-Performance de Besançon, en 2012.

propres pratiques au contact de ces disciplines mitoyennes qui sont les arts visuels, la performance, la danse.

Ce sont ces nouveaux territoires que je serai tentée de qualifier de « nouvelles pratiques du corps scénique », renouvelant l'approche du corps au sein de disciplines désormais mouvantes, que nous nous efforcerons d'examiner à la lumière d'une scène actuelle, élargie, délibérément polymorphe et d'un contexte historique susceptible d'en expliciter les mutations.

Le nombre grandissant des événements qui s'en sont fait l'écho est l'un des signes de ce changement, nous reviendrons en détail sur cette multiplication d'un intérêt croissant pour ce qu'on nomme le spectacle vivant et ces formes mixtes (tel que l'a défendu le *Nouveau Festival* du Centre Pompidou de 2009 à 2015, devenu *Extra !* – pensé comme « un rendez-vous de la pluridisciplinarité et des expériences inédites »²). L'ouverture de certaines institutions muséales à des formes émancipées des arts visuels, ancrées désormais dans la performance ou la danse, constitue à elle seule un fait marquant relativement neuf. On citera deux exemples de nature différente, volontairement éloignés sur deux continents distincts, mais révélateurs néanmoins de ce changement des mentalités.

Le premier est l'accueil au MoMA (Museum of Modern Art) de New York du solo chorégraphique d'Yvonne Rainer, *Trio A* (1966), redonné en 2009 au travers de deux types d'approches simultanées assez opposées : incarnées d'un côté par une danseuse et de l'autre par deux artistes non danseurs (auxquelles se surajoutait en toile de fond la projection de la performance historique)³.

² Bernard BLISTÈNE, extrait du texte de présentation *Nouveau festival*, 5^e édition, 2014, Centre Georges Pompidou, Paris.

³ Yvonne RAINER, *Trio A*, Judson Church Theatre, New-York, 1966. Cette œuvre majeure de la chorégraphe américaine fut redonnée au MoMA en mars 2009 avec pour interprètes Pat Catterson (danseuse), ainsi que Jimmy

Dans le sillage de cet éclairage, il est intéressant de noter que le musée du Louvre (désormais ouvert à la danse et autres arts) ne sera pas de reste accueillant dans le cadre de sa programmation d'octobre 2015 (en lien avec la FIAC, Foire d'Art Contemporain) Yvonne Rainer en « invitée d'honneur » durant trois jours consacrés à des projections, débats et spectacles⁴.

L'autre exemple, en matière d'institution à même de retenir notre attention, est celui du FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) Lorraine. Amené à réfléchir selon ses objectifs sur les limites d'une collection, celui-ci a pour spécificité de s'orienter délibérément vers des œuvres dématérialisées comme l'achat en 2004 d'une performance historique d'Esther Ferrer : *Intime et personnel* (1967). Au-delà de la trace constituée par la photo acquise, il s'agit pour sa directrice d'affirmer sa reconnaissance des formes artistiques les plus éphémères par le biais de « collectionner un geste »⁵.

Nous reviendrons sur cette volonté de se saisir de ce que l'art a de plus fugace, afin de lui donner ou lui inventer une forme (le cas du Musée de la danse imaginé et dirigé par Boris Charmatz constitue de ce point de vue une démarche exemplaire).

Robert et Ian White (non danseurs), dans le cadre de Klaus BIESENBECH, *Performance Exhibition Series*, exposition tenue au MoMa, New-York, du 24 Juin au 14 Septembre 2009.

Phrase de quatre minutes et demie, *Trio A* fut exécuté pour la première fois en public à la Judson Church le 10 janvier 1966, sous la forme de trois solos interprétés simultanément par Yvonne Rainer, Steve Paxton et David Gordon. La pièce s'intitule alors *The Mind is a Muscle, Part 1*. Précisions tirées de Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Chiron / Centre national de la danse, 2002, p. 91, avec cette indication quelques pages plus loin : « *Trio A* devient l'emblème d'Yvonne Rainer ; il entre dans sept de ses pièces outre *The Mind is a Muscle* », p. 98.

⁴ « *Ouvertures/Openings* », cycle de performances, Musée du Louvre, Paris, du 23 au 25 octobre 2015. Cet événement est organisé conjointement par le Musée du Louvre et la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) et fait le choix, pour son édition 2015, de faire « entrer la danse contemporaine en résonance avec l'espace du musée, par le biais d'une danse qui déborde du cadre scénique, travaille avec une porosité aux objets et aux visiteurs dont elle partage provisoirement le site » in Programme de « *Ouvertures/Openings* ». Concernant la conférence et la performance données par Yvonne Rainer, on se rapportera aux pages 113 et 116.

⁵ Béatrice JOSSE, « Collectionner un geste », conférence donnée dans le cadre de *Poésie-Plateforme*, cycle de rencontres consacré à la poésie contemporaine, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, le 18 novembre 2011. Cet événement réunissait Béatrice Josse (directrice alors du FRAC Lorraine), Boris Charmatz (chorégraphe, directeur du Musée de la danse – Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne) à l'invitation de Jérôme Mauche.

En matière de transmission et d'enseignement, il n'est pas jusqu'aux formations artistiques de se faire porteuses de cet intérêt pour ces disciplines conjointes, tenues pour distinctes jusqu'à peu. En témoignent certaines écoles supérieures des beaux-arts ou cursus comme le Diplôme d'Université de Franche-Comté (D. U.) « Art, Danse et Performance », qui entend « créer des espaces et des temps de réflexion, de partage, de recherche et de formation approfondie en culture artistique spécialement orientée vers les domaines croisés de l'art chorégraphique et de l'art contemporain »⁶.

Autre symptôme révélateur de ces changements, celui d'une terminologie désormais en vigueur visant à désigner une troisième catégorie d'artistes (à côté de celle des artistes visuels et des chorégraphes) dénommée « artistes chorégraphes ». À statut différent correspond une énonciation elle aussi en évolution ; ainsi ces derniers invoquent-ils les notions de « travaux » (Jérôme Bel), « fabrication » (Alain Buffard), « pièces » (Boris Charmatz) pour parler de leur démarche ou de leur aspiration à excéder leur pratique première. Le positionnement de Loïc Touzé est à ce titre éclairant : « Nous nous plaçons dans le domaine de la performance où, que ce soit la parole, le geste, tout émane du corps »⁷, ou encore cette formulation explicite d'Emmanuelle Huynh : « La danse : si on pouvait inventer un autre mot, ce serait bien »⁸.

⁶ « Art, Danse et Performance » [Brochure de présentation de la formation continue en art], D. U. « Art, Danse et Performance », Diplôme Universitaire de l'Université de Franche-Comté en partenariat avec l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Besançon Franche-Comté et le Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, 2012.

⁷ Propos de Loïc Touzé en commentaire de sa pièce chorégraphique *Morceau*, 2001 en collaboration avec Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey et Yves-Noël Genod, rapporté par Patricia BRIGNONE, in *Ménagerie de Verre, les nouvelles pratiques du corps scénique*, Paris, Al Dante, 2006, p. 23.

⁸ « Bord quatre, Emmanuelle Huynh » *Mouvement.net* [en ligne], 18 juin 2007. Disponible sur : <http://www.mouvement.net/agenda/bord-quatre-emmanuelle-huynh> (consulté le 23/02/2016). Extrait du texte de présentation de la pièce Emmanuelle HUYNH, *Bord, tentative pour corps, texte et tables : Bord neuf*, Paris, Ménagerie de Verre, du 08 au 24 Avril 2002. Ce projet est conçu à partir de Christophe TARKOS, *Anachronisme*, Paris, P.O.L., 2001, et des tables de Nicolas Floc'h. Voir p. 316 de cette thèse.

Le brouillage des disciplines (plus que le mariage des genres ici), s'il n'est pas nouveau, correspond aujourd'hui à un positionnement inédit qui se revendique clairement d'une culture plurielle, non plus soumise à la question de la prévalence d'un médium, mais guidée bien davantage par la réflexion de la mise en œuvre élargie des modalités artistiques et du renouvellement de ses procédures au sein même de l'histoire des disciplines.

Cette évolution sensible dans l'intérêt accru d'un champ artistique pour un autre - et leur porosité - va de pair avec la redécouverte et l'approfondissement de certains domaines, dont on continue à prendre toute la mesure et à en exhumer aujourd'hui encore les potentiels (victimes par ailleurs de leur histoire cantonnée à leur propre spécialisation). On peut de ce point de vue considérer comme exemplaire la valorisation exceptionnelle entreprise par Harald Szeemann⁹ de l'histoire de Monte Verità (haut lieu d'une avant-garde communautaire et berceau de la danse libre)¹⁰, que celui-ci s'est attelé durant plusieurs décennies à refaire vivre avec la création d'un lieu pérenne, devenu musée, dont il eut la charge.

En ouverture d'un de ses textes relativement récent (2003) il revient sur cette réhabilitation d'une histoire trop souvent négligée :

Parmi les événements marquants des premières décennies du XX^{ème} siècle, on cite souvent la révolution dans la peinture (Kandinsky), du langage (Joyce), de la physique (Einstein), mais on évoque trop rarement la révolution dans la danse. Pourtant, cette dernière, liée à l'art du mouvement sans musique, a longuement mûri. Isadora Duncan, la cité-jardin de Hellerau en sont les figures de proue mais,

⁹ Harald Szeemann fut directeur de la Kunsthalle de Berne, puis commissaire d'expositions au Kunsthau de Zurich. On lui doit de nombreuses manifestations qui firent date dont la plus illustre : *Quand les attitudes deviennent forme* (*When Attitudes Become form: Live in Your Head*) à Berne en 1969, ou encore la Documenta V de Kassel, en 1972 (qui fit découvrir Bruce Nauman au public européen) ; mais aussi *Happening & Fluxus* à Cologne en 1970 ainsi que l'exposition Joseph Beuys au Centre Pompidou en 1993. Dès 1978, il s'attachera à la création d'un musée, qui ne cessera d'évoluer, consacré à l'histoire de Monte Verità, sur l'une des collines d'Ascona (dans le Tessin) qui l'avait vu naître.

¹⁰ Colonie de réformateurs utopistes de la première décennie du siècle dernier qui accueillit à « la ferme de la danse » (*Tanzfarm*), autour de Rudolf von Laban rejoint par Mary Wigman, dans un souci de ressourcement sur les rives du lac Majeur, les artistes et intellectuels les plus avant-gardistes, Hugo Ball, Oskar Schlemmer, Kandinsky, Klee, Jawlensky, Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp et bien d'autres comme Bakounine ou Herman Hesse.

en réalité, le refus d'une musique donnant son rythme au corps est né dès le début du siècle dans une colonie de végétariens, de « réformateurs » de la vie, installée à Monte Verità, dans le Tessin (Suisse).¹¹

On peut regretter que ce riche pan d'histoire (qui gagne encore aujourd'hui à être mieux connu) ait seulement fait l'objet d'une exposition restreinte confiée à Harald Szeemann : *De la danse libre vers l'art pur* (« *Zum freien Tanz, su reiner Kunst* »), organisée au Centre de la Vieille Charité à Marseille, en 1991, sous la forme d'un éclairage recentré autour de deux figures Suzanne Perrottet et Mary Wigman.

Comme pour palier ces manques, le Centre Pompidou entreprit de renouer avec les grandes expositions pluridisciplinaires qui firent sa renommée avec un événement dédié à ces résonances fécondes entre danse et arts visuels : *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours* (fin 2011 – début 2012). Pour Alfred Pacquement (alors directeur du Musée National d'Art Moderne) il s'agissait d'inscrire « la danse comme moteur des avant-gardes artistiques, et particulièrement de l'une des avancées les plus prégnantes de l'art moderne, à savoir l'abstraction »¹². Un credo repris par les commissaires de la manifestation, Christine Macel et Emma Lavigne, qui saluent quant à elles en la danse « un pivot de la révolution esthétique moderne » (et pointent le bouleversement qu'a connu l'art du corps en mouvement au travers des figures pionnières comme Lo e Fuller et Isadora Duncan, mais aussi Vaslav Nijinski, à l'origine d' « une influence décisive sur l'évolution des arts visuels, qui n'ont cessé depuis d'entretenir une relation étroite et fructueuse avec la danse »¹³).

¹¹ Harald SZEEMANN, « Monte Verità », in Claire ROUSIER (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Paris, Centre national de la danse, 2003, p. 17.

¹² Alfred PACQUEMENT, in Emma LAVIGNE, Christine MACEL (dir.), *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours* [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

À ces intentions louables et fondées, l'on serait tenté toutefois de reprocher de n'avoir pas su éviter l'écueil d'une problématisation usant du recours à des termes conventionnels par trop balisés (tel que l'emploi récurrent des mots « danse » et « chorégraphie »), dont les artistes eux-mêmes cherchent à s'émanciper, comme on vient de le voir.

À ce titre, c'est à un décloisonnement des genres plus complexe que s'emploie la manifestation *Chorégrapheur l'exposition* (conçue dans un cadre certes moins officiel, celui du Centre d'art de la Ferme du Buisson, en région parisienne) avec pour ambition affichée par son commissaire, Mathieu Copeland, d'« envisager la réalisation d'expositions par le prisme de la chorégraphie, à travers les termes qui composent une exposition : *partition, corps, espace, temps et mémoire* »¹⁴.

Ainsi constate-t-on une diversité de positionnements critiques dont témoigne un large éventail d'ouvrages rendant compte de ces approches croisées. Cela va de publications de veine assez généraliste comme *Danse et art contemporain* de Rosita Boisseau et Christian Gattinoni¹⁵ à des études beaucoup plus approfondies comme celle de Céline Roux avec *Danse(s) performative(s)*¹⁶ ou à coloration davantage monographique telle que celle consacrée à *Anna Halprin - A l'origine de la performance* par le MAC (Musée d'art contemporain) de Lyon¹⁷ ; auxquelles s'ajoutent le type d'ouvrage *Performa 11 Staging Ideas*, l'opus que RoseLee Goldberg publia à l'occasion de la quatrième biennale *Performa*¹⁸ (assorti d'un colloque organisé dans la mythique Judson Church par le Performa Institute and NYU Steinhardt Present, en 2014¹⁹). Ou encore - et plus

¹⁴ Mathieu COPELAND, *Chorégrapheur l'exposition*, Centre d'art de la Ferme du Buisson, Kunst Halle Sankt Gallen, Dijon, Les presses du réel, 2013.

¹⁵ Rosita BOISSEAU, Christian GATTINONI, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011.

¹⁶ Céline ROUX, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007

¹⁷ Jacqueline CAUX, *Anna Halprin - A l'origine de la performance* [catalogue d'exposition], Musée d'art contemporain de Lyon, Paris, Éditions du Panama, 2006.

¹⁸ RoseLee GOLDBERG, *Performa 11 Staging Ideas*, New York, Edited by Jennifer Piejko, Performa Publications, 2013.

¹⁹ À l'occasion du 10^{ème} anniversaire de la manifestation *Performa* (Biennale de la performance) fut organisé par le Performa Institute and NYU Steinhardt un colloque consacré à la question : « Who can write about

modestement - on mentionnera des ouvrages tels que le livre dédié à La Ménagerie de Verre, lieu parisien mythique parmi les premiers à œuvrer à l'ouverture de la danse aux autres arts (dès les années 1980) : *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*²⁰.

Il importe de souligner qu'au chapitre du croisement des arts la synergie entre arts visuels et danse (sans prétendre à un *Gesamtkunstwerk*²¹ utopique) constitue en soi une histoire essentielle. Indissociable des avant-gardes (si l'on pense à des moments phare comme les Ballets russes et les Ballets suédois, précédés du mouvement dadaïste et de son goût pour le cabaret) celle-ci s'est prolongée tout au long du XX^e siècle au travers de collaborations non seulement illustres mais aussi extrêmement fécondes. Il n'est que de citer l'exemple de Merce Cunningham avec Marcel Duchamp (ou de manière plus étroite et régulière le duo complice formé par Cunningham et Rauschenberg), mais aussi autrement Min Tanaka et Richard Serra, Wayne McGregor et Francis Bacon, Dominique Bagouet avec Christian Boltanski, Hervé Robbe et Richard Deacon, Angelin Preljocaj et Fabrice Hyber... Les exemples abondent. Nous reviendrons par ailleurs sur cette histoire afin de distinguer en quoi les termes de cette pluridisciplinarité ont muté au profit de positionnements plus mouvants, voire hybrides, désireux davantage de battre en brèche l'idée de spécialisation. Une façon de prolonger, ou de réinvestir à la lumière de préoccupations contemporaines, cette phrase de John Cage qui proclamait : « Je suis contre toute distinction entre peinture, musique et les autres arts »²².

performance art ? » posant la question de « Why Dance in the Art World ? », avec la participation de Claire Bishop, RoseLee Goldberg, Adrian Heathfield, John Rockwell, Hanga Vartanian et David Velasco, à la Judson Memorial Church le 24 avril 2014.

²⁰ Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de verre, Nouvelles pratiques du corps scénique op. cit.*

²¹ Le *Gesamtkunstwerk* est un concept esthétique qui vise à l'œuvre d'art totale (dont on attribue la paternité à Richard Wagner) au sein duquel « autant d'espèces possibles d'activités artistiques, sinon toutes, fusionnent pour concourir à la production d'un seul et unique effet global », Glenn W. MOST, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale » in Jean GALARD (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13.

²² Jean-Yves BOSSEUR, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, p. 144.

L'importance d'un certain substrat culturel propice à l'émergence de ce renouvellement des pratiques qui nous occupe a joué un rôle primordial qu'il convient de pointer. Le regard porté sur le contexte de la scène américaine de la fin des années cinquante (avec un regain d'intérêt actuel manifeste), marqué par l'avènement des *happenings* puis des premières performances (autant de termes sur lesquels nous nous interrogerons, tant du point de vue de leur fondement historique que de leur revisitation) demeure un facteur essentiel à la rencontre des champs et au mélange des formes artistiques. Nous nous intéresserons en l'occurrence plus en détail à la redécouverte de certaines personnalités issues de cette histoire, à leur postérité ou leur possible legs, en écho aux enjeux actuels.

Dans le sillage du positionnement d'Harald Szeemann, abordé plus haut à propos du rôle trop minoré d'une certaine histoire, l'on pourrait évoquer celui de Vito Acconci et de sa forte réceptivité aux recherches du Judson Dance Theater²³, groupe extrêmement novateur de danseur.s.es (à l'origine de sa création) dont l'engagement dans des modalités gestuelles en lien avec le quotidien (attaché.e.s à repenser également l'interaction corps / espace) ne pouvait que résonner fortement en lui.

Considérée à ses yeux comme « l'une des choses les plus importantes »²⁴, la force de proposition et de renouvellement de ce collectif joua un rôle de catalyseur pour l'évolution de son travail²⁵.

²³ Voir pp. 47-51 de cette thèse.

²⁴ Patricia BRIGNONE, « Vito Acconci, l'archi art » [entretien], *Mouvement*, n°31, nov. – déc. 2004, pp. 47-50. Cet intérêt pour le Judson Dance Theater se traduira par l'invitation à l'une de ses principales représentantes, Yvonne Rainer, aux numéros 5 et 6 de la revue *O To 9*, éditée par Vito Acconci et Bernadette Mayer en 1967.

²⁵ « C'était l'époque du Judson Dance Theater dont le travail devenait de plus en plus intéressant. Contrairement à ce qui se passait en littérature, il y avait là quelque chose de plus proche de ce que nous faisons. De plus, c'est à ce moment-là que mon travail a commencé à sortir de l'écriture pour aller vers quelque chose d'autre ». Sylvie MOKHTARI, « Vito Hannibal Acconci » [Entretien], *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours* [catalogue d'exposition], Marseille, Musées de Marseille, 1996, p. 136.

Ces diverses convergences d'esprit (et leurs résolutions plastiques) nous invitent à nous pencher sur les points de jonction de ces pratiques et histoires parallèles, qu'il s'agira de situer moins au niveau de l'emprunt qu'à celui de réciprocité d'intérêts destinés à questionner différemment leurs sphères artistiques initiales.

S'il n'existe pas une histoire toute tracée de cette mixité des genres et contre laquelle s'élève par ailleurs des voix dissonantes (contestée en l'occurrence par certains milieux de la danse traditionnelle, jugeant cette *non-danse* comme portant attaque à la discipline de la danse reconnue en tant que telle²⁶), on peut néanmoins tenter d'en esquisser les contours au travers de procédures et de modes opératoires défendus par des figures emblématiques de ce renouvellement de pensée. À ce titre notre sujet embrassant un large panorama d'artistes et de processus, nous nous en tiendrons à l'envisager du point de vue français pour l'essentiel (avec toutefois des incursions quant à certains exemples venus d'horizons plus lointains).

²⁶ Dominique Frétard s'interroge « Que s'est-il passé pour qu'un mouvement, armé de la force des minorités agissantes, vienne défier le bonheur innocent des aînés et de leur autorité, rejetant de la danse tous les codes et les techniques », Dominique FRÉTARD, *Danse contemporaine, Danse et non-Danse*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004, p. 12.

Chapitre 1 : Pour une approche des nouvelles pratiques du corps scénique

I. Les nouvelles pratiques du corps scénique : Repenser la question du corps et l'introduction du sujet.

Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chien, films et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. (...)

Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire : « je suis peintre » ou « poète » ou « danseur ». Ils sont simplement « artistes ».

Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*²⁷

Cette fameuse citation d'Allan Kaprow²⁸ nous ouvre la voie et nous permet de nous interroger sur : Qu'est-ce que les « nouvelles pratiques du corps scénique » ; comment les définir ?

Pour cerner cette question, il nous paraissait important en préambule de repréciser en préambule que cette étude procède d'un regard personnel amené à observer une double scène depuis plus de deux décennies située au croisement de diverses disciplines : arts visuels, danse, performance avec pour dénominateur commun une attention privilégiée au corps, au mouvement quels qu'ils soient. Ces paramètres posés en faveur de ces « nouvelles pratiques du corps scénique », on peut postuler que celles-ci s'originent au travers de deux gestes emblématiques, particulièrement

²⁷ Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Geroges Pompidou, 1996, p. 39.

²⁸ Jeff KELLEY « Introduction » in Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 18 : « Allan Kaprow est présenté comme l'une des figures les plus influentes de l'art américain. Artiste et théoricien, il est à l'origine du *happening*, forme d'action issue de l'expérience (participative) enracinée dans " la vie de tous les jours " »

significatifs du tournant enregistré dans le champ artistique, nous permettant de mieux circonscrire notre propos. Le premier est le solo *Good Boy* donné par Alain Buffard en 1998, le second : *Nom donné par l'auteur* de Jérôme Bel (pièce légèrement antérieure, donnée en 1995)²⁹.

1. Reprendre le corps à zéro (Alain Buffard)

Si ces deux pièces emblématiques inscrites dans le registre du spectacle vivant nous intéressent, c'est que bien que signées de deux artistes chorégraphes elles semblent devoir bien moins à la danse qu'à la performance.

Le solo *Good Boy* marque la sortie d'un retrait volontaire de son auteur afin de se confronter à d'autres disciplines. Entre 1990 et 1995, Alain Buffard cesse ainsi de danser au profit d'autres activités telles que chargé de production pour diverses compagnies de danse et autres collaborations. Il privilégie surtout un cadre de réflexion annexe, celui des arts plastiques. Assistant à la galerie Anne de Villepoix (à Paris), il participe à la préparation de diverses expositions, dont celles de John Coplans, Chris Burden, mais aussi Vito Acconci. En 1996, il renoue avec deux figures tutélaires de la *post-modern* danse américaine : Yvonne Rainer et Anna Halprin (avec qui il travaillera en étroite collaboration en Californie, dans le cadre d'une bourse « Villa Médicis – Hors les murs », dont résultera un film *My lunch with Anna*³⁰).

Good Boy marque l'avènement d'un corps social, un corps qui se met à nu (dans tous les sens du terme), propulsé de l'avant par un chorégraphe dès lors reconnu pour sa forme d'engagement. Ainsi, pour la première fois est donné à voir un corps qui se raconte

²⁹ Alain Buffard et Jérôme Bel, chorégraphes danseurs de formation sont considérés comme des figures primordiales du renouvellement de leur discipline pour tendre vers ce que l'on a appelé la « non-danse » (voir p. 20 ainsi que la note 26 de cette thèse).

³⁰ Alain BUFFARD (réal.), *My lunch with Anna*, Vidéo, 58 minutes, 2005.

(celui de son auteur) « par lequel s'exacerbe une certaine forme de transgression, un corps qui expose la saturation sociale et morale, un corps qui dit la vitalité et la maladie »³¹. Sans céder à la narration plate, les gestes et les postures de ce corps qui s'offre nu aux regards, tournant sur lui-même sur un semblant de présentoir (allusion à la statuaire, renforcée par son côté rasé, quasi glabre ³²), rejette tout idéalisme ou esthétisme complaisant pour nous projeter à l'inverse dans une histoire de contraintes. À commencer par celle, véritable gageure, de tenir debout³³, contrant le déséquilibre suscité par la difficulté d'être juché sur des ersatz de talons confectionnés sur scène par l'artiste au moyen de boîtes de médicaments antiviral, grossièrement scotchées. C'est en effet un corps vulnérable, fragilisé par la maladie qui sévit alors : le sida, qui se dit au travers d'une « performance épurée, clinique et intime » comme l'a justement écrit Elisabeth Lebovici. Un corps qui, reprenant le titre emprunté à Bruce Nauman : *Good Boy*, joue des métamorphoses lorsqu'il endosse une quarantaine de slips blancs (action qui n'est pas sans faire penser à la performance vidéo d'Erwin Wurm *13 pull-overs*, au cours de laquelle un homme enfle une dizaine de pull-overs les uns sur les autres jusqu'à friser l'étouffement). Un corps aussi par lequel s'exprime le quotidien dans sa répétition, ainsi que dans sa crudité (accentué par un éclairage de néons, en référence au minimalisme), libérateur d'états de corps dégagés de toute idéalisation. « Pouvoir passer d'un état à l'autre, d'un faire à un non-faire, d'une simple manipulation des choses à un mouvement [...] », nous renseigne l'artiste, permet de mesurer le chemin accompli par une danse-

³¹ Alain BUFFARD, « Good Boy », texte de présentation de l'artiste figurant dans le programme de *La Ménagerie de Verre*, Festival Les Inaccoutumés V, Paris, du 20 janvier au 14 février 1998.

³² Alain BUFFARD, « tenir debout : ALÉAS... » [entretien par Seloua Boulbina et Sabine Prokhoris], *Vacarme* n° 7, janvier 1999, p. 92 : « [...] la peau étant vraiment comme un élément premier d'information dans le contact avec le monde. Je ne sentais pas la peau comme un contenant, mais comme un transmetteur. (...) tondre, rendre quasi glabre le corps, m'a permis de le rendre statuaire, simple objet (...) ».

³³ Une préoccupation porteuse d'une image forte (au sens propre comme au figuré) qui reviendra comme un *leitmotiv* dans la pièce, dont on trouvera trace jusque dans le titre de l'entretien réalisé avec Alain Buffard par Seloua Boulbina et Sabine Prokhoris pour la revue *Vacarme*. Voir note précédente, ainsi que p. 32 note 54 de cette thèse.

témoignage affranchie de toute convention, qui de manière inconditionnelle invente son propre langage.

Avec le corps-manifeste de *Good boy* c'est toute la philosophie de Maurice Merleau-Ponty qui résonne de cette pensée : se vivre soi-même comme corps, en écho à cette assertion du philosophe : « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde »³⁴, étayée par l'évocation d'une "expérience du corps qui nous fait reconnaître une imposition du sens qui n'est pas celle d'une conscience constituante universelle, un sens qui est adhérent à certains contenus. Mon corps est ce noyau significatif qui se comporte comme une fonction générale et qui cependant existe et est accessible à la maladie. En lui nous apprenons à connaître ce noeud de l'essence et de l'existence que nous retrouverons en général dans la perception (...)"³⁵.

Si Elisabeth Lebovici invoque, à propos de *Good Boy* des démarches similaires de plasticiens ayant intégré au cœur de leur processus artistique cette donnée de la maladie, tels que Felix Gonzalez-Torres (avec ses dessins obtenus au moyen de relevés de ses propres prises de sang enregistrant la chute de ses cellules T4) ou General Idea (et leurs sculptures-gélules), au-delà de cette indexation forte et du recours à l'objet transformé, on peut y adjoindre le nom d'Anna Halprin et sa danse exutoire : *Dancing my Cancer* (1975). Bien qu'elle relève d'une catharsis bien plus violente inscrivant la danse comme rituel, un point commun les réunit : l'affirmation d'une pratique émancipée de tout code, en prise sur le réel et le quotidien de la vie saisi sous toutes ses facettes. Il n'est d'ailleurs

³⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967, p.189 : « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la *conservation de la vie* (...); tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c'est le cas des habitudes motrices comme la danse ».

³⁵ *Ibid.*, p. 90

pas anodin de signaler que le programme de *Good Boy* tint à faire figurer dans les remerciements un hommage appuyé à Anna Halprin (« Ce solo n'aurait pas existé sans ma rencontre avec Anna Halprin » est-il noté). Plus qu'une simple relation nouée autour d'une pratique avec celle que l'on présente comme l'une des pionnières de la danse contemporaine (« une femme qui a redéfini l'art moderne avec la conviction que la danse peut nous transformer et nous guérir à tous les âges de la vie »³⁶), l'enseignement d'Anna Halprin, par ses qualités, sera synonyme de cette impulsion qui permettra à Alain Buffard ce double dépassement : celui d'un moment de grande difficulté personnelle affecté par l'existence de la maladie, conjugué à la reconsidération de la fonction vitale de la danse, à son instar (« je dansais pour des choses réelles qui arrivaient dans ma vie »³⁷).

On peut clairement convenir qu'avec Alain Buffard les enjeux de la mise en scène de soi s'ancrent dans une posture théorique, porteuse d'un propos qui propulse la danse comme mode critique. De même, on peut avancer qu'il y a un avant et un après *Good Boy* avec la mise en lumière de la question de la construction identitaire, dans ces années où sévissait l'épidémie mortelle du sida. Dans un esprit proche on pense à l'engagement d'artistes comme Michel Journiac (admiré d'Alain Buffard³⁸), soucieux de la question de l'homosexualité au sein de notre société³⁹, envisageant son travail plus généralement comme « interrogation sur le corps considéré comme totalité de l'être »⁴⁰.

³⁶ Ruedi GERBER (réal.), *Anna Halprin, le souffle de la danse*, 2009.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ainsi qu'en témoignent divers entretiens menés avec le chorégraphe, dont le séminaire *Nouvelles pratiques du corps scénique Les allers-retours du corps*, organisé par nos soins à l'Ensba - École supérieure des Beaux-arts de Paris en Janvier - Mars 2002, ainsi que l'exposition Alain BUFFARD, Larys FROGIER (commissaires), *Campy, Vampy, Tacky* à la Criée Centre d'art contemporain, Rennes, 2002. Voir p. 153 de cette thèse.

³⁹ Michel Journiac, peintre à l'origine, s'oriente dès les années 1968 vers la réalisation d'actions par le biais de la mise en scène de son propre corps. Sa réflexion, au travers des thématiques du corps sexué, travesti, torturé ou encore religieux, se place sous l'égide de la triple dimension corporelle, critique et sociologique.

⁴⁰ Julia HOUNTOU, « De la carnation à l'incarnation », in *Michel Journiac* [catalogue de l'exposition], éd. Les musées de Strasbourg et ENSB-a de Paris, 2004, p. 83. L'obsession de ce corps, comme donnée indépassable de l'être et auquel nous sommes « liés à lui pour le meilleur et pour le pire » (selon Julia Hountou), lui fait écrire plus loin : « Il faut se résoudre à composer avec lui à la manière de Merleau-Ponty : "Qu'il s'agisse de mon corps ou du corps d'autrui, je n'ai pas d'autre manière de connaître le corps humain qu'en le vivant, ce

Si la mise en scène de soi en tant qu'espace d'expérimentation du monde s'avère une composante du champ des arts visuels (et ce depuis Gustave Courbet pourrait-on dire, avec toutefois une tonalité fortement individualisée depuis les années 1970), elle l'est de façon moindre dans celui de la danse. À quelques exceptions près, transcendées par des personnalités aussi atypiques que Valeska Gert (figure du Berlin des années 1920 et de l'univers du cabaret contestataire, à l'origine d'une forme de pantomime dansée, satirique et grotesque ⁴¹), l'implication pour certains enjeux sociaux et politiques s'exprime davantage sous l'angle stylistique que sous la forme d'une écriture personnelle de soi au sens d'intime. Cela sans négliger pour autant l'émergence d'une danse au message puissant porteuse de causes fédératrices, qu'illustrent aussi bien la Workers Dance League aux Etats-Unis (chantre de la lutte des classes par la danse autour de 1933) ou des personnalités telles la très radicale Helen Tamiris traitant dès les années 1928 de l'oppression raciale (« en tant que symbole de toutes les oppressions ») ou Martha Graham dans sa dénonciation antiguerre et antifasciste (avec *Chronicle*, 1936, en réaction au nazisme, puis *Immediate Tragedy* et *Deep Song* l'année suivante ; solos conçus « en hommage aux femmes qui combattent aux côtés des hommes dans la guerre civile d'Espagne »⁴²). Sans être exhaustif (ce n'est pas là notre sujet), un autre exemple notoire d'écriture chorégraphique véhémement de dénonciation mérite d'être cité : celui de la danse Butô, nouvelle forme d'art né à la fin des années 1950 au Japon sous l'égide de

qui signifie assumer la responsabilité du drame qui coule à travers moi et se confondre avec lui », p. 83. Comment ne pas penser ici à la proximité avec le vécu d'Alain Buffard, désormais passé dans son art.

⁴¹Valeska GERT, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*, Paris, Éditions Complexe / Centre national de la danse, 2004. On se référera à la passionnante autobiographie (écrite en 1968) de cette cabarettiste devenue actrice, au parcours hors du commun fuyant l'Allemagne nazie, dont la route croisa aussi bien Bertolt Brecht, Georg Wilhelm Pabst, Sergueï Eisenstein, que Federico Fellini et Volker Schlöndorff. Concernant Valeska Gert, voir également pp. 173-174 de cette thèse.

⁴²Exemples extraits de la remarquable étude d'Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012, p. 739 et p. 860.

Tatsumi Hijikata, fondateur de ce nouveau style nommé *Ankoku Butô* (*Danse des Ténèbres*) propre à l'ère post-atomique, désigné par Jean Baudrillard de « théâtre de la révolte »⁴³.

Pour autant ces formes d'expression d'engagement fort face aux contingences d'ordre social et politique semblent ne pas faire appel au même ressort régi par la sphère privée. A ce titre, la forme d'autolibération mise en œuvre par Buffard serait davantage à rapprocher de l'expérience de soi rencontrée dans les arts visuels, finement analysée par certains critiques comme Germano Celant, évoquant à propos de Bruce Nauman l'idée de « la territorialisation de soi-même comme phénomène artistique » (prolongée par « l'angoisse de la subjectivité »⁴⁴).

C'est cette « affirmation pleine du sujet » (toujours selon Germano Celant) qui est revendiquée par cette autre figure emblématique du champ chorégraphique, Jérôme Bel, significative pour introduire notre propos sur le corps scénique.

Si le registre de l'intime est délibérément absent de cette pièce inaugurale *Nom donné à l'auteur* (1994) - à l'inverse de chez Alain Buffard, dont le sous-titre initial de la pièce était « 2 ou 3 choses que je ne sais pas de moi » (assertion avancée sur le mode de la confession - laquelle figurait barrée d'un trait, pour ensuite disparaître définitivement des programmes), il n'en désigne pas moins l'entrée en scène du sujet agissant, pivot central autour duquel tout s'articule.

⁴³ Jean Baudrillard, « Théâtre de la révolte », *Butô*, Scènes, Revue de l'Espace Kiron, n° 1, mars 1985, p. 40. On y lira également avec intérêt le texte de Jean-Michel PALMIER « À l'aube de la nuit des temps », où il est question de ce corps (celui de Ko Murobushi) pareil à « une blessure vivante », p. 26.

⁴⁴ Germano CELANT, « Un art critique », *Arte Povera, Antiform* [catalogue d'exposition], Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1982 (non paginé).

2. Le je de l'auteur (Jérôme Bel)

Pour Jérôme Bel (orienté rapidement vers la chorégraphie) il s'agit de rompre avec l'aliénation de la danse, à commencer par son cadre de travail normé qu'est le studio, pour inventer d'autres façons de travailler, un autre « langage »⁴⁵ (pour reprendre ses termes). Cette pièce verra donc le jour de manière intimiste dans son propre appartement, structurée autour de deux personnages : lui et un ami (complice des premières années de danse), affairés à la manipulation d'objets domestiques directement fournis par le lieu. Assis face à face ou esquissant quelques déplacements dictés par ces mini actions, Jérôme Bel et son acolyte, Frédéric Seguette, se livrent à des « agencements » de choses usuelles (au nombre de dix : billets de banque, dictionnaire, lampe de poche, aspirateur, ballon, tapis, tabouret, boîte de sel, patins à glace, sèche-cheveux), les disposant les unes en rapport avec les autres, les activant lorsqu'il s'agit de l'aspirateur ou du sel déversé dont les tracés composeront un dessin aléatoire. Cela de la façon la plus neutre ou naturelle possible, débarrassée de toute implication gestuelle (chorégraphique ou simplement imagée), loin du corps-signe du danseur. La tenue de vestimentaire (autre signifié) des protagonistes : *tee-shirts* et *jeans*, vient conforter cette situation quotidienne.

Sous-tendue par un esprit ludique (celui d'un inventaire dressé des possibles à partir d'objets les plus anodins), nourrie par ailleurs de lectures et de références revendiquées : Georges Perec, Roland Barthes, mais aussi Marcel Duchamp père du *ready made*, l'intention voulue par son auteur est celle du rejet du consumérisme afin d'accorder à ces objets mineurs une « plus-value symbolique »⁴⁶.

⁴⁵ Jérôme BEL, Christophe WAVELET [entretien], *Catalogue raisonné 1994-2005 Jérôme Bel* [en ligne], Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005. <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=1>. (consulté le 12/07/15)

⁴⁶ *Ibid.*

Bien qu'éloigné de la trame narrative d'un Alain Cavalier, avec ce film singulier qu'est *La rencontre*, on y retrouve un ressort identique : celui du corps médiateur. Chez le cinéaste ce sont deux êtres (liés par une relation amoureuse naissante) qui se racontent au travers d'objets offerts à l'œil de la caméra. Ces objets, traités en gros plans exclusivement centrés sur ces derniers (les visages et corps des protagonistes restant hors champ), présentés à tour de rôle - comme chez Jérôme Bel - deviennent support d'une activation, porteurs d'histoires intimes. Leur charge (augmentée par le mode de la confession énoncée par deux voix masculine et féminine au grain particulier, enveloppantes tel un geste suave) compose une poétique de l'objet essentialiste (à la Francis Ponge) qui en fait l'antithèse de *Nom donné par l'auteur*⁴⁷ (à l'exception d'une rhétorique du geste commune).

Faire parler les objets est bien au cœur de ce projet, il s'agit toutefois à l'inverse d'en souligner la vie matérielle débarrassée ici de tout affect. Le procédé similaire du jeu de la présentation offerte au regard du spectateur, s'apparente dans le cas de Bel plutôt à celui du catalogue des possibilités, à la manière pérecquienne de la tentative d'épuisement d'un lieu (remplacé ici par un choix d'objets soumis à toutes les configurations possibles).

Quand bien même la danse n'a pas été délibérément écartée de ce spectacle séminal de Bel (envisagé au départ comme de la recherche pure), on aurait tort de l'y chercher dans les gestes, nullement pensés en termes de chorégraphie ou fruit d'une

⁴⁷ À ce sujet on se rapportera au livre de Corinne Maury, *Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 63. et à l'analyse consacrée au film Alain CHEVALIER (réal.), *La Rencontre*, Les films de l'Atrophore, 75 minutes, 1996, pointant le phénomène par lequel « L'objet devient un ordinaire qui change de condition », citant Jacques Rancière dans *le Partage du sensible* : « l'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmatique ».

quelconque esthétique, mais dont l'esprit s'apparenterait davantage un « théâtre de choses »⁴⁸. Si déplacement il y a, il se situe au niveau du « quoi dire » et « comment le dire », avec une volonté farouche d'afficher une critique de son propre médium, voire d'instaurer une rupture. L'attachement dans les propos de l'artiste à la notion de « rupture », en référence aux œuvres et courants fondateurs de la modernité en art, est frappant et se conçoit d'autant plus aisément de la part d'un créateur éclairé qui n'ignore rien de la scène artistique contemporaine.

Si le projet de Buffard était motivé par un désir fort de « reprendre le corps à zéro » (« inventer une nouvelle géographie articulaire, s'offrir une autre grammaire » dira-t-il) via l'inscription de soi, il s'agit davantage pour Bel de reprendre à son compte le degré zéro de l'activité chorégraphique (citant volontiers la célèbre formule de l'écrivain sémiologue).

L'image du motif de l'écriture littéraire enracinée dans l'histoire, faites de présupposés et d'héritages, évoquée par Roland Barthes au travers des « conventions de la forme » (« l'homme affronte le monde objectif sans passer par aucune des figures de l'Histoire ou de la sociabilité »), semble avoir son pendant pour ce qui est de la danse. L'allusion à un « temps poétique qui n'est plus celui d'une « fabrication », mais celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention », peut aisément s'entendre transposés dans le champ chorégraphique, assimilé à ce « nouveau langage » auquel aspire Bel.

⁴⁸ Le terme est dû à Gerald Sigmund, extrait d'un article paru dans la *Frankfurter Allgemein Zeitung*, 10 mars 2000, reproduit dans le *Catalogue raisonné 1994-2005 Jérôme Bel* [en ligne], *op. cit.* : <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=1>. (consulté le 28.03.15).

3. Du « je » à l'expression de soi mise en partage

Si une forme de récit de soi constituait le substrat de la création majeure de Buffard, *Good boy* (1997), dans sa référence à la performance et au Body art des années 1970 plutôt qu'à la danse, on notait cependant dès sa genèse toute la distance qui la séparait d'un projet centré sur une introspection sclérosée, fruit d'un moi excessif au service d'une expression corporelle jugée obsolète.

Quatre ans plus tard, en 2001, émergeait *Good for...* (pièce pour quatre danseurs) née de l'intention de « déplier des histoires plus génériques »⁴⁹, témoignant de l'évolution d'un solo des plus personnels devenu processus de subjectivation donné en partage.

Au-delà du dépassement de la spécificité propre à cette forme chorégraphique inséparable de son interprète, demeure la question d'exposer le corps, devenus corps pluriels ici, chacun dans sa différence et sa particularité. De là la volonté de pousser plus loin l'enjeu politique et social de la performance initiale « vers la question de la communauté et sa difficile figuration »⁵⁰ avec la création de *Mauvais genre* (2003), conçue cette fois pour dix-huit « good boys » et « good girls » afin d'en souligner le trouble, et où « les bons garçons sont devenus des mauvaises filles, et réciproquement »⁵¹.

Désireux de poursuivre l'exploration de certains processus déterminants à l'élaboration de *Good Boy* (pièce manifeste où se disait « le corps comme (un) réservoir de mondes - des espaces, des modes d'existences, des flux, des mutations, des transformations »), cette version tournée vers les autres n'en prolonge pas moins l'idée pour son auteur de s'opposer au « corps-outil du danseur »⁵², et de trafiquer (selon ses

⁴⁹ Programme de présentation du *Festival d'Automne*, 33^e édition, Centre Georges Pompidou, Paris, Décembre 2004.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Alain BUFFARD, Texte d'intention pour *Good boy* (~~2 ou 3 choses que je ne sais pas de moi~~), rédigé le 9 novembre 1997, nous ayant été adressé par courrier postal le 19 juin 1998.

mots) encore et toujours avec « l'idée d'un corps-appareil, un corps instrument privilégié par lequel s'exacerbe une certaine forme de transgression [...] »⁵³, signe d'un rapport intense au monde.

Ce projet élargi à la notion de collectif renforce le postulat de l'expérience potentiellement enrichie par l'autre dans sa différence : « S'il y a une chose qui m'intéresse dans le corps et dans le médium danse, c'est une multiplicité qui est le seul véritable potentiel, ouvert, de transformations »⁵⁴.

Le besoin de se saisir de cette potentialité s'exprime d'autant plus comme une nécessité qu'elle est pour Buffard la traduction des enjeux que cristallise le corps, considéré comme une conscience. En cela *Good for...* mais aussi *Mauvais genre* sont à lire à la lumière d'une volonté de transmission à l'égard du collectif, susceptible de s'inscrire dans ce que Thibault Boulvain appelle « l'art de la délégation »⁵⁵.

Cette capacité plurielle de transformations, l'artiste entend bien se l'approprier jusque dans la question des lieux et leur impact dans le façonnage du travail. Le motif du groupe, s'il est prétexte à démultiplier les lignes de tension de nature chorégraphique, sur fond de propos éthiques, sait également jouer de leur inscription dans la déclinaison des possibles espaces de présentation. Ceci à l'instar de *Good boy*, marqué dès sa création du sceau de la Ménagerie de Verre (connotée à son espace confiné, bas de plafond avec sa poutrelle métallique caractéristique) ou de *Good for...* donné à l'inverse dans les salles lumineuses du Centre d'art du Crestet à Vaison-la-Romaine.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Alain BUFFARD, « Tenir debout : ALÉAS », *Vacarme*, art. cit., p. 95.

⁵⁵ Cette formulation due à Thibault Boulvain, chargé d'étude à l'INHA, doctorant en histoire de l'art, travaillant à une thèse intitulée : « Ce que le sida a fait à l'art des années 1980 aux années 2000 », est extraite d'un entretien diffusé dans le cadre de l'émission de France-Culture *La fabrique de l'histoire* : Histoire de l'art, Semaine spéciale « Demain, les savoirs » - Histoire (4 / 4) diffusée le jeudi 2 juin 2016. <http://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-l-histoire>. (consulté le 07/06/16).

Bel semble également s'être penché sur la question du sujet danseur.seuse saisi au travers du prisme sociétal, pour en extraire un récit de soi contextualisé, souligné par une mise en scène inédite, affranchi de toute idée de spectacle traditionnel.

C'est ainsi que s'offre à nous *Véronique Doisneau* (2004), titre du spectacle éponyme auquel cette jeune femme « sujet » au sein du Corps de ballet du prestigieux Opéra national de Paris⁵⁶ a donné son nom. De danse, il y sera question, mais de façon indirecte, traitée sur un mode personnifié. Abordée en effet du point de vue du strict rapport qu'entretient ce personnage à cette discipline et à sa corporation, c'est sous la forme d'un parcours de danse narré sur un ton neutre par l'intéressée (seule sur scène sous les feux de la rampe), que l'on suivra son évolution depuis les débuts de sa carrière jusqu'à son quasi terme. Le récit de ces éléments personnels (de l'évocation de sa retraite fixée à l'année suivante compte tenu de son âge - quarante et un ans - à son opération d'hernie discale à vingt ans et sa menace pesée sur la poursuite de son art, tout comme son salaire ou le nombre de ses enfants) vient ponctuer celui des rencontres décisives de sa carrière (dont Rudolph Noureev, directeur de cette vénérable institution de 1983 à 1989). Les morceaux de répertoire relatés sont alors exécutés faisant surgir avec eux la danse en tant que matérialité, selon un parti pris de mise en scène audacieuse pour un spectacle, qui rappelons-le se déroule sous la coupole de l'Opéra Garnier (réputé pour l'exigence de son répertoire classique). Ces inserts de nature à incarner la danse dans ce qu'elle a parfois de plus éthéré (en l'occurrence lorsqu'il s'agit d'un extrait du ballet *Giselle* dansé sous nos yeux par Véronique Doisneau) vient bousculer le récitatif de ce réel prosa que porté sur le devant de la scène par l'interprète. Les niveaux de réalité jouent volontairement de

⁵⁶ Dans la hiérarchie de cette très ancienne et traditionnelle institution (créée au XVII^e siècle sous la désignation d'Académie royale de danse et de musique) être « sujet » signifie danser aussi bien dans le Corps de ballet, que comme solistes ; et se distingue des danseurs et danseuses étoiles situées au sommet de cette organisation sociale et de ses décernements. Pour la précision, le Ballet composé de 154 danseur.seuses, quatorze premiers danseur.seuses et dix-huit danseur.seuses étoile.

télescopage et de décrochement, comme pourrait l'être au cinéma un hors-champ ramené plein cadre. Le dédoublement du personnage se racontant debout face au public, puis s'interrompant pour prendre le temps de lacer avec minutie ses chaussons de pointe avant d'entamer un solo, œuvre brillamment à l'étrange cohabitation de ces mondes censés ne jamais dialoguer. Les coulisses et autres anecdotes propres à ce type de carrière, tout comme l'envers de la dimension humaine habituellement dissimulée sous la dextérité technique, absorbée par le rôle professionnel, participent de cette énonciation extrêmement personnelle que Bel s'attache à donner de la danse. Confronter les codes de représentation et les imaginaires, loin des attendus et de toute transcendance (ceci jusque dans le temple même d'un de ces cadres les plus conventionnels - et de son public attiré⁵⁷) n'est pas le moindre des défis lancés par son auteur. Là encore, l'on pourrait évoquer la réponse, relayée par Bel⁵⁸, de Michel Foucault : « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : « un instaurateur discursif ». Indéniablement, l'auteur Bel instaure ici une narration qui constitue l'œuvre.

Le maillage de cette imbrication étroite faite de discours autoréflexif et de mise en gestes (nous reviendrons plus loin sur cet aspect lors d'un chapitre consacré à son interaction avec le langage⁵⁹) ne saurait faire l'économie de l'éclairage fourni par Xavier Le Roy (né en 1963), l'un des premiers à avoir inauguré le genre avec *Narcisse Flip* (triptyque composé de *Things I Hate To Admit*, *Zonder Fact* et *Burke* avec Detektor) en

⁵⁷ Certains spectacles de Jérôme Bel ne sont pas sans susciter de vives réactions de la part du public, dont *Cédric Andrieux*, en 2009 au Théâtre de la Ville de Paris, pris à partie par une spectatrice pendant la représentation, ou encore très récemment *Tombe*, présenté dans le cadre d'une prestigieuse programmation à l'Opéra Garnier en février 2016, associant les chorégraphies (nettement plus classiques) de Benjamin Millepied et Jerome Robbins. Faisant la part belle au réel (confrontant trois danseurs de l'Opéra de Paris à trois inconnu.e.s), ce « spectacle » a suscité un tollé de protestations et de huées de la part d'une fraction conservatrice du public.

⁵⁸ Jérôme Bel, « Qu'ils crèvent les artistes » (à propos de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy), *artpress spécial* n° 23, 2002, Médium : danse, p. 92.

⁵⁹ Voir le chapitre consacré à « La parole comme prolongement du geste et le geste comme prolongement de la parole » p. 124 de cette thèse.

1997. L'idée du récit de soi comme prétexte à rejouer sa propre histoire s'ancre chez lui dans un dispositif gestuel articulé autour de la narration de l'arrivée tardive dans sa vie de ce qui deviendra son activité essentielle : la pratique de la danse et du renversement opéré de ses activités premières pour aboutir progressivement à l'abandon de brillantes études de biologie (saluées par l'obtention d'une thèse de biologie moléculaire et cellulaire).

La place de l'apprentissage y occupe une place centrale avec la démonstration des premiers cours d'activité corporelle (inversement proportionnels à ceux scientifiques), puis leur évolution partagée sur scène avec les spectateurs. S'esquisse sous nos yeux une véritable construction de soi (plutôt qu'une vocation, davantage à connotation romantique), avec l'édification de l'écriture d'un corps à la morphologie singulière. L'auteur saura en tirer sa marque de fabrique, amenant certains à qualifier ce corps particulier qui s'expose d'« anagrammatique »⁶⁰.

Le récit de soi offert en partage à un public semble toujours source d'inspiration, si l'on en croit la multiplication de ces pièces hybrides de mise en dialogue du chorégraphique et du discursif. Loïc Touzé (né en 1964, basé à Nantes) apporte sa touche à cet édifice avec la pièce *Je suis lent* (conçue en 2014), présentée comme une conférence performée sur son histoire avec la danse, « puisant dans le corpus d'images qui [l'] ont constituées au cours de [son] parcours »⁶¹. Formé au ballet classique (celui de l'Opéra de Paris), il tendra vers des chemins de traverse que viendront enrichir des collaborations extrêmement variées comme autant d'ouvertures auxquelles il s'adonnera avec passion,

⁶⁰ Jérôme BEL, « Qu'ils crèvent les artistes », *artpress spécial*, art. cit., p. 95. Jérôme Bel citant une formulation du critique Gerald Sigmund : « Le corps que nous révèle Xavier Le Roy est un corps multiple, variable, fluctuant. Gerald Sigmund, critique allemand, mentionne pour sa part un corps *anagrammatique* (sic), un corps où Xavier Le Roy joue avec ses membres comme l'anagramme joue avec les lettres d'un mot ».

⁶¹ Loïc TOUZÉ, extrait du texte de présentation de *Je suis lent* [en ligne] : <http://www.loictouze.com/index.php?art=207>. (consultation le 17/12/16).

réceptif aussi bien à la technique de l'improvisation (en témoignent les très beaux moments livrés en duo avec la violoncelliste Joëlle Léandre) qu'à toutes formes de confrontation et d'échanges croisés (de Mathilde Monnier et Tanguy Veil avec *Nos images*⁶², aux plus inopinés tel qu'avec le danseur hip-hop Yasmin Rahmani pour *Gomme*). Inlassablement en quête d'interrogations pensées sous un jour autre à la lumière de problématiques insoupçonnées ; il déclare : « [...] et c'est là quand je m'y attends le moins que parfois la danse surgit »⁶³, n'ayant rien perdu de sa capacité à se surprendre lui-même.

Porteuses de la même capacité d'imprévisibilité, ces approches (chacune dans son originalité propre à nous toucher), font apparaître de nouvelles écritures du Moi, renouvelant par le biais de cette forme inédite de l'auto-récit en actes, la longue histoire de l'autobiographie et du genre du journal intime en littérature. Autant d'explorations que les arts visuels s'emploient à investir, par un biais scénique, comme nous le verrons ultérieurement au travers d'artistes tels qu'Hélène Delprat ou encore Dominique Gonzalez-Foerster⁶⁴.

4. D'une discipline à l'autre

Dépoussiérer la danse de ses conventions, de ses rouages trop bien huilés et de ses carcans, dont celui de l'esthétique imprimée par la présence de corps évoluant sur scène (« marre de sauter comme un cabri » pour citer Buffard et son rejet d'une certaine danse devenue vide de sens à ses yeux) ; ce désir irrépessible de changement n'est pas sans faire écho aux ambitions des avant-gardes et des artistes investis dans la remise en question de leur pratique.

⁶² Voir p. 124, ainsi que la note 306 de cette thèse.

⁶³ Lo c TOUZÉ, *Je suis lent*, op. cit.

⁶⁴ Voir p. 342 de cette thèse.

À ce titre, il est évident que le contact et la confrontation avec les autres arts ont eu pour effet non seulement d'accélérer, mais aussi de renforcer cette prise de conscience devenue une nécessité pour certains.

Maints propos cités en exemple pourraient venir illustrer ce phénomène, mais celui de Brion Gysin, déclarant à propos du *cut-up* dans l'ouvrage conjointement écrit avec William Burroughs *Œuvre croisée* : « L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture »⁶⁵ est particulièrement significatif. Outre qu'il prolonge l'éclairage fourni par Roland Barthes, il renvoie aux sources mêmes de la performance, née du lien entre écriture, poésie et action⁶⁶ comme moteur de la mise en mouvement du corps, ainsi qu'en témoignent des figures historiques telles que Kurt Schwitters, Raoul Hausman, Hugo Ball, Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Albert-Birot mais aussi plus proches de nous Vito Acconci, poète de formation⁶⁷, ou encore Bernard Heidsieck de ce côté-ci de l'Atlantique pour citer un des grands noms de la poésie contemporaine (autant de personnalités et de pratiques sur lesquelles nous reviendrons).

Ce vœu de voir évoluer cette discipline qu'est l'art chorégraphique, à l'aune des années 1990, sans doute s'explique-t-il par le vif succès qui a propulsé la danse autour de 1980 comme un art incontournable, reconnu au même titre que les arts plastiques ou la musique ; ainsi promu par les institutions en charge de la culture. Des centres chorégraphiques se créent (une dizaine à l'échelle de la France), sous l'égide de ce Ministère et de son représentant Jack Lang dès 1981, à côté des centres d'art et des FRAC

⁶⁵ William BURROUGHS, Brion GYSIN, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, 1976, p. 39.

⁶⁶ Concernant la poésie action, on se réfèrera à certains d'ouvrages : Jacques DONGUY, *Le geste à la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981 ; Bernard HEIDSIECK, Arnaud LABELLE-ROJOUX, *Poésie en action*, co-édition Loques / NÈPE, Dijon, 1984 ; Robert CHAMBERLANT, Richard MARTEL (dir.), *Oralités - Polyphonix 16*, Québec, Les Éditions Interventions, 1992 ; *Poésure et Peinture* : « d'un art, l'autre » [catalogue d'exposition], Marseille, Musées de Marseille, Paris, Éd. RMN, 1993 ; Giovanni LISTA, *Dada libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005.

⁶⁷ Sylvie MOKHTARI, « Dan Graham et Vito Acconci "au corps" des revues », in *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours* [catalogue d'exposition], *op. cit.*, p. 137 : « Le poème constituait un espace en modèle réduit, un lieu de performance en miniature ou le poème abstrait ».

(Fonds Régionaux d'Art Contemporain) - dans le sillage des DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) déjà existantes ; des résidences et des bourses sont désormais allouées, qui favorisent le développement des compagnies et des créations. Les scènes se multiplient (dont le fameux concours chorégraphique international de Bagnolet [1969-1988]) à l'impact majeur pour l'émergence de ce qu'on a appelé la Nouvelle danse française des années 1980⁶⁸. Certains (dont des chorégraphes) ont vu paradoxalement dans cette institutionnalisation, et sa nécessité en retour de répondre à la production de spectacles à un rythme intensif, un facteur d'amoindrissement à la recherche et au renouvellement.

5. Investissement des codes pour mieux les déconstruire (Jérôme Bel / Esther Ferrer)

S'il est un code solidement ancré et récurrent au champ de la performance, de la danse et des arts plastiques réunis, sous la forme d'une tradition que ne cessent d'interroger les artistes depuis la nuit des temps, c'est bien celui de la nudité envisagée sous toutes ses formes, gratifiée de toutes les symboliques et leurs contraires (notion riche et complexe dont nous serons nous-mêmes amenés à reparler, et plus particulièrement à propos de *happenings* et de performances⁶⁹).

Usant de la même radicalité que celle qui régissait *Nom donné par l'auteur*, avec la désignation d'une action valorisant un certain quotidien par le truchement des objets combinée à une exploration sémantique d'ordre tautologique (« Nom donné par l'auteur »

⁶⁸ Ce terme est né sous la plume de Lise Brunel dans son livre *Nouvelle danse française : dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

⁶⁹ Voir également au sujet de la nudité l'éclairage fourni par Anna Halprin, ainsi que Tino Sehgal (voir pp. 55-56 de cette thèse).

correspondant à la définition du mot « titre » dans le dictionnaire Le Petit Robert), Bel va s'attaquer la même année (1995) à une approche du corps soumise à la fois à une littéralité et à un décorticage identiques. Cette immédiateté de l'expérience voulue brute sans fioritures, sous-tendue par la pensée de son auteur, se retrouve appliquée au spectacle intitulé laconiquement *Jérôme Bel* (au sens de « un spectacle de Jérôme Bel »), assortie d'une touche de crudité assumée touchant à la nudité des corps et à leur monstration.

La « réification des codes théâtraux et chorégraphiques » comme principe cher à l'artiste, va constituer la base de réflexion de cette pièce. S'interrogeant sur les composants scéniques (comme présumés chorégraphiques), il en dégage plusieurs facteurs tels que le principe de la lumière additionné à celui de la musique et du corps, comme autant d'éléments matriciels à la notion de spectacle, activés par les danseurs et danseuses. Cette approche analytique n'est d'ailleurs pas sans similitude avec celle structurelle des artistes conceptuels dont la démarche s'attachait à questionner la nature fondamentale de l'art et ses principes constitutifs.

« Sur la scène, les corps sont ce qu'ils sont, et nous apprenons exactement à les connaître par l'intermédiaire de chiffres et de noms attribués par Jérôme Bel » nous livre l'auteur en guise de mode d'emploi. Le grand tableau noir posé pour tout décor (éclairé par une ampoule nue) sert de réceptacle à l'apparition en scène des divers personnages (réels et fictifs) convoqués pour la circonstance sous forme de fiche technique identitaire, pourrait-on dire. Ainsi y seront ainsi tracés les noms de Thomas Edison (figure tutélaire que justifie le rapport à la lumière ; assorti de ses dates de naissance et de mort), celui d'Igor Stravinsky (dont la musique légendaire du *Sacre du Printemps* sert de bande son), ainsi que ceux des danseurs et danseuses, lesquels iront à tour de décliner leur nom, âge,

mensurations, situation de compte bancaire, numéro de téléphone. La question de la présentation de l'individu-actant (que résume Frédéric Seguet par « Comment se définir ») s'appréhende sur le mode de « montrer ce que l'on cache habituellement (ce que l'on ne donne pas à voir) », énonçant par là la volonté de nous entraîner du côté de l'exploration des coulisses du spectacle et de ses composants, humains compris.

L'introduction de soi assumée par ces protagonistes au statut ambigu de danseurs (nullement affectés à l'exécution d'une quelconque danse) ne se limitera pas à leurs seules qualités civiles. C'est également sous l'angle de leur personne physique saisie dans son état originel, au travers de leur nudité la plus absolue, qu'ils feront face au public. Outrepasant pour certains spectateurs les limites de la décence sociale, ils n'hésiteront pas à exhiber et passer au crible toutes les parties de leurs corps, sans se soucier des convenances : jusqu'à jouer de l'étirement des seins, des testicules, voire même uriner sur la scène en prenant soin d'en regarder les effets.

Ce degré zéro de la danse, voulu par le chorégraphe, renoue avec l'appréhension du corps tel que les artistes performeurs l'ont énoncé quelques vingt ans auparavant avec l'art corporel (fin des années 1950, début des années 1960), en l'occurrence avec la mise en avant du corps « authentique » de l'artiste militant tel que l'a commenté Amelia Jones⁷⁰.

Ce corps ordinaire, affranchi des canons esthétiques et des envolées chorégraphiques s'attache à démythifier aussi bien le danseur que sa pratique.

Je voulais éviter deux choses : le corps érotique et le corps musclé parfait, tel que celui d'un guerrier. Dans toute notre culture (pas seulement dans la danse) le sexe et le pouvoir sont les deux représentations dominantes du corps - l'instrument principal de la danse - qui le privent de ses signes habituels », nous dit encore Jérôme Bel.⁷¹

⁷⁰ Amelia JONES, « Essai », in Tracey WARR, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon Press, 2005, p. 29.

⁷¹ *Catalogue raisonné 1994-2005 Jérôme Bel*, op. cit.

Nulle transcendance dans son intuition, les danseurs n'incarnent, voire ne représentent qu'eux-mêmes.

La mise à plat de ce principe identitaire dans ce qu'il a de plus élémentaire, appliqué ici au projet chorégraphique (privé là encore de toute dimension dansée au sens traditionnel) n'est pas sans renvoyer aux enjeux d'une performance notoire d'Esther Ferrer : *Intime et personnel (Intimo y personal)*. En 1977, l'artiste d'origine basque espagnole se livre avec une extrême concentration (durant quelque vingtaine de minutes) au mesurage méthodique de chaque parcelle de son corps nu, reportant avec la même méticulosité les chiffres correspondants sur une feuille de papier disposée sur une table de son atelier. Cette action filmée d'une grande sobriété, refaite vingt ans plus tard en 1997, énonce au travers du corps changé de l'artiste une notion qui lui est chère, celle du temps qui passe.

Le glissement de l'intime au public et son abolition (dont joue pleinement Bel) y est appréhendé avec le même naturel, exécuté avec le même détachement, ne faisant valoir que l'intention du recensement de soi comme individu réduit à des données personnelles, paradoxalement assez impersonnelles au final.

Si dans sa forme initiale l'action s'accomplissait dans l'intimité de l'atelier, elle peut tout aussi bien s'envisager en public. Ainsi que le stipule Esther Ferrer : « l'action peut être faite à la fois par une personne seule, plusieurs ou même beaucoup, en couple ou non, sans discrimination d'âge, de sexe ou de condition. On peut la faire sur son propre corps ou sur celui de quelqu'un d'autre. Si on la fait à plusieurs, elle peut être faite de façon totalement anarchique ou bien en respectant un ordre ; par exemple, situés en file indienne, la première personne la fera sur la seconde, qui à son tour la fera sur la troisième, et ainsi de suite jusqu'à la dernière ». Les protocoles sont des plus variés et laissent entière

liberté aux participants dans le cas d'une performance de groupe : « L'action peut être réalisée habillée ou à poil (sic), debout ou allongé, dans n'importe quelle position ou situation. S'il y a du public, on peut mettre un énorme miroir devant lui, qui lui renverra son image. Le résultat varie, mais pas beaucoup »⁷².

C'est en l'occurrence sous la forme d'une performance collective qu'a été réalisée l'une des versions récentes, rassemblant six personnes volontaires (corps nus selon la version initiale) au FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) Lorraine, en 2007. D'autres lui ont succédé, conviant des individus seuls cette fois, invariablement choisis dans le public (comme ce fut le cas au FRAC – Fonds régional d'Art Contemporain - Alsace, mais aussi à Milan dans une galerie en 2012, ou encore au Fonds municipal d'art contemporain de Genova, l'année précédente).

Selon la conception de l'artiste, la nudité synthétise un état naturel intrinsèque à ce qui définit un corps dans l'absolu. Nulle distinction pour elle entre le corps à l'œuvre au quotidien et celui opérant dans la sphère artistique, ainsi qu'elle le précise : « Quand je fais une action, c'est mon corps de tous les jours qui agit : c'est le corps quotidien qui fonctionne de la même façon [...] « c'est le même corps »⁷³, a-t-elle tenu à dire à propos de la liberté dont elle fait preuve en regard de l'emploi de son propre corps.

Si la littéralité d'Esther Ferrer n'est en rien assimilable au prosaisme jugé subversif (voire provocateur) de Jérôme Bel (avec l'action d'uriner ou de s'examiner les poils du sexe, jusqu'à imaginer d'en faire une composition étoilée), elle est en cela surtout fidèle au précepte que s'est fixé l'artiste depuis toujours : faire avec le minimum de choses. Ce

⁷² Esther FERRER, « *Face B. Image / Autoportrait* » [catalogue d'exposition], FRAC Bretagne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014, p. 213.

⁷³ Patricia BRIGNONE, Esther FERRER [entretien], « Parler pour marcher », in *Du dire au faire*, actes du colloque éponyme, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2011, p. 58.

qu'elle formule en ces termes clairs et concis, à la manière d'un aphorisme : « Si je peux faire avec une seule chose, je le fais. Mais si je peux faire avec rien, avec seulement mon propre corps, c'est encore mieux »⁷⁴. Cette aspiration à la simplicité témoigne dans son cas de sa filiation avec l'esprit Fluxus, en accord également avec celui cagien⁷⁵ (à savoir dans son attention aux choses les plus immédiates), dont Esther Ferrer s'est toujours montrée proche⁷⁶.

C'est sous le signe de cette désarmante évidence dans son cas que s'effectue l'exploration de ces codes, au premier desquels figure l'appréhension de la nudité.

Les affinités de Bel, quant à elles, s'apparenteraient davantage aux avant-gardes américaines et au principe d'effectuation de tâches telles qu'elles ont été promues au sein de leur répertoire, d'ordre aussi bien plastique que chorégraphique.

II. Les nouvelles pratiques du corps scénique et l'élargissement des pratiques : une certaine scène américaine comme prémices d'une transversalité historique

1. De Bruce Nauman au Judson Dance Theater : esquisse d'une cartographie exemplaire

1.1. Bruce Nauman : éloge de l'exploratoire

C'est en direction de cette scène américaine que nous allons tourner nos regards, afin d'en saisir les ondes de choc qui encore aujourd'hui continuent d'opérer sur le champ artistique dans son ensemble, bien au-delà de la sphère chorégraphique.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ Pour une présentation étayée du compositeur américain John Cage et de ses procédés de travail, voir pp 122-130 de cette thèse.

⁷⁶ Née en 1937 au pays basque espagnol, Esther Ferrer a été très vite associée au groupe ZAJ créé à Madrid en 1964 par Ramón Barce, Walter Marchetti et Juan Hidalgo, issu à l'origine de l'univers musical et dans la proximité de John Cage.

À cette évocation, les premiers noms qui s'imposent sont ceux conjointement de Bruce Nauman et du Judson Dance Theater. L'on se souvient des premiers auto-filmages réalisés par Bruce Nauman dans l'intimité de l'atelier : *Dance or Exercice on the Perimeter of a Square*; *Walking in a Exaggerated Maner Around the Perimeter of a Square*, ou encore *Beckett Walk* ou *Slow Angle Walk* (réalisés en 1967-1968). Ils relevaient de l'exploration de l'espace au moyen de son propre corps comme outil, mus par le souhait de s'essayer à cette double expérimentation au moyen de mouvements extrêmement basiques. « Je me suis mis à penser la manière dont on établit un rapport avec un lieu donné, ce que moi-même j'étais en train de faire en arpentant l'espace »⁷⁷, précise-t-il. C'est au cœur de ce processus que l'artiste situe pour lui l'origine de la performance :

Je me souviens, dit-il, avoir fait une liste de choses que l'on peut faire avec une barre droite : la courber, la plier, la tordre ; et je pense que c'est comme ça qu'est venue finalement la performance, parce que c'était tout simplement la progression de l'action, se tenir debout, se pencher etc. que je réalisais.⁷⁸

C'est cette même objectivation de l'action intégrée à l'analyse du processus qui préside à l'énumération de centaines de verbes d'action dressées par Richard Serra.

En 1967 et 1968, indique-t-il, je notai une liste de verbes qui seraient des façons d'appliquer différentes activités à des matériaux non spécifiés. Rouler, plier, courber, raccourcir, planer, déchirer, tailler, fendre, couper, disjoindre... Le langage structurait mes activités par rapport aux matériaux qui avaient la même fonction que les verbes transitifs.⁷⁹

Cette corrélation étroite entre le langage et l'action s'est vue confortée par les apports influents du milieu de la danse expérimentale de l'époque, lesquels deviendront le catalyseur du mouvement processuel, selon l'artiste. Dans ce même entretien, il insiste

⁷⁷ Bruce Nauman, *work from 1965 to 1972* [catalogue d'exposition], Los Angeles county museum of art / New York, Whitney Museum of american art, 1972 - 1973, p. 16.

⁷⁸ Grégoire MÜLLER, *The New Avantgarde : The Issues of the Art of the Seventies*, Londres, Pall Mall Press, 1972 cité dans *Arte Povera, Antiform, op. cit.* (non paginé).

⁷⁹ Richard SERRA, *Drawings 1971-1977*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978, cité dans *Arte Povera, Antiform*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1982 (non paginé).

sur l'importance des recherches menées alors dans ce domaine par le groupe du Judson Dance Theater (auquel il s'était vu associer par le biais de sa compagne, Joan Jonas), reconnaissant leurs capacités à « expérimenter dans le temps et l'espace, le mouvement en relation avec le sujet et les matériaux »⁸⁰.

L'interaction directe avec la danse, comme impulsion à l'émergence de mouvements revisités, sera encore davantage poussée par Bruce Nauman. Elle s'imposera à lui assez naturellement, grandement suscitée là de même par la culture ambiante et la fréquentation de certains de ses protagonistes (Merce Cunningham, Yvonne Rainer ou Meredith Monk avec qui il entretenait une affinité toute particulière). Allant jusqu'à désigner ses actions du terme de « dances », il explicite son rapport à sa pratique élargie en ces termes : « Je concevais ce que je faisais comme une sorte de danse parce que je connaissais certaines choses que Cunningham et d'autres avaient faites, où l'on fait d'un mouvement quelconque une danse par sa simple présentation comme danse »⁸¹. Cette appropriation est corroborée par une récente analyse de Robert Storr, qui évoque l'influence majeure des expérimentations menées par ces créateurs d'alors (lesquels avaient « remplacé la chorégraphie traditionnelle par des gestes ordinaires subtilement stylisés et des mouvements axés sur des tâches pratiques »⁸²). Il en souligne l'impact sur

⁸⁰ Richard SERRA, Phong BUI [entretien], « Richard Serra with Phong Bui », *The Brooklyn Rail*, New-York, juin 2006. Article dans lequel Richard Serra évoque sa proximité avec la danse expérimentale : « Finalement, j'ai été introduit dans le milieu de la danse. A ce moment Yvonne Rainer et le groupe constitué autour de la Judson Church, était d'une importance capitale pour moi, parce qu'ils expérimentaient la question du temps et de l'espace en relation avec la matière et les matériaux. Ils étaient le catalyseur de ce qui est devenu ensuite le Process mouvement » / « Eventually I was introduced to the dance world. At that time Yvonne Rainer and the group around the Judson Church, were of primary importance to me because they were experimenting with movement in time and space in relation to matter and materials. They were the catalyst for what became the Process Movement ». Notre traduction.

⁸¹ Bruce Nauman, *work from 1965 to 1972*, op. cit., p. 22.

⁸² Robert STORR, « Mouvement corporel matricé », in *Bruce Nauman* [catalogue d'exposition], Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 116.

la pensée de Nauman, jusqu'à la dimension fondatrice de ces démarches devenues pour lui « élément de référence » :

Leur travail donnait forme à celui de Bruce Nauman tout en établissant une norme à laquelle il savait, lui, qui n'avait pas reçu leur formation, qu'il ne pourrait jamais satisfaire, mais qu'il pouvait utiliser comme élément de référence dans l'élaboration d'une esthétique parallèle.

Cette notion d'appropriation en vue de l' « élaboration d'une esthétique parallèle » assimilable à une procédure de transfert, par delà la question de la compétence et de son usage (sur lesquels nous reviendrons) est bien au fondement même de notre recherche et de ce que nous nommons « nouvelles pratiques du corps scénique ».

Il importe de noter que ce regard de biais porté sur la danse ne quittera jamais Nauman. C'est ce même intérêt toujours aussi vivace qui va le conduire à repenser une pièce propre à ces années 1970, basée sur la double exploration de son propre corps interagissant avec l'espace : *Untitled 1970/2009* (conçue initialement pour la Biennale de Tokyo de 1970 à partir de son propre corps, puis adaptée pour deux interprètes).

1. 2. Le Judson Dance Theater : un laboratoire inédit

L'allusion de Nauman à « Cunningham et d'autres » (faisant « d'un mouvement quelconque une danse par sa simple présentation comme danse »), désigne clairement le Judson Dance Theater (collectif actif dès les années 1960). Ce dont on ne peut douter à la lecture de l'ouvrage capital de l'une de ses meilleures exégètes, Sally Banes : *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, laquelle situe ainsi leurs recherches : « Pour les chorégraphes post-modernes, ce n'est pas le contenu qui fait la danse mais son contexte, autrement dit, le simple fait qu'elle soit présentée comme danse »⁸³.

L'appellation « concert de danse » était alors au principe même du Judson Dance Theater, appliqué invariablement aussi bien au travail d'un chorégraphe, d'un plasticien, d'un musicien ou d'un poète. Comme le précise RoseLee Goldberg : « Il était difficile pour certains de distinguer si les travaux effectués dans le cadre du Judson Dance Theater étaient des happenings ou des danses »⁸⁴. Cette notion d'indistinction, spécifique à l'esprit du Judson, sera reprise quelques années plus tard en ces termes : « N'importe qui pouvait danser, et tout – film, poème, action – pouvait être danse »⁸⁵.

Le Judson Dance Theater sera donc cet extraordinaire foyer mythique, plateforme artistique qui révolutionna les approches interdisciplinaires. Créé en 1962, il sera actif jusqu'en 1964 dans sa forme première historique (la plus novatrice), pour connaître une deuxième période, un « Judson de la seconde génération » en vigueur jusque vers 1968. Ce collectif conçu à l'initiative de jeunes chorégraphes rassemblait des créateurs de tous bords, parmi lesquels des danseurs et danseuses - Yvonne Rainer, Trisha Brown, Elaine

⁸³ Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, op. cit, p. 23. Cet ouvrage sera dorénavant désigné par « Sally Banes, Cnd ».

⁸⁴ RoseLee GOLDBERG, *Performance Art, from Futurism to the Present*, World of Art, Londres, 1988, p. 141. Cette remarque de RoseLee Goldberg s'appliquait tout particulièrement aux actions de Robert Rauschenberg.

⁸⁵ RoseLee GOLDBERG, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 18.

Summers, Alex et Deborah Hay, Lucinda Childs, Fred Herko (pour ne citer qu'eux) - auxquels se sont adjoints d'autres figures majeures issues de la danse - Simone Forti -, des arts visuels -Robert Morris (marié à cette dernière), Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann - ou de la musique - La Monte Young, Philip Corner (liés à la mouvance Fluxus)- ; et bien d'autres si l'on songe à Meredith Monk (marlant la danse et le chant, proche de Bruce Nauman comme évoqué plus haut, mais aussi de Al Hansen et de Dick Higgins) ou James Waring (danseur, chorégraphe, décorateur, également créateur du *New York Poets Theater*, lié au *Living Theatre*).

Cette mixité et coloration si particulière tiennent au parcours de ces jeunes chorégraphes fondateurs issus des classes que Robert Dunn animait au studio de Merce Cunningham. Celles-ci imaginées à l'origine comme un « dérivé de sources aussi diverses que la danse, la musique, la peinture, la sculpture, les happenings, la littérature »⁸⁶, avaient le pouvoir de libérer le potentiel créateur des participants. Plus qu'une simple classe, il s'agissait d'un véritable « laboratoire » (confirmé par certains témoignages comme celui du compositeur Philip Corner⁸⁷), assuré par un « pédagogue hors norme »⁸⁸ au vu de méthodes tout à fait inédites. Catalyseur de l'émergence de ces débuts d'intense création, c'est à lui que revient l'organisation du premier concert à la Judson Church, découvert par ses étudiants à la recherche d'un espace pour la monstration de leurs travaux.

⁸⁶ Sally BANES, *Democracy's Body*, Duke University Press, 1993, p. 3.

⁸⁷ Propos recueillis auprès de Philip Corner le 27 Février 2016, à l'occasion du vernissage (accompagné de nombreuses performances) de l'exposition Caterina GUALCO, *JE PEUX ME BALADER DANS LE MONDE COMME LA MUSIQUE*, tenue à la Fondation du doute, à Blois, du le 27 février au 08 Mai 2016.

⁸⁸ Judith DUNN, citée par Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 57. Judith Dunn (danseuse) nous éclaire sur ses méthodes novatrices : « Bob Dunn était un pédagogue hors normes [...]. Il permettait aux participants de traiter tout ce qui leur passait par la tête, d'examiner, d'envisager et de présenter n'importe quel objet, de danser des suites de mots, de sons, que sais-je [...]. Il soulevait des questions relatives aux points les plus élémentaires : structure, méthode, matériau... Il éliminait de la discussion les jugements de valeur [...] et de conformité [...] qu'il remplaçait par l'analyse [...] ».

Le lieu d'accueil du groupe sera dès lors la Judson Memorial Church, église baptiste située dans le quartier de Greenwich Village, qui deviendra le bouillonnant creuset de culture que l'on sait ; un lieu de rencontres que certains n'hésitent pas à comparer au Paris des années vingt (selon le compositeur John Herbert MacDowell⁸⁹), en dépit parfois de réceptions contrastées (Yvonne Rainer⁹⁰ dira quant à elle y avoir été accueillie avec ses compagnons « avec horreur et enthousiasme »). Ce contexte de réceptivité à l'art avait déjà eu un antécédent notoire avec la Judson Gallery (créée en 1959) vouée au travail d'artistes pop, Nouveaux Réalistes et autres, comme Tom Wesselmann, Daniel Spoerri, Red Grooms ou Yoko Ono. La personnalité du révérend Al Carmines (compositeur lui-même et proche des artistes⁹¹), à la tête de cette église progressiste particulière confortera la destinée de ce lieu en favorisant les démarches artistiques les plus expérimentales qui soient.

Les enjeux artistiques du Judson Dance Theater s'imposent par leur radicalité, née du désir de « contrecarrer des attentes et des idées préconçues »⁹². Les modalités de travail se démarquent quant à elles par leurs innovations permanentes, d'ordre aussi bien de l'improvisation, la répétition, la structure séquentielle indéterminée (grandement basée sur l'aléatoire), que de celui du recours au quotidien via l'objet, l'image projetée ou encore l'usage de la parole. Citons pour exemple la pièce inaugurale d'une des figures emblématiques du groupe, Yvonne Rainer, au titre éclairant : *Ordinary Dance* (donnée lors de la soirée d'ouverture en juillet 1962). Outre son mode dansé d'une grande liberté

⁸⁹ Sally Banes, *Cnd, op. cit., p. 59.*

⁹⁰ Yvonne Rainer, membre fondateur du Judson Dance Theater, est chorégraphe et cinéaste. Originaire de la côte ouest californienne, elle se forma à la Martha Graham School à New York, qui lui fournira les bases d'une approche de la danse qu'elle remettra fondamentalement en question.

⁹¹ Propos tirés de divers entretiens avec Jean Dupuy (dont celui en date d'août 2015). Pour un éclairage plus complet consacré à cet artiste, voir p. 55 de cette thèse.

⁹² Yvonne RAINER, Catherine QUÉLOZ (dir.), *Une femme qui... , Écrits, entretiens, essais critiques*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 73.

(dégagé de toute idée de chorégraphie narrative, au profit de simples mouvements mis bout à bout sans lien), elle y affirmait une approche sans précédent par le recours au mode parlé. Introduisant, tandis qu'elle évoluait, l'énonciation de lieux égrenés à voix haute (listes d'adresses où elle avait vécu), associés à des noms (ceux des professeurs qui avaient été ses enseignants), elle esquissait une vision d'une conception chorégraphique autant personnelle que personnifiée où se donnait à voir et à entendre une sorte d'autoportrait diffracté.

Cette pratique d'associations d'éléments composites, par ailleurs de nature disjonctive, pensée à la manière du collage⁹³, s'affirmera de façon récurrente dans diverses performances de la chorégraphe dont *Carriage Discreteness* (réalisé dans le cadre du légendaire événement *9 Evenings* à l'Armory Show en 1966⁹⁴). La caractéristique de cette pièce était de combiner, là encore, déplacements et actions des danseurs et danseuses (sous forme de tâches génériques exécutées à partir d'instructions reçues par talkie-walkie envoyées par la chorégraphe), à des commentaires en voix off : ceux d'Yvonne Rainer et d'un ami s'entretenant du film de Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione* [1964] (considéré comme précurseur des questionnements à l'origine des événements sociaux de 1968).

⁹³ Notion de collage sur laquelle nous reviendrons lorsque nous évoquerons plus loin le fameux *Untitled Event* réalisé au Black Mountain College en 1952 et certaines performances.

⁹⁴ *9 Evenings : Theatre and Engineering*, est un événement unique qui rassembla à New York durant neuf soirées en 1966 (13-23 octobre) une série de performances à l'Armory Show (ancienne caserne du 69^{ème} Régiment). Cette manifestation née sous la double impulsion de Billy Klüver (1927-2004), ingénieur chez Bell Telephone Laboratories (qui fondera à sa suite l'année suivante l'organisation E. A. T. Experiments in Art and Technology) et de Rauschenberg (1925-2008), tient à la collaboration exceptionnelle d'une dizaine d'artistes épaulés d'une trentaine d'ingénieurs travaillant en partenariat étroit (durant neuf mois) à la réalisation de propositions reposant sur des novations techniques utilisées pour la première fois, telles la télévision en circuit fermé, la télévision caméra à infra-rouges, la caméra à fibre optique, etc. Les artistes partie prenante de cette aventure furent John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman. Perdues pendant près de trente ans, les bobines 16 mm archivant cet événement ont été retrouvées début 1990 par la cinéaste Barbro Shultz Lundestam, puis restaurées et complétées par des témoignages des participants.

Cette imprégnation de la culture européenne n'est pas la seule forme décelable. Il importe de signaler l'incidence de tout un courant de pensée avec une très grande réceptivité manifestée aussi bien envers le Nouveau roman, que les écrits de Samuel Beckett (invoqué par Bruce Nauman mais aussi par Robert Morris avec sa performance *Waterman Switch* en écho au roman *Watt*) ou encore ceux de Gertrude Stein. Cette sensibilité, manifeste d'une certaine modernité et des changements des mentalités dans ses formes d'expression, a contribué à forger un style direct, préoccupé de déconstruction plutôt que de narration.

Ce phénomène fondé sur l'aspiration à un monde « plus immédiat », ainsi souligné par Barbara Rose dans son essai « ABC Art » (*Regards sur l'art américain des années soixante*)⁹⁵, avec un extrait cité de « Une voie pour le roman du futur » tiré de *Pour un Nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet (publié en 1963) se trouve également crédité par Sally Banes⁹⁶. Autant d'influences que Rosalind Krauss confortera par son analyse : « En adoptant une danse du « mouvement ordinaire », les danseurs du Judson se déclarent solidaires d'une notion de « langage ordinaire », c'est-à-dire une notion empruntée à cette philosophie qui efface la distinction corps/esprit au profit d'une notion behavioriste du langage »⁹⁷, en référence à Ludwig Wittengstein dont la lecture alimentait alors la pensée de certains artistes tels que Robert Morris.

⁹⁵ Barbara ROSE, « ABC Art », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1988, p. 79.

⁹⁶ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 89-90 : « Robbe-Grillet avance une solution à la crise de la littérature moderne : décrire, au lieu de fouiller sous la surface pour tenter de dégager un sens - "plus profond". Yvonne Rainer propose la même méthode comme antidote à la *modern dance* ».

⁹⁷ Rosalind Krauss, « La problématique corps / esprit : Robert Morris en séries », in Catherine GRENIER, *Robert Morris* [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 56.

Concernant la « notion behavioriste du langage », Rosalind Krauss l'éclaire de cette note : « L'important essai qu'écrivit très tôt Annette Michelson sur Morris analyse son œuvre en relation, entre autres choses, à la danse de Judson, qu'elle appelle la « danse du langage ordinaire » et à l'« accomplissement d'une tâche ». Voir Anette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in *Robert Morris* [catalogue d'exposition], Washington, D. C. Corcoran Gallery of Art, 1969, pp. 55-59.

2. Du mouvement ordinaire à une esthétique du refus

Concernant les procédures de travail propres au Judson Church Theater, Trisha Brown, grande figure de la danse post-moderne (dont la renommée a excédé le strict champ chorégraphique ⁹⁸), nous éclaire et rapporte avec précision la méthode d'improvisation impulsée par Anna Halprin lors de ses *Task Performances* (tâches performances). Cela dans le but d'atteindre à un « dance state » (« état de danse » au sens de situation de danse) ; approche dont on sait par ailleurs combien elle a imprégné le travail de maints artistes y compris plasticiens :

Au cours de l'été 1959, j'ai été retrouver Simone Forti, Yvonne Rainer et d'autres danseurs au stage de six semaines dirigé par Ann Halprin à Marin Country en Californie. Ann prenait pour base de sa chorégraphie des travaux, tel qu'un nettoyage à coups de balai, une action banale découlant d'une activité ordinaire et accomplie non comme si vous étiez en public, mais au contraire, seule, n'importe où, en train de balayer par exemple⁹⁹.

Ce témoignage est significatif de ce que ce Philip Corner appelle joliment une « Everyday dance » (« une danse de la vie de tous les jours »)¹⁰⁰, laquelle promet un geste quelconque issu de chaque instant du quotidien (jusqu'au plus prosa que). On retiendra aussi de ce procédé la volonté de faire abstraction des notions de public, de spectacle, voire même de danse, celle-là même qui a contribué à l'invention du terme d' « esthétique du refus »¹⁰¹.

⁹⁸ En témoigne l'exposition que lui a consacré le MAC (Musée d'art moderne) de Lyon, présentée comme chorégraphe et plasticienne, sous le titre : *Trisha Brown, Pour que le public ne sache pas que je pourrais avoir cessé de danser*. Les années 2000 inaugurent pour elle un nouveau type de travail : *It's a draw* (2002) intègre la danse à ses oeuvres plastiques et picturales (dont ses immenses dessins tracés au fusain résultant de l'exécution d'une performance au sol).

⁹⁹ Lise BRUNEL, *Trisha Brown*, Paris, Éditions BOUGÉ, 1987, p. 20.

À noter qu'à cette époque là l'orthographe d'Anna Halprin s'écrivait encore Ann, prénom auquel elle rajouta un « a » dans les années 1970 afin d'éviter toute consonance indésirable avec le terme « anal ».

¹⁰⁰ Propos recueillis auprès de Philip Corner le 27 Février 2016, à l'occasion du vernissage (accompagné de nombreuses performances) de l'exposition Caterina GUALCO, *JE PEUX ME BALADER DANS LE MONDE COMME LA MUSIQUE*, tenue à la Fondation du doute, à Blois, du le 27 février au 08 Mai 2016. Voir également p. 43 de cette thèse.

¹⁰¹ Appliqué en tout premier lieu à Yvonne Rainer à la suite de son NON proclamé dans « No Manifesto » de 1965 (dans lequel elle revendiquait un « Non au spectaculaire, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à l'illusion [...] ») ; il s'est trouvé désigner le Judson Dance Theater dans son ensemble.

Une incise relative à cette quotidienneté recherchée nous semble importante et nécessite d'être précisée dans cette appréhension sans restriction dont font preuve ces approches artistiques conjointes, dont celle musicale incarnée par Philip Corner. C'est en effet à Phil Corner que revient la paternité d'une pièce fluxus devenue historique, *Piano Activities* (1962)¹⁰², cela en écho direct à notre intérêt pour les activités ordinaires, également nommées « tâches-activités » (avec l'accent mis sur la manière de se saisir d'un quelconque objet afin de lui affecter un tout autre destin, avec pour corollaire l'avènement d'une gestuelle novatrice, libérée de son contexte initial¹⁰³). Au cours de celle-ci (dont il existe diverses variations), le corps est sollicité pour interagir avec l'instrument, seul ou en groupe, jusqu'à son démantèlement total parfois, dans sa forme la plus spectaculaire voire destructrice (ainsi lors du fameux concert fluxus de Wiesbaden de 1962¹⁰⁴); tandis que d'autres versions le montrent dans un rapport plus intimiste en quasi communion avec l'instrument, agenouillé le front directement appliqué sur les touches, sur le principe d'une chorégraphie musicale complétée par les évolutions de sa compagne, la danseuse Phoebe Neville. Ces deux cas de conception fort éloignée font la démonstration que le geste qui préside à l'action est tout aussi important - si ce n'est plus - que la finalité de produire des sons, dans sa façon d'engager le corps. Ce que corroborent les propos de

¹⁰² Sur ce chapitre consacré à Fluxus et la musique voir p. 125 de cette thèse.

¹⁰³ À propos de « tâche activité », outre le témoignage de Trisha Brown concernant Anna Halprin (p. 48 de cette thèse), voir également Yvonne Rainer, ainsi que l'éclairage fourni par Robert Morris (à propos d'une pièce de Simone Forti) p. 62 ainsi que p. 79 (et le théâtre-performance du Wooster Group).

¹⁰⁴ Cette pièce emblématique du festival Fluxus de Wiesbaden de 1962, mettant en scène la démolition d'un piano de manière collective, procède en fait d'une liberté prise par rapport à la partition initiale telle que l'avait conçu son auteur Philip Corner, suscitant sa vive réaction, ainsi que le rapporte l'artiste Fluxus Eric Andersen (à propos de l'exécution contestable de certaines pièces et *events* dirigée par George Maciunas) : « La partition était de Philip Corner, et dit simplement : "Démontez un piano et remontez-le". C'est une pièce douce, ça prend beaucoup de temps, il faut enlever chaque touche, chaque corde, chaque morceau d'un piano à queue. Un piano à queue est un mécanisme complexe, alors il faut tout démonter, ranger dans l'ordre - ça peut prendre des semaines - et ensuite on le remonte. Évidemment, cette pièce génère beaucoup de bruit, beaucoup de sons et c'est ce qui produit la composition musicale [...] Philip Corner était choqué quand il a appris que des gens détruisaient son piano à la hache. Ce n'était pas une pièce destructrice, c'était un « démontage-remontage », Éric ANDERSEN, « Fluxus : Débat entre Éric Andersen, Dick Higgins, Pierre Restany, etc. », in Richard MARTEL, *Art Action 1958-1998*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 99.

Sally Banes avançant dans le cadre de ces situations de danse que « tout » pouvait être envisagé comme de la danse, jusqu'à énumérer « les gestes des musiciens instrumentistes ». Je la cite : « Tout peut être présenté comme de la danse : les jeux, les sports, les compétitions, le simple fait de marcher ou de courir, les gestes des musiciens instrumentistes ou de l'enseignement magistral et même le mécanisme cinématographique et l'activité cérébrale du langage »¹⁰⁵.

Concernant la portée de ces investigations et leur postérité manifeste, un article du journal *Le Monde* de Rosita Boisseau énonce clairement l'ascendant de ce courant fait de libertés et d'apports interdisciplinaires. Cela aussi bien dans le temps que dans l'espace, mais aussi au travers de personnalités relativement jeunes comme celles qui nous occupent, dont Jérôme Bel et d'autres.

Aujourd'hui, dit-elle, l'esprit critique du Judson souffle encore sur les nouvelles générations. Cette « esthétique du refus », selon la formule de Sally Banes, a influencé les chorégraphes de la « non-danse », au milieu des années 1990, comme Jérôme Bel ou Boris Charmatz qui brandirent certains des mêmes principes comme la remise en question de la virtuosité et du spectaculaire.¹⁰⁶

Trisha Brown (1936-2017) abonde dans le même sens lorsqu'interrogée sur l'influence exercée par certaines de ses pièces comme *Roof Piece* (1971) - immortalisée par une célèbre photo la montrant de dos, déhanchée, sur le toit d'un gratte-ciel new yorkais – ou certaines actions de performers américains des années 1970, elle témoigne : « Je sais que certains (chorégraphes français), comme Jérôme Bel ou Alain Buffard, s'intéressent beaucoup à ces performances et y trouvent matière à de nouvelles propositions artistiques »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 23

¹⁰⁶ Rosita BOISSEAU, « Le collectif contestataire de Judson Church », *Le Monde*, Paris, Mardi 17 août 2015, p. 15.

¹⁰⁷ Rosita BOISSEAU, « Trisha Brown "Je suis une sorte de machine à danser" », *Le Monde*, Paris, Dimanche 28 - Lundi 29 août 2005.

En passe d'historicisation grandissante¹⁰⁸, ce type de démarches est au principe même du ressourcement qui a incité Alain Buffard à travailler à la reprise de la célèbre pièce d'Anna Halprin : *Parades and Changes*, en collaboration avec son auteure en 2004. Imaginée à partir de l'action la plus banale qui soit pour un individu, le fait de se déshabiller et de se rhabiller, Anna Halprin (née en 1920) ignorait qu'elle venait de signer là en 1969 une des pièces considérées parmi les plus subversives. Interdite aux États-Unis, pour cause de nudité (où elle ne fut montrée que trente ans plus tard en 1995, à l'occasion de la rétrospective de son soixante-quinzième anniversaire) ; elle fit en revanche le tour du monde où elle connut un vif succès, jusqu'à devenir un manifeste. Le parti-pris en était des plus simples : offrir à la contemplation des spectateurs la présentation d'une vingtaine de protagonistes, hommes, femmes (tous invariablement en pantalon noir et chemise blanche), rigoureusement alignés debout à l'avant scène, absorbés dans l'action de se dévêtir méticuleusement puis exécutant l'action inverse avec la même lenteur, fixant les spectateurs situés seulement à quelques mètres. Ces simples gestes¹⁰⁹ accomplis mécaniquement au quotidien se voyaient transformés en un cérémonial d'où ressortait la singularité de chacun les effectuant de manière personnelle, disant les mille et une manières de les accomplir au travers d'infimes petits détails libérateurs d'une conception autre de l'idée de chorégraphie. Concernant cette liberté d'exécution laissée à chacun, voici ce qu'en dit Anna Halprin :

Je dis ce qu'il faut faire, je ne dis pas comment le faire, sinon pour moi c'est du fascisme. Dire ce qu'il faut faire m'est apparu très intéressant parce que cela apporte des limites qui obligent à aller loin pour conquérir son matériel et réaliser

¹⁰⁸ En témoigne la reprise de *Roof Piece*, chorégraphie historique de Trisha Brown, par le Centre National de la Danse à Pantin comme événement de réouverture pour sa saison 2015-2016. Interprétée par des danseurs et danseuses de sa compagnie (Trisha Brown Dance Company), elle consiste en une mise en écho de mouvements improvisés que ceux-ci se transmettent d'un toit à l'autre, au travers d'une gestuelle volontairement télégraphique.

¹⁰⁹ Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010, p. 21. On ne peut qu'abonder dans le sens de Barbara Formis, pour qui « la supposée simplicité des gestes ordinaires dévoile toute sa complexité réelle » ; ceci en commentaire de la pièce d'Anna HALPRIN, *Parades and Changes*, 1965.

ses tâches ; mais pas dire comment le faire laisse toute liberté à chacun de trouver son propre langage. ¹¹⁰

Il est intéressant de comparer cette action faite de pure objectivité, dénuée de toute sensualité, à son contraire absolu : une certaine pièce de Tino Sehgal à l'origine de bien des réactions. Connu pour ses « situations construites » ou « sculptures vivantes » (comme on les a qualifié, du fait de l'absence de toute trace de documentation, ni d'aucune photo souhaitée) l'artiste au parcours atypique (alliant à des études d'économie politique celles de l'art conceptuel et de la danse, proche de Bel et Charmatz) signe à la 9ème Biennale de Lyon une intervention de nature performative pour le moins surprenante conçue sur le mode irruptif, avec la complicité de faux surveillants de salle de musée. Son principe : surprendre les spectateurs absorbés dans la contemplation des œuvres présentées au MAC (Musée d'Art Contemporain) Lyon, lors de cette édition 2007 (*L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*) par la mise en présence d'un spectacle inattendu, celui d'une séance de déshabillage en bonne et due forme assurée par l'agent.e d'accueil ¹¹¹ pour aboutir à un véritable numéro de *strip-tease*.

Si, comparativement, la gêne des spectateurs n'était pas de mise dans le cas d'Anna Halprin, prônant le naturel de la nudité comme état premier (attitude héritée de la libération des corps propre aux années 1970 ; mode de vie particulièrement en vigueur sur la côte Ouest californienne des États-Unis où vivait et travaillait l'artiste), c'est bien l'effet inverse qui se produisait face aux strip-teaseu.r.ses professionnel.l.e.s engagé.e.s par l'artiste anglo-allemand d'origine indienne. Les visiteurs de la Biennale captifs d'un spectacle auquel ils n'avaient pas souscrit de prime abord s'en trouvaient voyeurs, piégés

¹¹⁰ Citation d'Anna Halprin tirée du programme *Parade and Changes*, Centre Pompidou, 2004.

¹¹¹ Les deux versions s'y sont déroulées, exécutées invariablement aussi bien par un homme que par une femme.

par un contexte *a priori* non dévolu à ce type d'activité particulière jugée par certains à caractère érotique, susceptible de ce fait de susciter bien des controverses¹¹².

L'absence d'intentionnalité dans l'exécution d'un geste a pour vertu, pourrait-on dire, de lui ôter toute dimension de situation humaine particulière au profit de la mécanicité du corps, du geste considéré du seul point de vue de la kinesthésie. C'est l'observation de ce phénomène qu'évoque Laurence Louppe, lorsqu'elle pointe avec justesse « la quête d'une entité objectale, vidée de toute allégeance à un pré-requis subjectif », à propos des danseurs du Judson Dance Theater¹¹³.

3. Le registre des gestes et ses fonctions possibles

À ce titre, s'il est un contre-exemple à l'acte de se coiffer, reproduit laconiquement par les tenants du mythe collectif, c'est bien celui d'une subjectivité débordante d'expressivité ardente incarnée par Marina Abramovic. Sa vidéo *Art must be Beautiful ; Artist must be Beautiful* (1975) s'apparente à une allégorie visant à l'incrimination d'une certaine conception rétrograde de l'art combinée à la vision d'un idéal de beauté féminin. Sa performance filmée nous confronte à une séance de coiffage - se muant en sévices - que s'impose l'artiste, où on l'a voit s'escrimer durant près de quinze minutes à peigner avec de plus en plus d'obstination sa longue et sensuelle chevelure. Cette répétition du geste poussé jusqu'à la brutalité (au moyen d'une brosse aux picots métalliques et d'un peigne

¹¹² Ces réactions des plus contrastées ont simultanément combiné d'une part rejet, comme le rapporte le bulletin culturel lyonnais 491... *Cultures urbaines et d'ailleurs*, n°132, décembre 2007 où un visiteur dénonce le fait de « réduire les œuvres de Dan Graham, Larry Bell et Dan Flavin au rang de malheureux décor pour strip-tease », et d'autre part, sourires amusés : dont celui de la journaliste Judith Benhamou, sensible à la légèreté et l'insolence dont se joue l'art. Citant Gaston de Pawlowski : « L'humour inquiète comme un anarchisme en s'attaquant aux choses sérieuses. », elle conclut son article par cette défense en forme d'affirmation : « C'est l'un des rôles les plus pertinents dévolus à l'art d'aujourd'hui », *Les Echos.fr* [en ligne]. 21/09/2007. Disponible sur https://www.lesechos.fr/21/09/2007/LesEchos/20009-514-ECH_balade-intellectuelle-dans-l-art-contemporain.htm. (consulté le 30/01/2015).

¹¹³ Laurence LOUPPE, « À propos de The Mind is a Muscle de Yvonne Rainer », *Le travail de l'art*, n°1, automne / hiver 1997, p. 90.

devenus véritables instruments de torture, chacun tenus dans une main) s'avère d'autant plus percutante qu'elle s'accompagne d'une sorte de litanie à la manière d'un rituel¹¹⁴, où la répétition de chaque geste se trouve scandé par cette assertion obsédante : « Art is beautiful so The artist must be beautiful ! ». Marina Abramovic n'hésite pas à s'impliquer physiquement, sans retenue ni économie, dans une lecture ironique à visée critique d'un d'Eternel féminin appliqué au dogme de l'art. L'amplification de ce slogan : « Art is beautiful so The artist must be beautiful ! » martelé sous la douleur n'est pas sans faire résonner à nos oreilles le fameux dicton populaire : « Il faut souffrir pour être belle »¹¹⁵. Ainsi en va-t-il de l'art comme de la beauté de la femme, qui ne s'acquiert que par le sacrifice, formulé dans un principe de sublimation exacerbé. Cette force de dénonciation, avec sa part d'esthétisme, est constitutive de l'engagement de l'art de Marina Abramovic, dont on sait l'intensité des performances. On accordera à Démosthènes Davvetas le mot de la fin sur la question du beau en tant que valeur artistique, lequel voit en l'artiste celle qui « désintègre la représentation de la pseudo-beauté pour nous donner à comprendre la beauté véritable »¹¹⁶.

Indépendamment de la nette dimension féministe décelable dans le propos de cette pièce, il est intéressant d'assister (près de dix ans plus tard) au retour de cette intériorité évacuée, que tout oppose à l'attitude d'une Yvonne Rainer, dont le but était d'être « animé par quelque *chose* plutôt que par soi-même ».

Les alternatives (à la danse de métier) qui sont explorées maintenant sont évidentes : être debout, marcher, courir, manger, porter des briques, montrer des

¹¹⁴ Démosthène DAVVETAS, *Marina Abramovic, Méditation aux yeux ouverts*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013, p. 52. Démosthène Davvetas commente cette analogie avec une forme de rituel ainsi : « (...) elle se coiffe d'une façon mécanique et frénétique, avec une telle rudesse répétitive, une fureur telle qu'on est en droit de se demander si elle se coiffe vraiment ou si elle s'arrache les cheveux violemment avec des gestes féroces et comme faisant partie d'un rituel (elle répète ses gestes sur un rythme égal, isotonique) ».

¹¹⁵ Cette utilisation du détournement du conformisme et machisme ambiants comme tactique de subversion n'est pas sans faire penser à Annette Messager et à sa production de *Mes collections de proverbes* (1974), série d'adages « misogynes » brodés sur des pièces de tissu blanc.

¹¹⁶ Démosthène DAVVETAS, *Marina Abramovic, Méditation aux yeux ouverts*, op. cit., p. 52.

films, bouger ou être animé par quelque *chose* plutôt que par soi-même, ¹¹⁷ prône-t-elle à propos de sa fameuse pièce *The Mind is a Muscle, Trio A* (1966), en écho à l'idée du « mouvement - comme - "tâche" et le mouvement - comme - objet »¹¹⁸.

Robert Morris éclairera également de son témoignage l'expression de « tâche-activité », au sujet d'une pièce de Simone Forti : « Le mouvement n'était pas approché directement mais résultait plus ou moins du passage de la réalisation d'une tâche à une autre dans le cadre contraignant d'un espace non conventionnel »¹¹⁹.

Il est toutefois à noter que cette recherche analytique, attachée à une volonté de faire abstraction de l'espace mental, n'est pas sans susciter une forme de critique de la part de certain.e.s théoricien.ne.s tels que Rosalind Krauss :

C'est dans cet état d'esprit que les danseurs du Judson imaginent que l'acte de marcher dans la rue, ou de soulever, ou de se pencher, convient tout à fait comme répertoire de mouvements de "danse". Et c'est avec ce même mépris de l'intimité de l'espace "mental" que Yvonne Rainer se range aux côtés de la philosophie du langage ordinaire lorsqu'elle proclame de façon agressive *L'esprit est un muscle* (titre de sa chorégraphie la plus célèbre). ¹²⁰

La problématique du corps fonctionnel, tout comme son ancrage social (souligné par le parti-pris du port de tenues ordinaires constituées de jeans, tee-shirts et baskets) conforte cette conviction que « le corps devient le sujet même de la danse plutôt que l'instrument de métaphores expressives » ¹²¹ (Sally Banes). Ce que tend à expliciter parfaitement l'essai d'Yvonne Rainer : *La pensée musculaire, Tentative générale de quelques tendances « minimalistes » dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore ou analyse du Trio A*. Outre qu'elle y aborde la question de l'énergie (et de ses significations) au travers de l'histoire de la danse, elle dresse un tableau d'une

¹¹⁷ Yvonne RAINER, « A quasi survey of some " minimalist " tendencies in the quantitarvely minimal dance activity modst the plethora or the trio A » in *Minimal Art, a critical anthology*, edited by Gregrory Battcock, New York, 1968, p. 269. Notre traduction.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Robert MORRIS, « Notes on Dance », *Tulane Drama Review*, New Orleans, Vol. 10, n° 2, hiver 1965, pp. 179-186.

¹²⁰ Rosalind KRAUSS, *op. cit.*, p. 56.

¹²¹ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 22.

possible « relation (établie point par point) entre des aspects de ce qu'on appelle sculpture minimale et ceux de la danse récente ». Elle précise :

1 – L'artifice du spectaculaire a été ré-évalué à travers l'action, autrement dit ce que fait quelqu'un est plus intéressant que l'exhibition de personnages ou de comportements, et cette action est plus facilement cernée par l'effacement de la personnalité, ainsi, dans l'idéal, quelqu'un n'est plus soi-même, il n'est plus que « celui qui fait » de façon neutre. 2 – Le déploiement de la virtuosité technique et le déploiement du corps spécialisé du danseur n'ont plus aucun sens. ¹²²

Quant aux porosités entre les disciplines, dont bénéficie à son sens la création durant ces années, elle les salue :

Les mutations dans le théâtre et la danse reflètent les changements de nos idées sur l'homme et son environnement, lesquelles ont affecté tous les arts. Que la danse reflète ces changements est de quelque importance, dès lors que, pour des raisons évidentes, elle a été longtemps un art entre tous isolé et déshérité. Ce qui est peut-être sans précédent dans l'histoire récente de la danse moderne est la correspondance étroite entre les développements concomitants de la danse et des arts plastiques. ¹²³

4. Un partage d'idées (une communauté d'artistes de Richard Serra, Jean Dupuy à Robert Morris...)

On ne dira jamais assez la richesse de ces échanges soulignés à maintes reprises, confirmés par de nombreux témoignages, dont ceux de Richard Serra évoquant ce climat fécond fait de partage d'idées¹²⁴ ou de Sally Banes, particulièrement éclairants :

Les jeunes chorégraphes traduisaient en danse ce qu'ils voyaient utiliser ailleurs : la répétition, les structures alogiques, la juxtaposition d'événements, la primauté du visuel dans le théâtre et du bruit dans la musique, l'apparition d'objets réels dans la peinture et le recyclage des déchets de la vie quotidienne dans les happenings. Ils appartenaient à une communauté artistique, en partie grâce aux ateliers d'Halprin et au studio de Cunningham, situé dans l'immeuble du Living Theater, deux lieux où pouvaient s'épanouir de fructueux échanges d'idées et

¹²² Yvonne RAINER, *Work 1961-73*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974, citée par Laurence LOUPPE, *op. cit.*, p. 95.

¹²³ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁴ Richard SERRA, Phong BUI [entretien], *The Brooklyn Rail*, art. cit. L'artiste se souvient : « Il y avait alors un échange d'idées qui n'était ni présomptif, ni prescriptif, ni hiérarchique » / « There was an exchange of ideas that weren't presumptive or prescriptive or hierarchical ». Notre traduction.

d'actions. Les individus circulaient également, puisque de jeunes chorégraphes se produisaient dans des happenings tandis que des peintres, des poètes, des compositeurs et des sculpteurs apparaissaient parfois dans des danses, quand ils ne les créaient pas eux-mêmes.¹²⁵

4. 1. Jean Dupuy : l'esprit « Collective Consciousness »

Jean Dupuy, artiste basé alors à New York et acteur incontournable de ces diverses scènes¹²⁶, insiste sur l'extraordinaire et féconde mixité qui régnait dans ces espaces qu'étaient les lofts. Occupant pour sa part celui du 537 Broadway (devenu depuis la Emily Harvey Fondation) hérité de son ami George Maciunas (artiste, graphiste formé en architecture, musicologue, fondateur du mouvement Fluxus¹²⁷, à l'initiative de l'opération qui consista à récupérer ces lieux à caractère industriel désertés par les entreprises, afin d'en faire bénéficier les artistes les incitant à se regrouper en coopérative), il raconte l'esprit de synergie et de collectivité qui animait les artistes (pour certains proches voisins d'étages ou de blocs). Ces échanges croisés l'amènèrent à participer à de multiples projets menés par nombre d'entre eux, dont Simone Forti, Steve Paxton, et initia en retour quelques soirées mythiques, dont *Three Evenings on a Revolving Stage* à la Judson Church (conviant pas moins de dix-huit artistes, dont Laurie Anderson, Simone Forti, Dick Higgins, Richard Prince, Hannah Wilke, Olga Adorno, Charlemagne Palestine, etc.) ou les fameuses soirées *Soup and Tart* à The Kitchen (soirées à thème comme son nom l'indique, auxquelles participèrent aussi bien Gordon Matta-Clark, Richard Serra, Nam June Paik,

¹²⁵ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, pp. 54 - 55.

¹²⁶ Jean Dupuy, artiste né en 1925, proche dans ses jeunes années de l'abstraction lyrique et de figures comme Jean Degottex, part s'installer à New York en 1967, où il rompit avec la peinture pour se consacrer à l'art technologique. Sa fameuse sculpture *Cône Pyramide (Heart Beat Dust - Coeur de poussière)* remporta le concours lancé par *Experiments in Art and Technology, E. A. T.* (en 1968), dirigé par Robert Rauschenberg et Billy Klüver et sera présentée l'année suivante au MoMA dans le cadre de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* organisée par Pontus Hulten. Jean Dupuy exposera jusqu'en 1973 à la galerie Ileana Sonnabend (puis à la galerie Marian Goodman) avant de se tourner vers l'organisation de performances dans son loft rebaptisé Grommet Studio, et dans maints autres lieux (dont la Judson Church). Il quitta New York en 1984 pour Pierrefeu (dans l'arrière pays niçois) où il réside et travaille toujours activement.

¹²⁷ Voir p. 142 de cette thèse.

Robert Breer, Charles Atlas, Phil Glass et bien d'autres). De là le terme de « Collective Consciousness »¹²⁸, forgé par Jean Dupuy, pour qualifier ces activités collectives donnant lieu à des événements auxquels se pressait toute la scène artistique, comme le rapporte Sally Banes alors jeune critique, évoquant le phénomène en ces termes : « Grommets débordait de tentations qu'on ne pouvait pleinement assouvir » (*SoHo Weekly News*, déc. 1976)¹²⁹.

C'est d'ailleurs dans cet esprit d'émulation significatif qu'Yvonne Rainer reprit à sa suite l'idée d'utiliser cette poudre rouge spécifique à la pièce de Jean Dupuy devenue célèbre, *Cône Pyramide (Heart beats Dust)*, vue au MoMA, qu'elle inclut dans la version finale de *The Mind is a Muscle* (donnée à l'Anderson Theater, la même année en 1968)¹³⁰.

En matière de collectif, nous avons évoqué l'importance du Judson Dance Theater, mais il faudrait également citer à sa suite Grand Union, collectif d'improvisation né sous l'impulsion d'Yvonne Rainer (actif de 1970 à 1976), marqué par le contexte politique de ces années et le courant protestataire suscité par la guerre du Vietnam en l'occurrence. Bon nombre d'interventions d'artistes d'horizons divers s'en sont faits l'écho, aussi bien dans le champ visuel que dans celui de la performance et du spectacle vivant (qualifié alors de théâtre expérimental) ; qu'il s'agisse de Carolee Schneemann¹³¹, Martha Rosler

¹²⁸ Jean DUPUY, *Collective Consciousness : Art Performances in the Seventies*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1980.

¹²⁹ « Grommets # 3 by Sally Banes » (reprint *SoHo Weekly News* (Dec. 9, 1976) in Jean DUPUY, *Collective Consciousness, Art Performances in the Seventies*, op. cit. p. 49. « Grommets tantalized, but couldn't fully gratify » (traduit dans Éric MANGION, *Jean Dupuy à la bonne heure* [catalogue d'exposition], Paris, Semiose éd. / Villa Tamaris Centre d'art / Villa Arson Nice). Pour la précision, The Grommet studio tient son nom de la série de performances collectives proposées par Jean Dupuy à partir d'un rideau tendu percé d'œillets (du mot anglais « grommets ») derrière lesquels se tenaient les performeurs. La première édition eu lieu à la Kitchen (novembre 1974), puis à P. S. 1 (septembre 1976), suivie d'une 3^{ème} édition dans son loft (décembre 1976) devenu Grommet studio. Éléments relatés par l'artiste dans Jean Dupuy, *Collective Consciousness, Art Performances in the Seventies*, op. cit., p. 47.

¹³⁰ Certains de ces récits rapportés par l'artiste lors de divers entretiens figurent dans l'interview réalisée par Éric Mangion dans le catalogue *Jean Dupuy A la bonne heure !*, op. cit., p.53 à l'exception de l'anecdote se rapportant à Yvonne Rainer, directement racontée par l'artiste lors d'un entretien réalisé en août 2015.

¹³¹ Voir de manière plus détaillée pp. 190-193 de cette thèse.

ou du Living Theatre¹³², particulièrement engagé dans la dénonciation de diverses causes¹³³. Certaines figures réunies au sein de Grand Union, dont Steve Paxton ou Yvonne Rainer, traiteront également de ces questions d'autorité et de contrôle relatives à la société américaine, comme en témoigne le spectacle conçu par cette dernière au bénéfice du comité de défense des Black Panthers¹³⁴.

On notera combien, l'esprit de « Collective Consciousness » (pour reprendre le terme forgé par Dupuy) dénote, à New York dans ces années là, un climat propice à l'émergence de formes artistiques indissociables du cadre qui les a vu naître. À ce titre l'existence de certains locaux urbains transformés en lofts ou lieux de travail contribuera à cette émergence. L'atout économique offert par ces espaces industriels, ou commerciaux, accessibles à moindre coût dans SoHo (quand ils n'étaient pas laissés vacants), permettra l'effervescence artistique que l'on sait. À côté du fécond brassage suscité par ces formes de vie propres à toute une communauté d'artistes déjà évoquée, d'autres initiatives ont marqué ce creuset de culture. Parmi les premières, celle de Claes Oldenburg, en 1961, d'investir dans le New York Lower East Side une échoppe (un *window-shop*) qu'il

¹³² Concernant le théâtre-performance new yorkais et plus particulièrement le Living Theatre voir p. 79 de cette thèse le chapitre consacré à cette question et aux diverses interactions avec d'autres disciplines.

¹³³ Si l'on connaît la célèbre série de collages de Martha Rosler : *Bringing the War Home : House Beautiful* (1967-72), on connaît moins la vidéo de Carolee Schneemann *Viet Flakes* (1965) réalisée à partir d'images collectées des atrocités de la guerre du Vietnam. The Living Theatre (troupe de théâtre expérimental fondée à New York en 1947 par Julian Beck et Judith Malina, proche par ailleurs du Judson Group) fait figure de collectif activiste libertaire avec des pièces comme *The Brig* (sur l'univers carcéral des Marines américains), et plus encore avec le *happening Mysteries and Smaller Pieces*, sorte de cérémoniel mené par un Beck assis en tailleur conviant les spectateurs à la reprise scandée de certains slogans tels que : « Stop the war », « Arrêter la bombe » ou « Libérez les noirs » (tantôt en anglais, tantôt en français). Ce *happening* inspiré de la pièce écrite par Jackson Mac Low de manière aléatoire en 1961, fit l'objet d'un film 16 mm de Jonas Mekas : *Street Songs* (enregistré lors du festival de Cassis en 1966) que chroniqua près de vingt ans plus tard Sally Banes pour *The Village Voice* en 1983 (Source internet Archive du théâtre 140 ; voir aussi la publication et le site internet du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux sur l'exposition consacrée au festival SIGMA (2013-2014), durant lequel The Living Theatre rejoua en 1967 (SIGMA 3) *Mysteries and Smaller Pieces*). Concernant le Living Theatre (et la pièce *The Brig*) voir p. 71-72.

¹³⁴ Sally BANES, « Les années 60 & 70 : la danse et l'art performance aux Etats-Unis », in *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours* [catalogue d'exposition], Musées de Marseille, 1996, p. 171. Concernant l'engagement d'Yvonne Rainer, voir également p. 84 de cette thèse.

baptisera *The Store*, à la fois lieu de production et de vente pour la confection de sculptures-objets bariolées mimant la vie (de l'utilitaire au consommable), reste notoire.

De nombreux lieux de création atypiques mériteraient d'être mentionnés, tels que celui de Richard Foreman et son Ontological-Hysteric Theater installé dans une ancienne usine d'emballage de torchons ou encore de Jack Smith¹³⁵ investissant à Greene Street un loft de deux étages surnommé la « Plaster Foundation » saturée de couleurs, scène permanente de représentation et de vie ; sans omettre la mythique Factory de Warhol.

Ces modalités d'existence intrinsèquement liés aux espaces qui les abritent sont également la caractéristique de lieux comme la Judson Memorial Church, la Kitchen, *Food* (le restaurant collectif ouvert par Gordon Matta-Clark) ou quantité autres espaces alternatifs : Artists Space, Performing Garage, pour ne citer que ceux-là¹³⁶.

4. 2. Robert Morris (le « faire » en question)

Au sein de cette constellation évoquée, Robert Morris, extrêmement dynamique au sein du Judson Dance Theater (alors qu'il avait mis en suspens ses activités plastiques), demeure une figure incontournable. Préoccupé de privilégier le processus artistique (à ce titre initiateur du *process art*) mettant de l'avant l'acte de faire, plutôt que le résultat accompli, il est le premier artiste à s'être passionné pour les nouvelles pratiques

¹³⁵ Voir également p. 72 et 154 de cette thèse.

¹³⁶ On consultera à ce sujet la thèse de Pauline CHEVALIER, *Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New-York, Downtown, 1969-1980*, dirigé par Éric de Chassey, Université de Tours, soutenue le 29/11/2010, ainsi que Jay SANDERS et J. HOBERMAN, *Rituals of Rented Island, Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama - Manhattan, 1970-1980* [catalogue d'exposition], New Heaven, Yale University Press, p. 9, dans lequel il est précisé : « There was a time in the 1970s when New-York's art work was materialized as a stage [...] that came to be know as SoHo - where theatrical and living and gallery space merged and enigmatic "psychodramas" were inacted in the street » / « Il fut un temps dans les années 1970, durant lesquelles le milieu de l'art new yorkais était matérialisé comme une scène [...], rendue célèbre sous le nom de SoHo - où théâtralité et mode de vie et espaces des galeries favorisèrent l'émergence d'énigmatiques dramaturgies agies dans la rue ». Notre traduction.

chorégraphiques (au contact de sa compagne, Simone Forti, en suivant les ateliers d'Anna Halprin en Californie, dès les années 1956).

J'ai ralenti mon activité de peintre vers 1958, rapporte-t-il [...]. Je me donnais davantage au théâtre, à l'action, et un peu à l'écriture [...]. Certaines choses me troublaient, que je n'arrivais pas à résoudre. Il existait pour moi un grand conflit entre le fait de faire quelque chose et l'aspect de ce quelque chose ensuite. Cela n'avait pas grand sens pour moi. D'abord, parce qu'il y avait une activité à laquelle je me livrais dans le temps et qui exigeait de suivre une méthode. Et cela semblait n'avoir aucun lien avec l'objet achevé. Il y a dans le théâtre un ordre comportant un temps réel, où ce que l'on fait est ce qu'on fait. Cela ne s'inscrit pas dans quelque chose qui efface le temps réel. Le théâtre me semble plus direct. Je m'y suis donné davantage.¹³⁷

Ce hiatus entre la question du faire, de ce qu'il en résulte et de « celui qui fait » (pour reprendre Yvonne Rainer¹³⁸) au sens d'actant qui élabore, sera au centre des préoccupations de Robert Morris. Aussi aura-t-il à cœur d'inscrire la notion de fabrication comme moteur de sa pensée artistique. En témoigne sa fameuse performance *Site* avec Carolee Schneemann en Olympia (présentée en 1964 à New York au Surplus Dance Theater, au Pocket Theater ainsi qu'à la Judson Memorial Church, avant d'être donnée en Europe), où on le voit manipuler des planches de contreplaqué muni de gants, « vêtu comme un ouvrier du bâtiment » (nous dit Barbara Rose¹³⁹), tel un travailleur manuel ordinaire. Certaines analyses ont pointé que « ce qui intéresse Morris à travers l'artisanat, c'est l'art du comportement d'un corps au travail » (Katia Schneller), citant l'artiste à l'appui :

Les œuvres récentes en trois dimensions, qui ont recours à un large éventail de matériaux identifiant davantage la fabrication à la possibilité d'action sur le matériau qu'au contrôle de ses propriétés naturelles, mettent très clairement en évidence que la production de l'art est une forme particulière du comportement.

¹⁴⁰

¹³⁷ Robert MORRIS, Jack BURNHAM [entretien], « Entretien entre Robert Morris et Jack Burnham », 21 nov. 1975, Archives Robert Morris, cité in « Biographie » Katia BAUDIN, Catherine GRENIER, in *Robert Morris*, *op. cit.*, p. 201.

¹³⁸ Voir p. 59 de cette thèse, Yvonne Rainer citée dans son essai *The Mind is a Muscle (La pensée musculaire)*.

¹³⁹ Barbara ROSE, « ABC Art », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁰ Katia SCHNELLER, *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2008, p. 35, citant Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated » p. 90.

C'est aussi à l'aune de cet intérêt aigu pour la fabrication et sa portée (tant manuelle que symbolique), que se lit son implication à la réalisation de la pièce intitulée *Box With The Sound Of its Own Making* (1961), caisse contenant l'enregistrement de sa propre élaboration, pour laquelle il précisa avoir consacré trois heures de travail¹⁴¹ (comme indice de son investissement). L'accent mis sur le « faire », promu *process* chez lui, se dégage clairement de ses écrits, ainsi qu'en témoignent *Some Notes on the Phenomenology of Making* : « Quoi que l'art puisse être d'autre, au niveau le plus élémentaire, c'est toujours une manière de faire »¹⁴². Cette attention récurrente à « rendre la durée palpable »¹⁴³ se retrouve de même dans ses performances, et tout aussi clairement exprimée dans ses *Notes on Danse*.

Robert Morris prolonge par là le vif intérêt qu'ont toujours exercé sur lui certaines activités manuelles, dont la menuiserie figurant au nombre des petits travaux (au sens de « petits boulots ») qu'il fit dans sa jeunesse.

La simplicité sans emphase des formes exécutées par Morris qualifiées de « primaires » (pour reprendre le terme qui donna son titre à l'exposition *Primary Structures*, au Jewish Museum de New York en 1966), rompant avec le geste exacerbé de l'artiste démiurgique propre à l'Expressionnisme Abstrait de la décennie précédente, n'est pas sans rappeler les mouvements débarrassés de tout héroïsme ou démonstration de virtuosité prônés par Yvonne Rainer (qualifiant sa pratique de minimaliste selon ses termes¹⁴⁴). Cette position se conçoit en réaction (« antidote » dirait Sally Banes) à la

¹⁴¹ Robert MORRIS, in Katia BAUDIN, « Biographie », in Catherine GRENIER, *Robert Morris, op. cit.*, p. 216 : « L'artiste exprime son objectif par le moyen d'une caisse en noyer contenant un enregistrement du bruit des trois heures de travail exigées pour la fabrication de cette même caisse : *Box With The Sound Of its Own Making* (Caisse avec le bruit de sa propre fabrication) »,

¹⁴² Michel BOUREL, « Dossier Robert Morris », *Art conceptuel I* [catalogue d'exposition], Bordeaux, CapMusée d'art contemporain, 1988, p. 25.

¹⁴³ Robert MORRIS, *Notes on Danse, op. cit.* p. 220. Cité par ailleurs par Katia SCHNELLER, *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne, op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ Yvonne RAINER, « A quasi survey of "some minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity amidst the plethora of the trio A » in *Minimal Art, a critical anthology*, *op. cit.*, p. 269.

modern dance et « son cortège de mythes, de héros et de métaphores psychologiques »¹⁴⁵, au service de l'émotion et du message social (incarné par des figures telles que Martha Graham ou Doris Humphrey) que les premiers chorégraphes post-modernes (dont Merce Cunningham, jeune soliste dans la compagnie Graham) « se fixent de purger et de dépasser »¹⁴⁶. À propos de la tendance minimaliste à laquelle aspirait Yvonne Rainer, elle revient dans ses écrits sur cette notion en insistant sur sa « dette » envers les principes musicaux de John Cage (dont l'apport de sa méthode aléatoire) et y évoque l'idée de « réductionnisme » : « Par ailleurs, mon œuvre peut être lue, et l'a été en tout cas, comme une sorte de réductionnisme provenant de l'art minimal des années 1960, point de vue que je partageais quand je faisais de la chorégraphie »¹⁴⁷.

4. 3. Le contexte d'une émulation radicale

A côté des modalités de travail évoquées, foncièrement novatrices, il importe d'aborder les conditions exceptionnelles qui ont favorisé l'éclosion et l'émulation de ces courants de pensée ancrés dans un esprit communautaire créatif, à l'origine d'un contexte artistique unique en son genre. Cet esprit tendra à se résorber par la suite au profit d'une ère davantage individualiste, si l'on songe aux années 1980 marquées par une conception de l'art encline à l'assimilation à un produit marchand.

À la fin des années soixante la *post-modern dance* est surtout présentée dans les galeries et les musées, terrain propice aux connexions.

¹⁴⁵ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 20

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Yvonne RAINER, *Une femme qui...*, *Écrits, entretiens, essais critiques*, *op. cit.*, p. 81.

Sa « dette » envers John Cage ressort dans ses propos : « Qui suis-je et quelle est ma dette envers John Cage ? Dans mes premières danses (1960-1962), j'avais recours à des procédés aléatoires ou à l'improvisation pour déterminer les différences de mouvements chorégraphiés. A ce stade, pour certains d'entre nous qui donnaient des représentations à la Judson Church de New York, les effets de répétitions, la structure séquentielle indéterminée, les séquences obtenues par des méthodes aléatoires et le mouvement ordinaire / non transformé, étaient autant de claques à l'ordre ancien [...] », *ibid.*, p. 73.

Cela était déjà le cas pour Merce Cunningham et se vérifie pour la plupart des artistes dont Simone Forti (devenue en 1962 la compagne de l'artiste Robert Whitman), qui participera à un certain nombre de performances à la Reuben Gallery (aux côtés de Jim Dine et de Claes Oldenburg), ainsi qu'à l'invitation de Yoko Ono lors des soirées Fluxus données dans son loft¹⁴⁸. Ce décentrement de la pratique de la danse sera un facteur plein de ressources pour les artistes du Judson Group. L'appréhension des formes artistiques tridimensionnelles sera en l'occurrence riche d'enseignement pour Yvonne Rainer, sensible à la question de la temporalité et à celle de la réception de l'œuvre du point de vue du regardeur.

Je pensais, dit-elle, que la danse avait un désavantage vis-à-vis de la sculpture, en ce sens que le spectateur pouvait passer autant de temps qu'il voulait à examiner une sculpture, à tourner autour, et ainsi de suite [...]. Aussi dans un solo appelé *The Bells* (présenté au Living Theatre en 1961), je répétais les même sept mouvements pendant huit minutes [...]. Les mouvements subissaient aussi des changements dans la mesure où ils étaient répétés en des endroits différents de l'espace et face à des directions différentes, permettant en quelque sorte au spectateur de « tourner autour ». ¹⁴⁹

Quant à l'emploi du motif de la répétition (relevé par ailleurs par Sally Banes¹⁵⁰), Barbara Rose le situe dans la mouvance de l'influence d'Erik Satie et de Gertrude Stein, sans négliger cet esprit du temps décelable autrement chez Warhol¹⁵¹.

¹⁴⁸ Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post-modern dance, op. cit.*, p. 73-76. Simone Forti présentera dans le loft de Yoko Ono une pièce accompagnée d'un environnement de Robert Morris et des compositions de Philip Corner, La Monte Young et Richard Maxfield, avec des poèmes de Jackson Mac Low, avant de concevoir une soirée intitulée *Five Dance Constructions and Some Other Things*. De la même manière, elle contribuera à la publication *An Anthology* de La Monte Young et de Jackson Mac Low (sous le nom de Simone Morris).

¹⁴⁹ Yvonne RAINER citée par Barbara ROSE, « ABC Art », in *Regards sur l'art américain des années soixante, op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁰ Sally Banes, *Cnd, op. cit.*, p. 54. Sally Banes évoque le motif de la répétition comme principe de travail introduit par Anna Halprin, dont s'inspirera Simone Forti : « Son recours à l'improvisation, aux tâches, au ralenti ou à la répétition ont influencé Simone Forti, qui étudia avec elle (Anna Halprin) et ses autres étudiants »,

¹⁵¹ Barbara ROSE, « ABC Art », in *Regards sur l'art américain des années soixante, op. cit.* p. 78 : « Les boîtes Brillo d'Andy Warhol, ses peintures à l'écran de soie (sic) de la même image répétée indéfiniment et ses films où gens et choses bougent à peine, ne font qu'illustrer le genre d'existence que connaîtront ou que connaissent déjà la plupart d'entre nous. Satie et Gertrude Stein, en mettant tous deux l'accent sur la répétition, ont influencé les jeunes danseurs qui se produisent au Judson Church Memorial ».

On a là une multiplicité d'apports croisés essentiels à l'évolution de la danse, pointée par le compositeur John Herbert MacDowell, ainsi que le rapporte Sally Banes : « Selon lui, c'est l'explosion et l'interaction d'idées venues de disciplines variées qui ont favorisé une nouvelle approche de ce que la danse pouvait être »¹⁵².

Outre l'originalité de l'application de ces processus artistiques transposés d'un champ à un autre, Sally Banes y voit également l'acquisition d'un principe de reconnaissance. S'appuyant sur l'exemple de Simone Forti, elle avance l'hypothèse que :

Non seulement Simone Forti rompt avec l'espace traditionnel de la *modern dance* mais, en choisissant ce type de lieux, elle déplace son activité du monde de la danse vers le monde des arts plastiques, faisant accéder la chorégraphie au statut sérieux des plasticiens.¹⁵³

On peut même émettre que cette inscription dans ces espaces dévolus à la création vivante, crédite ces travaux d'une dimension de recherche que ne dispensent pas forcément les théâtres et autres salles de spectacle traditionnels ; d'où l'appropriation d'un lieu atypique tel que la Judson Church permettant d'identifier ces nouvelles prospectives artistiques hors des endroits balisés¹⁵⁴.

Parmi ces lieux alternatifs, la Factory créée par Andy Warhol, lieu de brassage par excellence mérite qu'on s'y attarde. En effet, la redécouverte récente (et l'étude qui s'en est suivie) d'une personnalité fondatrice de la Judson Dance, Fred Herko (star wharholienne par ailleurs), jette un éclairage complémentaire sur les rapports étroits que ces milieux et genres entretenaient.

¹⁵² Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 22

¹⁵⁴ Toute proportion gardée, il en sera de même avec la Ménagerie de Verre installée dans une ancienne imprimerie du XI^e arrondissement de Paris.

4. 4. Fred Herko, l'exhumation d'une figure emblématique

Membre à l'origine du célèbre collectif (mais aussi co-fondateur du New York Poets Theater) considéré comme une figure légendaire de l'avant-garde new yorkaise (que sa mort prématurée à l'âge de vingt huit ans, s'élançant de la fenêtre d'un loft au cours d'un ultime saut de l'ange lors d'une répétition, rendra définitivement mythique¹⁵⁵), Herko concentra l'intérêt des spécialistes réunis lors un symposium qui lui était consacré à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (à l'Université de New York, Department of Performance Studies¹⁵⁶). Présenté comme un musicien prodige (il étudia à la Juilliard School of Music), poète à ses heures, talentueux danseur et chorégraphe (brillant dans tous les registres jusqu'à celui de la comédie musicale), il participa à trois films de Warhol (figure également dans la série des *Screen Tests*¹⁵⁷ ainsi que dans les 13

¹⁵⁵ John Giorno (poète, acteur de *Sleep* et amant d'Andy Warhol) raconte dans un livre (attesté par un échange verbal avec lui, en novembre 2015) sa réaction et celle d'Andy Warhol, avec qui il se trouvait, à l'annonce de la funèbre nouvelle : « Freddie Herko était la star du film d'Andy *Haircut*. C'était un danseur magnifique et brillant [...] ; il dansait nu et dans un grand jeté, il a sauté par la fenêtre. Il y a eu un instant de tristesse, mais celui-ci a laissé place à une merveilleuse sensation de chaleur. Freddie Herko avait atteint l'état absolu de Nijinski, et il avait également atteint la folie, comme Nijinski, en plongeant d'une fenêtre pour atteindre la mort. Un accomplissement fabuleux ! Les premières paroles d'Andy ont été : « Pourquoi est-ce qu'il ne m'a rien dit !... J'aurais pu faire un film !... Je n'arrive pas à croire qu'il ait pu faire ça sans me le dire !... Il savait bien que je voulais faire un autre film ! », extrait de John GIORNO, *Il faut brûler pour briller*, Al Dante, Paris, 1994, pp. 143-144. Pour la précision (et après éclaircissement auprès de l'auteur de ce récit), ce que l'on pourrait interpréter comme une forme de cynisme de la part de Warhol, à la lecture de ce témoignage, est davantage à interpréter comme l'expression d'un sentiment sincère de sa part, émanant du personnage de Warhol « profondément croyant », de toute évidence très affecté par cette disparition qu'il regrettait de ne pas avoir davantage fixé sur la pellicule (propos inédits de John Giorno recueillis lors d'un échange avec l'artiste le 25 novembre 2015).

Andy WARHOL and Pat ACKETT, *Popism and The Seventies*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, p. 71 : Bien que Warhol évoque le fait qu'Herko (qui, selon lui, « concevait tout en termes de danse ») « aurait chorégraphié sa propre mort » (« Freddy Herko who conceived of everything in terms of dance (...) he choreographed his own death and danced out a window on Cornelia Street », rien ne l'atteste, comme cela a été rappelé lors du symposium qui lui a été consacré, auquel participaient des anciens membres de la Judson Dance.

¹⁵⁶ Fred HERKO, *Symposium Fred Herko : A crash course*, Performance Studies, Tisch School of the Arts, NYU, 25 Octobre 2014.

Cet événement commémoratif fut accompagné d'une exposition de photos et d'une performance à la Emily Harvey Foundation, mais également marqué d'une marche destinée à se rendre à la Cornelia Street, sous les fenêtres du loft d'où s'était jeté Fred Herko (transcendé par la *Messe du couronnement* de Mozart, mais aussi sous l'emprise du LSD).

¹⁵⁷ *Screen Tests* est une série de films-portraits silencieux de trois minutes, réalisés par Warhol entre 1964 et 1966 dans son studio de la *Factory*, selon le même protocole (assis filmés en silence par une caméra 16 mm). Défilent à l'écran quelques cinq cents personnes, poètes, artistes, musiciens, superstars et autres, connues ou anonymes, tels qu'Allen Ginsberg, Lou Reed, Bob Dylan, Nico, Edie Sedgwick, Dennis Hopper, Marcel Duchamp, Salvador Dalí...

Most Beautiful Boys de ce dernier). Au-delà de sa personnalité incandescente, il est l'incarnation vivante de ces fructueuses collaborations et de ces connections évoquées précédemment.

Outre qu'il confia à Robert Indiana la réalisation d'un costume conçu à son attention, bardé de roues de différentes tailles (l'enserrant jusqu'aux chevilles), pour la pièce prémonitoire *Icarius* de James Waring, il s'est attaché à multiplier les nouvelles situations réinventant des déplacements insolites. En témoigne cette apparition sur scène à la première soirée inaugurale de la Judson (juillet 1962) juché sur un seul patin à roulettes (précédant d'un an la performance *Pelican* de Robert Rauschenberg) ou ses évolutions dansées (associant dans un subtil déséquilibre chausson de pointe et pied nu) sur les toits de New York, le tout ponctué de ces sauts qui faisait son originalité¹⁵⁸. Cette recherche de postures et de propositions non-conformistes l'a amené à s'investir dans le champ de l'action, jusqu'à interpréter un *Event* de George Brecht. Immortalisé par une photographie de Peter Moore, on peut l'y voir donnant une version de *Comb Music* (au Bridge Theater en 1963) en train de s'escrimer sur une des dents du peigne avec son ongle¹⁵⁹.

Ce goût pour les performances l'amena à participer par ailleurs à divers *happenings*¹⁶⁰, d'Allan Kaprow et d'autres, en compagnie d'artistes tels que La Monte Young, Ray Johnson, Robert Whitman, Robert Rauschenberg ou encore John Vaccaro

¹⁵⁸ Élément de la personnalité de Fred Herko rapporté par John Giorno, lors de l'échange évoqué note 156 p.70 de cette thèse.

¹⁵⁹ Comme on a pu le découvrir lors de l'intervention de Julia Robinson (professeure au Département d'Histoire de l'art de l'Université de New York), lors du colloque *Fred Herko : A crash course*, op. cit. Cet événement est également relaté par Ramsay Burt dans l'ouvrage, *Judson Dance Theater : Performative traces*, New York, Routledge, 2006, p. 98.

¹⁶⁰ *Events, happenings*, autant de termes que nous analyserons en détail plus loin, voir pp. 181-185 de cette thèse.

(familier de la Factory et des films expérimentaux de Jack Smith¹⁶¹, dont le nom restera attaché à un théâtre visuel grotesque)¹⁶².

Si les documents relatifs aux performances réalisées par Herko restent relativement rares, un témoignage de Warhol (dont l'intérêt pour la danse est connu) nous renseigne quant à la qualité de sa présence :

Les gens que j'aimais étaient comme Freddy des figures en marge du spectacle, rejetées des auditions partout en ville. Ils ne pouvaient faire les choses jamais plus d'une seule fois, mais leur façon de faire était bien meilleure que celle de n'importe qui d'autre. ¹⁶³

Cette forme d'éloge n'était toutefois pas exempte de toute critique, lorsqu'il affirme que « son talent était trop grand pour son tempérament » ¹⁶⁴.

La myriade de noms (issus de tous les champs : arts visuels, musique, action, théâtre), gravitant lors de ces performances, est éclairante quant à la constitution d'une scène par essence pluridisciplinaire. Le rapport entretenu entre action et objet y était particulièrement prégnant, comme l'ont démontré certains qui y ont souscrit avec beaucoup de conviction comme Jim Dine (entouré de Patti Oldenburg et Olga Adorno - épouse de Billy Klüver avant de devenir Olga Adorno-Dupuy - protagonistes remarquées, trop souvent passées sous silence). L'artiste attestera du fait que le public était souvent

¹⁶¹ Concernant Jack Smith voir p. 154 de cette thèse (ainsi que les notes de 391).

¹⁶² John Vaccaro incarne une dimension outrancière *gay* de l'art de la performance qu'il prolongera avec la création en 1965 d'une compagnie au titre évocateur : *The Play-House of the Ridiculous Theater*, parallèlement à ses diverses participations aussi bien dans les films de Jack Smith que dans les happenings de Robert Whitman et Walter De Maria. D'une veine nourrie de Jarry, Ionesco, Chaplin, Artaud, son travail théâtral connaîtra une forme de reconnaissance dans l'*Underground* New Yorkais et ce qu'on appelé le Off-Off Broadway. En France, c'est dans le cadre du festival SIGMA à Bordeaux qu'il se produira pour la première fois en 1971 avec sa pièce *Cockstrong* (remontée quelques mois plus tard au Théâtre de la Cité Internationale) avec pour décor un énorme phallus traité de manière parodique muni d'un œil, occupant toute la scène.

¹⁶³ Callie ANGELL, *Andy Warhol Screen Tests : The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrahams, New York, 2006, vol. 1, p. 93 : « The people I loved were the ones like Freddy, the leftovers of showbusiness, turned down at auditions all over town. They could'nt do something more than once, but their one time was better than anyone else's ». Notre traduction. Cet extrait d'entretien cité dans la notice consacrée à *Fred Herko, Screen Test 137*, provient d'un chapitre dévolu à ce dernier tiré de : Andy WARHOL and Patt ACKETT, *Popism and The Warhol Sixties*, op. cit., p. 56.

¹⁶⁴ Andy WARHOL and Patt ACKETT, *Popism and The Warhol Sixties*, op. cit., p. 56.

amené à dire de sa peinture qu'il s'agissait là d'un « vrai happening »¹⁶⁵, pour désigner ce brouillage des catégories.

Jill Johnston, observatrice privilégiée en qualité d'ancienne danseuse (partenaire à l'occasion de Fred Herko¹⁶⁶) devenue critique de danse au *Village Voice*, auteure d'un livre précieux sur ces années (avant de devenir une ardente militante de la cause lesbienne) corrobore cette circulation de pensée. Dans ses récits elle met l'accent sur la créativité débordante - voire « l'euphorie » - de ces années portées par l'esprit de la performance et de recherche qui régnait. Evoquant Oldenburg, elle mentionne sa propension pour les objets issus du quotidien, opérant un jeu de « transmutation les rendant abstraits, ou les intégrant à un contexte inattendu »¹⁶⁷. Ce que lui-même développe ailleurs en ces termes :

Il y a plusieurs manières d'entrer en contact avec l'objet : manger, toucher, s'asseoir, porter, caresser... explique-t-il. Dans mon œuvre, je mélange toutes ces formes de sensations physiques [...]. Mon travail est l'objectivation de mes relations avec le monde. ¹⁶⁸

La pertinence de ces propos pourrait se rapporter aussi bien à ceux d'un.e chorégraphe d'un.e danseur.se ou d'un.e performeur.se¹⁶⁹.

¹⁶⁵ David SHAPIRO, « A note on Happenings », in *Jim Dine, Painting What One Is*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1981, p. 65 : « People sometimes say about my painting, "That's a real Happening" ». Notre traduction.

¹⁶⁶ Jill Johnston fut la partenaire de Fred Herko en l'occurrence lors de la chorégraphie sur les toits de New York, mais aussi au Pocket Follies où pas moins de vingt huit artistes, poètes, danseurs se trouvèrent rassemblés, dont entre autres Rainer, Brown, Morris, Rauschenberg, Brecht, pour ne citer que ceux-là.

¹⁶⁷ Jill JOHNSTON, *Marmalade Me*, Hanover, University Press of New England, 1998, p. 76 : « He likes to present objects from everyday life, and transmute them by abstraction or by placing them in some unexpected context ». Notre traduction.

¹⁶⁸ Michel CONIL-LACOSTE, « Le sujet d'Oldenburg », *Le Monde*, n° 6168, 13 novembre 1964, cité par Clémence BIGEL, *Le Pop'Art à Paris, Une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978*, Mémoire de Master 2, dirigé par Julie Verlaine, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2013, p. 60.

¹⁶⁹ En illustration des propos d'Oldenburg (et le rapport tactile aux choses), on citera la vidéo pleine de magnétisme de Marie Legros : *Marcher sur les choses* (2010).

Au carrefour de ces disciplines, la figure de Brecht¹⁷⁰, dont la pratique artistique véhicule une forme de poétique aléatoire que ne manqueront pas de réinvestir un certain nombre d'artistes, fait office de personnalité incontournable. Son parcours atypique explicite un sens poussé pour le hasard appliqué à l'art. Ancien étudiant de la New School for Social Research (où Cage enseignait), rapidement associé aux activités de la Reuben Gallery (avec Kaprow, Whitman et Lucas Samaras), ses centres d'intérêt cristalliseront l'alliance de son goût pour la musique et de son attrait pour l'esprit Zen et Dada (incarné par Duchamp) avec l'invention d'opérations aléatoires. De ces divers tropismes, étayés de plus par de solides recherches scientifiques (dues à sa formation d'ingénieur chimiste), il en résultera un livre : *L'imagerie du hasard – Chance Imagery* (rédigé en 1958, paru seulement en 1966)¹⁷¹.

Ce sont ces potentialités libératrices du hasard, chères à Brecht (augmentées à n'en pas douter d'une dimension *glamour*), que mit en œuvre Herko performant *Comb Music* (ou *Comb Event*, 1958-1962) prolongeant le geste quotidien par l'objet quotidien. Son intérêt pour le domaine sonore trouva sa parfaite adéquation dans cette action à connotation musicale qui consistait à faire « sonner » chaque dent du peigne (soit qu'il fut métallique, soit qu'on choisisse de le faire entrer en résonance avec un objet métallique). Ce phénomène n'était pas sans lien avec ce que Brecht lui-même avait baptisé *Incidental Music* (1961). Grâce à l'introduction de pois ou de haricots verts déversés sur les cordes d'un piano (en écho au piano préparé de Cage, qui inventa dans les années quarante cette technique de modification des sons naturels de l'instrument en y enserrant des corps étrangers tels que vis, gommages, objets de bois, métal ou plastique), il projeta l'occurrence de cette « incidentalité », envisagée en ces termes :

¹⁷⁰ Pour un éclairage plus détaillé du rapport de Brecht à l'événement Fluxus voir p. 181 de cette thèse.

¹⁷¹ George BRECHT, *Chance-Imagery, l'imagerie du hasard*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

(...) tout son est fortuit. Ni intentionnel, ni non-intentionnel. L'affaire n'a absolument aucun rapport avec le fait que vous jouez un la ou un do, ou un do et un do dièse pendant que vous fixez les haricots. L'important, c'est que vous fixez les haricots aux touches avec le ruban adhésif.¹⁷²

Quant à la performance d'Herko, exécutant à sa manière l'*event* de Brecht, elle prolonge à la perfection l'esprit Fluxus, mis à l'honneur par Maciunas en toute occasion ; ainsi formulé avec humour à l'adresse d'un critique perplexe (venu assister à l'un des premiers festivals Fluxus) : « Vous aurez compris », lui dit-il, « que dans la nouvelle musique, l'audible et le visible se chevauchent. Nous appelons cela *action music* »¹⁷³.

Herko dans son ouverture à toutes les formes de cultures (à l'instar d'une certaine communauté d'artistes d'alors), a toujours su manifester une attirance pour une culture musicale plurielle (jusqu'à la plus expérimentale) - à l'image de Satie - comme en témoigne le choix lors de la soirée inaugurale à la Judson Memorial Church (le 6 juillet 1962) d'un solo imaginé sur une musique du « maître d'Arcueil » : *Once or Twice a Week I Put on Sneakers to Go Uptown*¹⁷⁴. Satie, considéré comme un précurseur de la musique minimaliste (notamment par son emploi de la forme répétitive vu comme un « dépassement extatique du temps dans la répétition, dans l'obsession contemplative du

¹⁷² Vèrrique LEGRAND, Aurélie CHARLES (dir.), *L'esprit Fluxus* [catalogue d'exposition], Walker Art Center Minneapolis, fév. - juin 1993 / Mac, Galeries Contemporaines des musées de Marseille, 1995, p. 104.

¹⁷³ Kristine STILES, « Entre l'eau et la pierre », in *L'esprit Fluxus*, *op. cit.*, p. 72.

Concernant « l'action music » voir l'éclairage consacré à ces formes d'art action, *Untitled Event, events...*, p. 163 de cette thèse.

¹⁷⁴ Le journaliste du *New York Times* chargé de chroniquer l'événement rapporte que « Fred Herko fit son entrée vêtu d'une robe de bain ou de plage multicolore, le visage et la tête couverts d'un léger voile de fines chaînes métalliques... Tous les regards étaient rivés à cette danse, qui n'était pas plus qu'un mouvement aléatoire invariable effectué sur le plancher, en accompagnement de la pièce au piano de Satie. (Satie aurait adoré). C'était la danse *des baskets* (...) » / « Fred Herko came out dressed in multicolored bath or beach robe with a veil of lightweight metal chains covering his head and face... One's attention was riveted to his dance, which was no more than a kind of unvaried shuffling movement around the floor to the accompaniment of a piano piece by Erik Satie. (Satie would have loved it.) This was the *Sneakers* dance (...) ». Notre traduction. Allen HUGHES, "Dance Program Seen at Church", *The New York Times*, 7 juillet 1962, cité par Gary COMENAS, *Andy Warhol Chronology* [en ligne], 2016. Disponible sur <http://www.warholstars.org/dwan-gallery-andy-warhol-box-sculptures.html>. (consulté le 22/02/17).

même »¹⁷⁵), était à cette époque une figure adulée par l'avant-garde. Sa fameuse pièce *Vexations* (créée en 1892-1893), conçue sur la répétition à l'infini d'un même motif (joué 840 fois de suite¹⁷⁶), sera exécutée pour la première fois à New York à l'initiative de John Cage en 1963. Au cours de cette performance musicale fleuve, un ensemble d'une dizaine de pianistes dut se relayer pendant les dix-huit heures que se déroulait le concert (parmi lesquels John Cale, membre du fameux groupe The Velvet Underground, produit par Andy Warhol - présent ce soir là).

5. Élargissement du domaine de la danse

Toujours au titre des influences ou intérêts réciproques (le mot semble plus approprié), il faut relater l'origine possible du film *Sleep* d'Andy Warhol (d'une durée de huit heures, calquée sur le temps d'une nuit de sommeil) tourné avec la collaboration - assoupie - du poète John Giorno¹⁷⁷. En 1963, Warhol se rendit pour la première fois au Judson Dance Theater pour y croiser Rauschenberg ; il assista ce soir là à une pièce d'Yvonne Rainer : *Terrain*. La présentation de la série de performances solo basées sur les mouvements ordinaires ou « trouvés » (selon son expression)¹⁷⁸, tels que marcher, courir ou ramper (à laquelle participait Herko), se terminait par la performance *Sleep* interprétée par Yvonne Rainer elle-même, Albert Reid et Trisha Brown. « Un mois après avoir vu la performance d'Yvonne Rainer, relate Gary Comenas, Warhol demanda à son

¹⁷⁵ Vincent LAJOINIE, *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 255. En écho au principe de répétition (directement hérité de Satie) pointé par Barbara Rose à l'usage du Judson Group (étendu à Andy Warhol), voir p. 66 de cette thèse.

¹⁷⁶ En *incipit* sur la partition figurait cette inscription de la main d'Erik Satie : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses ». Un exercice d'ascèse dicté par le silence (sur lequel nous reviendrons) que ne manquera pas de relever John Cage, le premier par ailleurs à avoir ré-imprimé cette partition.

¹⁷⁷ Voir de façon plus détaillée pp. 131-133 de cette thèse.

¹⁷⁸ Yvonne RAINER, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, op. cit., p. 90.

petit ami, le poète John Giorno, si cela le dérangeait s'il le filmait pendant qu'il dormait. Le résultat fut le premier film de Warhol, cela s'appelait *Sleep* »¹⁷⁹.

Cette appropriation des actions du quotidien centrées sur les gestes produits, désormais indexés comme pouvant être de l'art, connaît une nouvelle étape avec Anna Halprin et sa pièce *Apartment 6* (1965). Les protagonistes : une femme (Anna Halprin) et deux hommes y évoluaient comme dans l'intimité, y cuisinaient, s'y allongeaient, s'y enlaçaient. Tandis que dans l'arrière fond de la scène, sans lien aucun, s'affairait le sculpteur Charles Ross à la confection d'un gigantesque animal en papier mâché.

Le « faux-vrai » décor inspiré d'un véritable d'appartement (celui mis à disposition lors des répétitions par le théâtre San Francisco Play House, d'où le titre), devient l'espace de jeux performés improvisés à partir d'une trame psychologique, émotionnelle et drôle à la fois (exercice rare pour des acteurs-danseurs selon Anna Halprin¹⁸⁰). Il sera source d'ouverture à une nouvelle voie de recherche qui débouchera sur la conception de deux pièces : *The Bath* (1967), suivi de *The Lunch* (1968). Ainsi qu'elle le précise : « [...] travailler avec les tâches suscitait des attitudes nouvelles, un autre rapport à la réalité et à l'introspection »¹⁸¹. Cette démarche tournée vers les modes comportementaux et les connivences étroites entre les individus (fruit de douze années passées de collaboration,

¹⁷⁹ Gary COMENAS, *Andy Warhol Chronology*, op. cit.

En complément de cette information, et à la question directement posée à Giorno sur l'influence possible de la pièce *Terrain* de Rainer à l'origine de *Sleep* de Warhol, sa réponse, somme toute assez imprécise, fut plutôt d'évoquer un certain air du temps invoquant le fait qu'« à l'époque, de toute façon, les artistes échangeaient et se fréquentaient beaucoup... », échange avec moi. En témoigne l'indication livrée par Bertrand Clavez, pour qui selon lui « l'origine en serait surtout le poème de Jackson Mc Low, *Tree movie*, que Gerard Malanga avait fait parvenir à Warhol ».

¹⁸⁰ Jacqueline CAUX, *Anna Halprin à l'origine de la performance* [catalogue d'exposition], Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 2006, p. 90. Lors de cette interview Jacqueline Caux commente le tournant décisif que représente *Apartment 6* pour Anna Halprin et le fait que ce travail initia dans ses performances « la mise en représentation de ce paysage émotionnel » évoqué par son interlocutrice dans un entretien, *ibid.*, p. 90.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 76.

dans le cas des acteurs d'*Apartment 6*) est éloquente du mode de travail collectif propre à cette communauté d'artistes¹⁸². Cette réflexion sur la dimension psychologique entre les êtres (au cœur également des préoccupations de Rainer avec son premier film *Lives of Performers* [1972]) s'attache à cette « opposition essentielle entre notre moi intime et notre moi social »¹⁸³ analysée par Erving Goffman dans son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne*, avec cette allusion à la mise en miroir opérée par nos attitudes et nos gestes : « Comme Durkheim l'a montré, nous ne laissons pas nos activités sociales supérieures "à la remorque du corps, comme nos sensations et nos états coenesthésiques" »¹⁸⁴.

À cette capacité d'intégration de ces comportements s'ajoute la connivence étroite entre les individus (de plus de douze années, dans le cas des acteurs d'*Apartment 6*), qui fait de cette proximité relationnelle un mode de travail avéré propre à cette communauté d'artistes.

À la différence de la démarche d'abstraction de Warhol (et de son jeu de caméra travaillant à la suspension du temps, centré sur les actants¹⁸⁵ au moyen de gros plans de façon à les montrer hors de tout contexte ambiant, que l'on songe à *Sleep* ou *Eat*, jusqu'aux *Screen Tests*), *The Lunch* découlait d'une situation participative avec les personnes en présence.

Le travail que nous avons appelé *The Lunch* était le résultat direct de nos explorations avec le public. Après *Ten Myths*, nous avons été invités à danser par le National Art Council de Californie pendant le déjeuner de leur conférence

¹⁸² À propos de *The Bath*, Anna Halprin raconte : « Des jeunes gens du Flower Power m'ont rejointe [...]. Ils avaient 20 ans, ils étaient beaux, intelligents et créatifs, et nous partageons les mêmes valeurs : nous nous opposons à la guerre du Vietnam, au matérialisme stérile et à ce que nous appelions l'*establishment*. Nous avons développé ensemble des variations autour du bain au cours de l'année 1967, et j'ai fini par mettre en forme une de ces recherches dans *The Bath*. C'était une pièce très lyrique, dans laquelle nous nous lavions les uns les autres », *ibid.*, p. 98.

¹⁸³ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I, La présentation de soi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, p. 59.

¹⁸⁴ Émile DURKHEIM, *Les Formes Élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 389, cité par Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I, La présentation de soi*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁵ Voir à ce sujet le paragraphe : « l'actorat considéré comme performance » pp. 154-156 de cette thèse.

nationale. Eux aussi s'attendaient à nous voir exécuter une danse « traditionnelle », mais j'ai décidé que, pendant ce déjeuner, quatre d'entre nous s'installeraient autour d'une table dressée sur une plate-forme située au centre de la pièce, et que quatre véritables serveurs nous apporteraient nos repas. Nous mangions en amplifiant le processus du repas : très lentement ou avec détermination, en changeant de place [...].¹⁸⁶

5. 1. Les glissements opérés entre danse et théâtre-performance

On a évoqué les proximités existantes, tant au niveau du partage d'esprit que du point de vue topographique (avec la configuration des lofts), réunissant dans une sphère rapprochée les artistes de diverses disciplines.

Comme cela a été maintes fois évoqué¹⁸⁷, il est courant que constater l'existence d'approches communes au sein des démarches expérimentales voisines. L'espace théâtral américain entretient quant à lui des liens particulièrement privilégiés avec les autres arts de la scène, dont le champ chorégraphique.

L'exemple du Wooster Group (né de la dissolution du Performance Group fondé en 1967 à New York par Richard Schechner, proche de Julian Beck créateur, avec Judith Malina, du fameux Living Theatre) est de ceux-là, aux côtés d'une autre formation l'Open Theatre (fondé en 1963 par Joseph Chaikin). Outre un attachement à l'idée de déconstruction visant à faire exploser le texte, une pratique du montage appliquée à un théâtre du spectaculaire et de la vision caractérise le Wooster Group.

L'usage récurrent de certains processus de travail propres à différents domaines mérite d'être souligné, comme l'importance accordée à des temps de répétitions sous forme d'exercices dits *task*.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸⁷ Se reporter aux témoignages de Richard Serra, mais aussi de Jean Dupuy, p. 61 de cette thèse.

De même, l'exploration de gestes puisés dans des registres divers joue en faveur de ce regard porté en direction de disciplines voisines, significatif de l'attrait pour l'exogène inhérent à la déterritorialisation des pratiques¹⁸⁸. Concernant toujours certains procédés, une analyse critique des pièces récentes du Wooster Group (*To You, The Birdie !*, 2002, mais aussi *Vieux Carré*, présentée au Festival d'Automne à Paris en 2009), pointe le « détour » (selon la formulation choisie, plutôt que le « recours ») par certaines pratiques sportives (tennis de table, badminton et twirling bâton)¹⁸⁹, comme source d'inspiration susceptible de constituer « une tentative d'aborder autrement l'espace et de s'emparer d'un objet »¹⁹⁰.

Le recours aux tâches s'offre comme un moyen de s'immerger dans le quotidien et de favoriser la capacité pour l'acteur à s'incarner en tant que personnage ordinaire.

Recentrant le travail sur la personnalité de l'actant incité à se défaire de ses savoir-faire et ses réflexes d'acteur, « le recours à des *tasks* est un des moyens d'atteindre le réel, au même titre que la retranscription par le corps d'images ou de textes étrangers »¹⁹¹, selon Julien Fišera, auteur de cette analyse.

« Il s'agit moins pour l'interprète de s'appropriier un rôle que de se redécouvrir en tant qu'individu à qui "il arrive des choses" »¹⁹², selon la formulation d'Élizabeth LeComte, metteuse en scène directrice de la compagnie. On ne manquera pas de noter l'occurrence de cette formulation passée à la postérité, à l'origine de la définition du *happening* forgée par Allan Kaprow au travers des mots « Something happens »¹⁹³.

¹⁸⁸ Voir à ce sujet le chapitre II : Le recours à l'exogène p. 103.

¹⁸⁹ Ce « détour » par les pratiques sportives s'avère toujours aussi opérante, voir à ce sujet le chapitre que l'on y consacre p. 104 de cette thèse.

¹⁹⁰ Julien FIŠERA, « Vieux crocodiles, basket-ball et autres chinoïseries. The Wooster Group : une esthétique de la confrontation », *Vertigo*, n°36, 2009/2, p. 30.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹² *Ibid.*, p. 30.

¹⁹³ Ce « quelque chose qui se passe » a été formulé ainsi par Allan Kaprow dans ses écrits : « Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. Pourtant les meilleurs d'entre eux ont un impact incontestable qui est, nous en avons le sentiment, qu' "ici il se passe quelque chose

L'évocation de notions de « tâches » dans ce contexte s'accompagne par ailleurs d'une précision particulièrement éclairante :

Le terme *task* que l'on pourrait traduire par "tâche" recouvre dans le théâtre anglo-saxon, et surtout dans le théâtre dit *devised* ou « création collective », un exercice à accomplir par les interprètes dans le cadre des répétitions. Ce terme ne trouve d'équivalent satisfaisant en France où ce genre théâtral est peu développé.¹⁹⁴

Il est vrai à ce titre que si l'approche de l'histoire du théâtre expérimental en France n'offre guère de parallèle, la conception de la création de certains artistes convaincus de la mixité des genres et de l'importance de la transdisciplinarité nous en donne en revanche toute la teneur (il n'est qu'à songer à Bruce Nauman, Robert Morris ou au Judson Dance Theater pour qui l'emploi de ce vocabulaire est chose courante¹⁹⁵).

Si cette tradition du théâtre-performance reste ignorée chez nous des arts du théâtre, elle est toutefois identifiable à des formes de manifestations situées bien au-delà du continent américain : ainsi le groupe Guta au Japon ou autrement le théâtre imaginé par Tadeusz Kantor (et avant lui Jerzy Grotowski) en Pologne, au vu bien sûr de certaines spécificités propres à ces territoires géographiques (dont nous serons amenés à reparler ultérieurement lors de notre éclairage consacré au *happening*).

Quant aux Etats-Unis, elle est fondatrice de toute une pensée qui excède le champ du théâtre et innerve l'ensemble des arts. Le nom de Richard Schechner est à lui seul éloquent de ce spectre largement ouvert sur la pluridisciplinarité. Son rôle en faveur des pratiques corporelles, tout autant que le travail accompli pour leur diffusion en qualité non seulement de metteur en scène mais aussi de théoricien enseignant (directeur de la fameuse revue *The Tulane Drama Review*, puis de *Drama Review*), a largement contribué

d'important "(...)", Allan KAPROW, « Les happenings sur la scène new yorkaise (1961) », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 30

¹⁹⁵ Voir au sujet de la notion de tâches performances (*Task-Performances*) la page 52 de cette thèse.

à la reconnaissance de ce que l'on appelle les *performance studies* (études consacrées à la performance)¹⁹⁶.

S'affranchir des conventions et des contraintes académiques du théâtre traditionnel passe par l'invention de procédés tels ceux évoqués.

De même, le rapport direct aux individus et à la vie débarrassé de tout artifice, comme facteur de libération, est au fondement même de la conception du Living Theatre. Considérée comme une troupe de théâtre expérimental libertaire, cette communauté d'artistes envisagée sur le modèle d'une « société expérimentale » (selon les termes de Jean-Jacques Lebel¹⁹⁷, artiste ami proche) revendique le théâtre comme mode d'action, conçu « comme un acte politique et le contenu comme instigateur de la forme »¹⁹⁸. À la question « qu'est-ce que le théâtre ? », ils répondent par un enjeu collectif et sociétal : « C'est une œuvre faite par de nombreux individus pour de nombreux individus »¹⁹⁹. Cette mission de mise au service de publics de tous bords (loin d'un art élitiste) touche à ce qu'il nomme « l'essence de la révolution théâtrale » :

Nous pensons qu'en créant un théâtre pour lequel les poètes pourraient écrire, en appliquant au théâtre les découvertes des arts plastiques, de la musique et de la danse, nous dégagerions l'essence de la révolution théâtrale.²⁰⁰

On signalera au passage qu'avant de s'engager dans le théâtre, Julian Beck avait débuté une carrière de peintre (exposé à la galerie Peggy Guggenheim). Pour cette guérilla basée sur « la transformation de notre théâtre en action directe, embrayée sur la vie »²⁰¹ (Julian Beck), il n'est pas rare de voir intervenir sur scène des amateurs en rupture avec la notion

¹⁹⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage : Richard SCHECHENER, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

¹⁹⁷ Jean-Jacques LEBEL, *Living Theatre, Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Paris, Pierre Belfond, 1969, p. 16.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 287.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

de « rôle », au profit de protagonistes ayant réellement connu des situations extrêmes telles que la prison ou l'expérience de la drogue (respectivement *The Brig* (1963) - *La taule* – pièce antimilitariste et *The Connection* (1961), pièce mettant en scène un groupe de drogués en attente de leur « intermédiaire »). Les principes du happening, associés à ceux de l'improvisation (fort de la vision d'Antonin Artaud et de son « Théâtre de la cruauté »), se distinguent par un engagement et une prééminence du corps de l'acteur sur la parole.

5. 2. Du corps en mouvement vers l'image mobile

Comme on vient de le constater les sollicitations dont fait l'objet le travail du corps touchent à un large spectre aux connexions évidentes, communes aux diverses catégories artistiques. Par-delà les médiums s'échangent des procédures qui engageant autant de notions embrassant : mouvement, geste, théâtre vivant, objet, voix, musique, projection, par delà les disciplines, perméables et réceptives les unes aux autres.

L'image mobile n'est pas de reste et constitue un domaine que n'ont pas manqué d'explorer les artistes. Deux figures issues de la Judson vont ainsi particulièrement s'absorber dans cette réflexion : Yvonne Rainer et Joan Jonas.

Cette dernière, initialement formée à la sculpture avant de rejoindre l'avant-garde, de la danse et de la performance élargie au cinéma *underground*, côtoiera ces milieux sans distinction. Proche des protagonistes du Judson Theater, elle le sera également de plasticiens comme Richard Serra (son compagnon d'alors), mais aussi de performeurs comme Allan Kaprow, George Maciunas ou d'artistes cinéastes tels que Andy Warhol, Stanley VanderBeek, Jonas Mekas (connu pour être un ardent défenseur du cinéma

indépendant, directeur du Film-Maker's Cinematheque dans les années 1960, puis fondateur de l'Anthology Film Archives en 1970)²⁰².

Joan Jonas affirmait pour sa part ne pas voir de « différence majeure entre un poème, une sculpture, un film ou une danse. Un geste a pour moi la même portée qu'un dessin : dessiner, effacer, dessiner, effacer – la mémoire efface »²⁰³. Cette façon de glisser d'une approche à l'autre combinée à son intérêt pour les diverses cultures et mythologies (elle voyagera au Japon avec Serra, approfondissant son approche des jardins Zen, du Kabuki et du Bunraku), lui permettra de traiter avec singularité de la place de la femme, et plus précisément des identités féminines plurielles²⁰⁴.

Quant à Yvonne Rainer, son nom (au-delà de l'aventure du Judson Dance Theater et de Grand Union) restera attaché à l'avant-garde américaine, en s'affirmant comme cinéaste expérimentale, mais aussi théoricienne et poète marquée par une forte implication personnelle.

Après des expérimentations vidéo indexées sur le mouvement (*Hand Movie*, 1966, chorégraphie pour une main seule), elle axera ses recherches entre vie privée et sphère publique. Son premier long métrage *Live of Performers* (noir et blanc, 16 mm, daté de 1972), tiré d'une de ses chorégraphies, en donnera le ton. La séquence finale, construite autour d'une série de trente-cinq tableaux vivants (durant lesquels les danseurs incarnent des reconstitutions de photogrammes tirés du film *Loulou* de Pabst), énonce à elle seule la dualité propre à l'idée de mouvement figé dans l'immobilisme. Le mode de filmage des

²⁰² Voir l'éclairage consacré au « cinéma élargi » (*Expanded Cinema*) pp. 193-194 de cette thèse.

²⁰³ Joan JONAS citée par Elizabeth MANGINI, « Drawing & Joan Jonas : Material or Immaterial ? », *CCA (California College of the Arts) Wattis Institute for Contemporary Arts*, sep. 2014 – juin 2015 / « I did't see a major difference between a poem, a sculpture, a film or a dance. A gesture has the same weight as a drawing : draw, erase, draw, erase – memory erased ». Notre traduction.

²⁰⁴ Ce qui lui valu en qualité de pionnière de la vidéo et de l'art performance de représenter les États-Unis à la 56ème Biennale de Venise 2015, et auparavant de se voir décerner (en 2005) par le *New York Times* le qualificatif d'« artiste la plus importante de la deuxième moitié du XXème siècle ». Citation rapportée par le fascicule de présentation de l'exposition *Joan Jonas*, Le Plateau, Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France / Musée du Jeu de Paume (Hôtel de Sully), juin - août 2005.

protagonistes soumis à un factice arrêt sur image s'emploie à ne rien dissimuler de la résistance des corps confrontés aux vingt secondes imparties à chaque pose, en butte au moindre tressaillement ou cillement des yeux, jusqu'aux respirations parfois difficilement contenues ; aucune de ces manifestations d'ordre kinesthésique propres aux limites du corps n'échappant au spectateur.

Centrant son engagement sur les relations humaines et ses dilemmes, l'implication de l'artiste touche aussi bien aux questions raciales que de genre (féministes et lesbiennes), mais aussi traitent sans tabou de la maladie, de la vieillesse, des corps et du désir.

Les médiums privilégiés que sont pour elle le cinéma, la pensée déclinée sur le mode de l'écriture ou celui parlé de la conférence s'inscrivent dans un souci de partage d'expériences, comme le révèle son livre d'écrits *Une femme qui...*²⁰⁵. A ce titre, sa collaboration avec l'artiste et cinéaste américaine (née française) Babette Mangolte²⁰⁶ sera des plus fructueuses, confortée plusieurs années plus tard par une installation signée de leurs deux noms au Whitney Museum en 2013-2014 (dans le cadre de la manifestation *Rituals of Rented Island*²⁰⁷). Conçue autour de l'agencement de divers documents : affiches, images projetées, photos tirées de *this is the story of a woman who...* (performance donnée au Theater for the New City, en 1973) ou encore du film séminal de Rainer : *Lives of Performers* [1972], cette composition associait Mangolte avec l'apport de ses propres archives personnelles de celle-ci (photographies ou encore cartes postales anciennes, dont la vue bucolique du Mont Saint Michel entouré de moutons paissant).

²⁰⁵ Yvonne RAINER, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques, op. cit.*

²⁰⁶ Babette MANGOLTE fait figure de pionnière pour avoir documenté très tôt, par ses photographies et ses films, la scène élargie de la danse et de la performance dès les années 1970 à New York (où elle s'installe). Son nom est également associé à divers artistes et cinéastes d'avant-garde, en tant que directrice photo, tels que Robert Wilson, Michael Snow ou encore Chantal Ackerman.

²⁰⁷ Jay SANDERS, *Rituals of Rented Island : Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980, op. cit.*

Cette incursion dans ces formes discursives développées à travers le médium filmique associé à l'approche écrite et parlée, se fera sans pour autant abandonner totalement l'art du mouvement, auquel elle fera retour dans les années 2000. Dans cet intervalle, l'image et les êtres filmés (dont les corps) seront le porte-étendard de son regard engagé.

Pour en revenir à ce cinéma de "flexibilité, ...de recherche et d'expérimentation, et son incessant besoin de s'adapter aux variations des dynamiques en jeu dans les luttes sociales", il faut se poser la question suivante : qu'est-ce qui peut être sauvé des avant-gardes socialement défectueuses du passé, susceptibles de vivifier les luttes sociales du présent et du futur ? ²⁰⁸

À cette conscience aigüe d'un état du monde sondé sans relâche tentera de répondre l'un de ses derniers films importants, *Journeys from Berlin/1971* (1980). Nous entraînant au cours d'une longue méditation de Berlin à Londres (où s'entrelacent comme à son habitude l'intime et le politique, le féminisme et l'anarchisme, la résistance et le terrorisme, l'oppression collective et personnelle), il synthétise le prisme des préoccupations de Rainer, auquel s'ajoute celui du pouvoir de l'image et de la représentation du réel. La mise en résonance de ces facteurs sera soulignée par la présence, dans ce film, d'Annette Michelson, historienne et théoricienne du cinéma (également éditrice de la revue *October* et professeure).

²⁰⁸ Yvonne RAINER, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques, op. cit.*, p. 93, citant Frances HERRIDGE, « The Avant-garde Is At It Again », *New York Post*, 7 février 1969. Elle poursuit : « Pour ne nommer que quelques-unes de ces luttes : les luttes pour l'autonomie et la visibilité des groupements raciaux et sexuels, dont les voix ont été exclues des lieux culturels administrés par les Blancs ; la lutte contre l'intérêt personnel fraudeur des affairistes américains à travers le monde ; la lutte contre le commerce des armes à l'échelle mondiale ; la lutte contre la prolifération nucléaire ; les luttes contre les malversations immobilières ; les luttes pour le droit à l'avortement, les logements à loyer modéré et les soins médicaux abordables », *Ibid.*, p. 93.

Chapitre 2 : Déterritorialisation et regards pluriels

Si la période actuelle n'a plus rien de comparable avec le contexte culturel particulièrement effervescent et fédérateur du milieu des années 1960 (propice aux recherches les plus extrêmes et aux « défis les plus iconoclastes » comme on vient de le voir), reste que le besoin d'« ouvertures » (pour citer Rainer) constitue toujours le fer de lance de certains créateurs. Certes, les « gestes de résistance et de refus »²⁰⁹ ne concernent plus les mêmes combats (dont la révolte contre la guerre du Vietnam²¹⁰), mais pour autant ils continuent de mobiliser. Au-delà des engagements propres à chacun, l'affirmation d'un positionnement analytique marqué par un intérêt persistant pour la mise en avant des processus de travail, semble toujours prévaloir.

De même, certaines interrogations brûlantes continuent de tarauder les artistes chorégraphes : « Qu'est-ce que la danse ? », « Où, quand et comment doit se dérouler sa représentation ? », mais aussi : « Qui devrait danser ? » ; autant de réflexions rapportées par Sally Banes²¹¹ qui ont leur prolongement aujourd'hui chez un Jérôme Bel, en l'occurrence, soucieux de « traverser différentes possibilités de la danse »²¹².

²⁰⁹ Yvonne RAINER, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques, op. cit.*, p. 91 : « Du violon détruit par Nam June Paik aux "amas confus" de Simone Forti, en passant par le meuble TV enterré par Wolf Vostell, sans oublier les quatre minutes et trente-trois secondes de John Cage, ou encore *Eat et Kiss* de Warhol, les années 1960 ont été inondées de gestes de résistance et de refus – refus de plaire, refus de tranquilliser, refus d'inspirer, refus d'établir de subtiles distinctions, refus de rassurer, refus de divertir, refus de répondre et de satisfaire à toutes les précédentes attentes voyeuriste, esthétiques et professionnelles. Tout cela n'était pas une simple question de changement stylistique ; c'était une révolte inconditionnelle contre l'idée même de style et de nuance ».

²¹⁰ Comme le relate Sally Banes à propos de certaines pièces de Steve Paxton, dont *Wintersoldier* (pour laquelle il collabore avec une organisation d'anciens combattants du Vietnam) ou encore l'intégration d'un documentaire sur le Biafra (*Untitled Lecture*) ou cette action d'Yvonne Rainer : « En 1967, pendant l'Angry Arts Week, semaine de protestation contre la guerre au Vietnam, Yvonne Rainer se relève d'une opération et danse *Trio A* sous le titre *Convalescent Dance*. A mon avis, c'est la meilleure version de la séquence (...) », Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 112 et p. 98.

²¹¹ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 29.

²¹² Jérôme BEL, extrait du programme *Gala* [entretien avec Gilles Amalvi], dans le cadre de sa présentation au Théâtre des Amandiers de Nanterre, à La Commune Centre dramatique d'Aubervilliers, ainsi qu'au Théâtre de la Ville à Paris (Festival d'Automne à Paris 44ème édition), en 2015.

I. Décloisonnement des pratiques artistiques

1. Bousculer les savoir-faire

La récente pièce chorégraphique signée de Jérôme Bel, *Gala* (2015), réalisée principalement avec des amateurs, affiche l'objectif de travailler « sur cet écart entre langage spécialisé et langage courant – entre culture d'avant-garde, de recherche, et culture populaire »²¹³. Cette actualisation de la mise en présence de danseurs et de non danseurs sur une même scène (soit la rencontre avec ce qu'il nomme des « non-savoirs »²¹⁴), dans sa façon de déjouer la question du professionnalisme n'est pas sans évoquer l'attachement à ce principe cher au Judson Dance Theater (et son corollaire : le rejet de la virtuosité brandi par Rainer).

Bel, que l'on sait enclin à disséquer d'un point de vue structurel la notion de spectacle dans ses moindres composantes, reprend à son compte l'interrogation fondamentale de ce qui fait autorité dans l'art. Cette question de la légitimité, présente au cœur de son postulat : « Comment faire entrer dans le champ de la représentation ceux qui en sont le plus souvent exclus »²¹⁵ », nous amène à considérer la dimension politique sous-jacente à ce qui n'aurait pu être qu'un agréable divertissement. Revendiqué par des corps de tous âges et de toutes corpulences, cet éloge du droit à la différence fait aussi l'aveu d'acceptation de tout un ensemble de degrés d'aptitude et d'inaptitude, valorisé par le regard de l'artiste désireux de « rendre à l'individu sa souveraineté face aux codes du

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Jérôme BEL, Extrait du texte de présentation du spectacle *Gala* de Jérôme Bel sur le site internet du Festival d'Automne [en ligne]. 2015. Disponible sur : <https://www.festival-automne.com/edition-2015/jerome-bel-gala-2015>. (consulté le 24/06/2016).

spectacle »²¹⁶ ; convaincu en d'autres termes que : « même quelqu'un qui danse mal, ça dit quelque chose de son corps »²¹⁷.

Ce dépassement du jugement de valeur trouve son point d'orgue dans cette formulation : « Comment regarder une danse parfois fragile, précaire, tout en évacuant la notion de jugement, de « bien fait », de « mal fait » ? »²¹⁸. Cette formulation, sans se vouloir directement citationnelle de l'attitude de Robert Filliou prônant la création permanente avec l'adoption de son fameux principe d'équivalence « Bien fait, Mal fait, Pas fait », mérite toutefois que l'on y fasse écho, en cela qu'elle invitait chacun à s'adonner à son génie propre²¹⁹.

On touche là à une problématique de première importance que chacun appréhendera selon son propre positionnement, fait d'évolution personnelle et de notion de goût (et son contraire). Concernant le spectacle de Bel, le sentiment personnel, mais aussi l'émotion éprouvée par le spectateur participent pleinement de ce spectacle. Tout comme l'est la forte implication de ces individus dans leur pratique amateur, qui en dépit de leurs limites, voire parfois de leur handicap physique, sont loin de nous laisser insensibles. L'enjeu ici n'est pas tant d'évaluer la virtuosité technique des protagonistes, que plutôt leur capacité à concevoir « leur » propre danse. Ce qui nous amène subtilement

²¹⁶ Jérôme BEL, extrait du programme *Gala* [entretien avec Gilles Amalvi], dans le cadre de sa présentation au Théâtre des Amandiers de Nanterre, à La Commune Centre dramatique d'Aubervilliers, ainsi qu'au Théâtre de la Ville à Paris (Festival d'Automne à Paris 44ème édition), en 2015.

²¹⁷ Jérôme BEL, *Gala*, Jérôme Bel [en ligne]. Disponible sur : <https://www.festival-automne.com> (consulté le 08/01/17)

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Robert FILLIOU, « Recherche sur l'origine, 1974 », in *Robert Filliou* [catalogue d'exposition], Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 95. : « Ce que je voulais transmettre était que chacun a son propre territoire et qu'on ne doit pas se référer à une autorité supérieure pour se faire une opinion. Plus tard, je me suis intéressé à plusieurs projets de recherche, dont l'un tentait d'appliquer les principes du bien fait, mal fait, pas fait à la création permanente de l'univers, et que j'ai appelé *la Recherche sur l'Origine* ».

à nous interroger nous-mêmes sur nos propres critères de jugement, esthétiques mais pas seulement.

Dans le champ de l'art, on sait que l'invention d'obstacles à la perfection technique a ses adeptes : des tableaux flous de Gerhard Richter à ceux peints exposés à l'envers (tête en bas) par Georg Baselitz, sans omettre la série de peintures exécutées de la main gauche par Cy Twombly, aux photos ratées louées par certains auteurs²²⁰ ; ces exemples parmi d'autres cultivent le jaillissement et privilégient ce qui peut advenir à la contemplation d'un tableau ou d'une œuvre d'art non normée.

On se souvient, pour revenir au domaine du spectacle, que le dadaisme dans son goût prononcé pour les facéties avait conduit Francis Picabia pour son ballet *Relâche* (1924) à user à contre-emploi de la figure de Jean Börlin (alors premier danseur à l'opéra royal suédois), convié à apparaître sur scène... en fauteuil roulant, privant les spectateurs de ses prouesses artistiques. Ici aucune procédure factice ou quelconque simulation : la jeune fille handicapée présente dans *Gala*, l'est concrètement dans sa chair. C'est bien depuis un authentique fauteuil roulant qu'elle effectuera une improvisation dansée (jusqu'à un impressionnant glissé au sol, périlleux) faisant la démonstration de l'existence possible de différents types de danse et de l'opportunité de se saisir de ce droit.

Ces notions d'appréciation ébranlées dans les certitudes qu'elles pouvaient véhiculer, désormais soumises à de profondes remises en question, semblent trouver de plus en plus d'échos dans notre présent. La position inhérente à notre époque se plaît à jouer d'une approche distanciée par rapport au monde qui nous entoure, tant en regard de son évolution que de son histoire, toujours plus exigeante à cerner. L'assimilation des

²²⁰ Voir Thomas LÉLU, *Le Manuel de la photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2002.

modernités passées (postmodernité incluse) a favorisé l'écllosion d'un sens critique irréfutable, où domine l'esprit d'analyse et une propension à l'humour, ainsi qu'au deuxième degré libérateur (affranchis par ailleurs de l'emprise du mythe d'un certain progressisme en art et au-delà). L'homme du XX^e siècle (ainsi que du XXI^e siècle) s'est construit au travers d'une certaine capacité de regard, sachant faire preuve d'ironie et de défiance tant envers lui-même qu'envers ce qui l'entoure et le gouverne.

Certes, certaines manifestations critiques de ce type s'étaient déjà fait entendre par le passé, si l'on songe au-delà du dadaisme (évoqué avec Picabia) aux Incohérents, Hydropathes et autres Zutistes et Fumistes, potaches de tous bords maniant allègrement la satire (parmi lesquels Marcel Duchamp auteur d'une série de dessins d'humour, mais aussi de contrepèteries, dont certaines volontairement triviales) ; pour ne citer que ceux là. Toutefois l'esprit de sérieux leur était dénié (strictement cantonnés dans le genre mineur), alors qu'aujourd'hui l'on consent plus aisément à ces esprits critiques une forme de lucidité, reconnaissant à leur pratique de dénonciation (sous couvert d'humour subversif salvateur) une dimension de contestation des modèles dominants.

Loin d'être de reste, l'art contemporain n'ignore rien de cette tradition qui consiste à disqualifier l'esprit de sérieux et la hiérarchie des genres dans un joyeux brouillage. Ainsi le voit-on s'emparer avec sagacité de la dialectique de l'idée de compétence et de non compétence. Cette disposition d'esprit finement examinée par Jacques Rancière dans son ouvrage *Le maître ignorant* (au travers du personnage de Joseph Jacotot, support à la « méthode Jacotot ») exhorte à se risquer sur des chemins non balisés pour accéder par un biais moins consensuel à la connaissance recherchée. « C'est la prise de conscience de cette égalité de nature qui s'appelle émancipation et qui ouvre la voie de toute aventure

au pays du savoir. Car il s'agit d'oser s'aventurer et non pas d'apprendre plus ou moins bien ou plus ou moins vite » note-t-il²²¹. De même, cette autre formulation du philosophe : « Mais comment admettre qu'un ignorant puisse être pour un autre ignorant cause de science ? »²²² n'est pas sans nous amener à méditer les arguments du spectacle *Gala de Bel*.

Cette leçon d'altérité (et droit à la dissemblance) était déjà au cœur du précédent spectacle de Jérôme Bel, *Disabled Theater* (présenté au Festival d'Avignon, en juillet 2012), poussant plus loin encore la question de l'autre dans sa radicale différence, s'agissant d'une collaboration avec des acteurs handicapés mentaux. Cette proposition particulière, délicate à bien des égards (précisons qu'elle émanait du dramaturge travaillant avec ces professionnels issus du Theater HORA de Zurich) a éveillé en Bel cette intime conviction :

J'ai eu l'intuition que leur manière d'être sur scène pouvait révéler une chose que j'ai constamment cherchée et qui traverse toutes mes pièces à des degrés différents. Une chose qui a à voir avec l'incapacité. En effet, j'ai toujours demandé aux gens avec qui je travaillais de faire ce qu'ils ne savaient pas faire.²²³

Leur liberté envers leurs corps, note-t-il, tout comme celle face aux conventions du théâtre, ne pouvaient que trouver un fort écho chez ce chercheur inlassable dans son aspiration à repenser le spectacle et l'idée que l'on en a.

²²¹ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 48.

²²² *Ibid.*, p. 27

²²³ Renan BENYAMINA, Texte de présentation du spectacle *Disabled Theater* de Jérôme Bel, 66^{ème} Festival d'Avignon, juillet 2012 [en ligne], p. 2 : www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=829&type=File. (Consulté le 23/05/15).

1. 1 De la compétence à l'incompétence ; s'appropriier l'incompétence, paradigme de l'art contemporain

L'appropriation qui consiste à rejouer des postures venues d'autres domaines, afin de les reconfigurer sous un autre angle, se révèle d'une manière générale largement usitée dans l'art de ces dernières années.

Les exemples sont nombreux qui manifestent cette inclination à puiser dans des domaines annexes auxquels se confronter, au premier rang desquels l'imagerie du sport (sur laquelle nous reviendrons plus loin du point de vue de la sphère de la danse et des arts vivants). Les exemples seraient infinis (à commencer par la figure notoire d'Arthur Cravan, poète et boxeur), aussi avons-nous fait le choix de nous restreindre à quelques-uns particulièrement symptomatiques qu'offre le champ de l'art contemporain.

Pour faire retour sur notre regard porté sur le territoire américain, on citera d'emblée le cas de Matthew Barney (sculpteur et artiste vidéaste né en 1967), qui s'est fait connaître en 1991 lors de sa première exposition avec la performance *MILEHIGH Threshold : flight with the ANAL SADISTIC WARRIOR*, laquelle consistait à escalader les murs et les plafonds de la galerie Barbara Gladstone à New York. Servie par une impressionnante dextérité, la démonstration de force athlétique qui émane de ce corps harnaché n'est pas sans dégager un érotisme latent, qui n'aura de cesse de s'affirmer avec le temps (avec en l'occurrence sa série de films *Creamaster*, dès le milieu des années 1990).

Neal Beggs (artiste britannique né en 1959 vivant en France) a également pour prédilection l'escalade, qu'il pratique régulièrement - cela en référence à Matthew Barney ; l'exhibition d'un corps érotique en moins. Il recourt à la même radicalité de ne documenter sa performance qu'au moyen de la vidéo, en l'absence de tout spectateur,

avec toutefois pour différence d'exploiter la dimension sonore, choisissant d'amplifier à l'extrême le son né des coups de piolets et de crampons fichés dans les murs²²⁴.

Autre cas de réinvention et de dépassement de soi : celui de Massimo Furlan²²⁵ amené avec *Numéro 10* à se hisser à un niveau de compétence loin d'être banal, afin d'épouser l'intégralité du jeu de Michel Platini au geste près lors du match de la demi-finale de la coupe du monde de football en 1982 à Séville. Redonnée du point de vue de ce seul joueur (considéré alors comme le héros potentiel à même de faire gagner l'équipe de France), cette rencontre sportive mémorable avec l'Allemagne adverse, aura lieu dans sa version contemporaine en 2006 au parc des Princes dans des tribunes vides (à l'exception d'un public restreint venu assister à l'étonnante performance, loin de combler toutefois les 50.000 places disponibles). Pour la réécriture de cet événement rentré dans la légende basé sur une anamnèse du corps, Massimo Furlan a souhaité amplifier le phénomène de remémoration par la participation de deux acteurs-témoins d'alors : Didier Roustan, journaliste commentateur et Michel Hidalgo, sélectionneur (visible sur la capture vidéo, assis ou s'agitant sur son banc face aux évolutions d'autant plus expressives du fameux numéro 10 qu'elles s'en trouvent esseulées). À cela venait s'ajouter l'ambiance créée par les radios distribuées, retransmettant les clameurs du match d'alors, ainsi que la projection sur un écran du match initial pour rappel.

L'artiste s'est identifié sans demi-mesure au joueur vedette, faisant preuve d'un investissement à l'échelle de l'événement (et d'un entraînement quasi olympique). Le relief donné à son personnage (mélange d'héro sation et d'accomplissement du métier de

²²⁴ Autre caractéristique propre à la performance *Surfaceaction* (2003) de Neal Beggs, en comparaison de celle de Matthew Barney.

²²⁵ Artiste suisse d'origine italienne, né en 1965 (basé à Lausanne) dont les projets sont une réflexion sur la mémoire et le souvenir, transposés dans le champ du spectacle et de la performance.

footballeur au sommet de son art) inscrit sa prestation dans un cadre dont l'immensité l'apparente à du cinémascope aux couleurs bleu-blanc-rouge, le hissant au rang de ces « quelques mythes de la vie quotidienne française »²²⁶ analysés par Roland Barthes. À l'image de la chronique de ce dernier : « Le Tour de France comme épopée »²²⁷, la dimension épique s'y déploie avec la même force. Ce moment d'histoire marqué du sceau d'une « dramaturgie exceptionnelle »²²⁸ (faite d'action, de rêve, d'espoir et au final d'une immense déception) voit la théâtralisation rivaliser avec l'euphorie, l'emphase avec le tragique ; autant d'ingrédients propres aux représentations collectives et autres grands événements devenus dès lors récits à part entière.

Enfin pour clore cet éclairage, nous nous intéresserons à un exemple de compétence à rebours. C'est bien ce même phénomène, mais entravé, qui semble de mise chez Olivier Dollinger (né en 1967) avec pour projet de faire évoluer un jeune bodybuilder filmé dans le sous-sol vide d'une galerie parisienne (la galerie Chez Valentin). La vacuité ponctuée de quelques échauffements peu appropriés dans ce contexte, le désœuvrement du personnage, tout concourt à imprimer une certaine étrangeté à ces images, comme volées. La mise en avant des failles de tout un chacun, le sentiment de fragilité dégage par un individu que tout désigne *a priori* comme un symbole de force est bien ce qui ressort de cette vidéo. Avec son titre éloquent, *The Tears Builders* (1998), l'artiste affiche son intention : le brouillage des repères comme moteur de création.

²²⁶ Roland BARTHES, « Avant-propos », in *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. p. 9. Réédité en version illustrée, Éditions du Seuil, 2010, p. 9.

²²⁷ *Ibid.*, p. 110 pour l'édition originale et p. 134 pour celle illustrée.

²²⁸ Extrait du texte de présentation de *Numéro 1* de Massimo Furlan [en ligne], Parc des Princes, Paris, 08 Août 2006. Disponible sur : <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=21>. (consulté le 12/05/16).

Jean-Marc Huitorel, dans son livre *La beauté du geste, l'art contemporain et le sport* analyse pour sa part ainsi les convergences entre ces deux catégories culturelles :

Le sport et l'art ont en effet une histoire commune, celle de la modernité, l'un puisant dans l'autre les moyens de sa représentation et la justification de ses visées idéologiques et politiques (pour le meilleur et pour le pire), le second empruntant au premier formes et images, comportements et, plus encore au cours de ces vingt dernières années, un grand pan de réel contre lequel se frotter, où parfois, se perdre.²²⁹

C'est sans doute cette motivation qui a poussé Jan Fabre (artiste, performer et chorégraphe anversois né en 1958) à déjouer la notion de défi et à se mesurer au record cycliste détenu par Eddy Merckx... dans un esprit toutefois de renversement total des valeurs. Lors de sa performance²³⁰ au titre explicite : *Une tentative de ne pas battre le record du monde de l'heure établi par Eddy Merckx à Mexico en 1972 (ou comment rester un nain au pays des géants)*²³¹, l'artiste entreprit de relever cette gageure d'un non-exploit annoncé. Sous le regard sidéré d'un parterre de spécialistes, réunissant l'ex-champion Eddy Merckx (71 ans), Raymond Poulidor (autre gloire du cyclisme français âgé de 80 ans), ainsi que le journaliste sportif flamand Ruben Van Gucht et Daniel Mangeas (la voix du Tour de France jusqu'en 2014), Fabre parcourera pendant une heure la piste du vélodrome du parc de la Tête d'Or à Lyon, juché sur un vélo prêté par le champion, cravaté et en costume, s'accordant une pause cigarette ou se saisissant de morceaux de viande crue en guise de ravitaillement (en clin d'œil à l'expression « le Cannibale » attribuée au dévoreur de victoires). C'est au commentateur Mangeas qu'il reviendra d'analyser avec sagacité cette philosophie de l'écart à l'œuvre :

²²⁹ Jean-Marc HUITOREL, *La beauté du geste, l'art contemporain et le sport*, Paris, Éditions du Regard, 2005, p. 9.

²³⁰ Performance en accompagnement de Jan FABRE, *Stigmata - Actions & Performances 1976-2006* exposition tenue au MAC, Musée d'art contemporain, Lyon, de septembre 2016 à janvier 2017.

²³¹ « Pour ne pas le fâcher » dira joliment l'un des commentateurs sportif, rapporté par Éve BEAUVALLET, « Jan Fabre, pignon sur ruse », *Libération* [en ligne], 03 Octobre 2016. Disponible sur : http://next.liberation.fr/theatre/2016/10/03/jan-fabre-pignon-sur-ruse_1519348. (consulté le 23/07/17).

L'échec n'existe que pour celui qui refuse d'essayer (...). Eddy, écoutez ce que dit Jan Fabre : « Le succès ne m'appartient pas, l'échec ne m'appartient pas, mais les deux ensemble font que je suis qui je suis ». ²³²

Autant de facultés qui ont fait dire à Jean-Yves Jouannais : « L'idiotie est en cela proche de la sagesse, parce qu'elle suppose la maîtrise des outils de l'intelligence, auxquels elle ajoute la mise à l'épreuve de ceux-ci par la dérision »²³³.

Au-delà de la pertinence de cette appréciation, on notera que le cyclisme et ses représentations continuent de fédérer bien des êtres, artistes mais aussi penseurs. L'on songe bien sûr à Roland Barthes et à son texte : « Le Tour de France comme épopée » extrait de *Mythologies*, où il est fait allusion à la connotation onomastique du Tour de France : « qui nous dit à elle seule que le Tour est une grande épopée »²³⁴. Ce que ne manquent pas de vérifier encore aujourd'hui certaines expositions, dont celle de l'artiste belge Jef Geys (né en 1934) : *Le tour de France 1969 d'Eddy Merckx* (suivi alors en ces moindres étapes et qui rassemble une série de 67 photographies singulières en noir et blanc)²³⁵ ou à l'opposé celle d'un artiste d'une génération plus jeune, Gaël Peltier (né en 1972), à l'attitude performative. Habitué pour ses pièces vidéo, photographiques ou performances, à s'approprier des personnages souvent inspirés par le cinéma – jusqu'à s'imposer des sacrifices extrêmes²³⁶ – son intervention consistait dans le contexte de

²³² *Ibid.*

²³³ Jean-Yves JOUANNAIS, *L'idiotie : Art, vie politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine Livres, 2003, p. 46.

²³⁴ Roland BARTHES, « Le Tour de France comme épopée », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 110. Parmi les essais contemporains, l'on pourrait citer celui de Patrice Blouin : *Faire le tour, voir les jeux*, Patrice Blouin, Paris, Lanceur, 2009, pour qui son ouvrage serait un contrepoint à « Photogénie du sport - Les Jeux olympiques de Rome » d'Eric ROHMER, *Les Cahiers du cinéma*, n° 112, 1960.

²³⁵ Jef GEYS, *Le tour de France 1969 d'Eddy Merckx*, tenue au CNEAI = Centre national édition art image, Chatou, de juin à octobre 2016.

²³⁶ Ainsi, lors d'une résidence à New York en 2010, il se glisse dans la peau de Robert De Niro, incarnant le boxeur Jack LaMotta dans le film *Raging Bull* (1980) de Martin Scorsese, s'imposant comme lui un régime alimentaire lui faisant prendre en quelques semaines une trentaine de kilos, cela pour les besoins d'une pièce photographique (« Sans titre »). À son retour, il s'entraînera de plusieurs heures par jour, comme De Niro à la boxe, n'hésitant pas à livrer d'authentiques combats.

l'exposition *Des Corps Compétents* (à la Villa Arson à Nice en 2013 ²³⁷), à laisser penser qu'il avait accompli en solitaire – au prix d'un effort quasi surhumain – le trajet de la célèbre course « Paris-Nice », dont attestait la présentation de ses glorieux attributs de cycliste : sa monture et le maillot de l'équipe *La Vie Claire*. L'artiste les avait choisis à bon escient, qui reprenaient les compositions colorées de Mondrian, correspondant elles-mêmes au spectre chromatique du maillot de champion du monde (à l'exception du vert exclu chez le maître du mouvement De Stijl). Peltier par son action, vraie ou fictive, renvoyait ainsi aux récits mythiques d'échappées héroïques du Tour de France. Il illustre en cela parfaitement « l'ambiguïté du sacrifice » analysée par Barthes pour qui :

Cette méditation de l'intelligence entre la pure morale du sacrifice et la dure loi du succès, traduit un ordre mental composite, à la fois utopique et réaliste, fait des vestiges d'une éthique très ancienne, féodale ou tragique, et d'exigences nouvelles, propres au monde de la compétition totale. ²³⁸

2. Récuser les techniques (selon Éric Duyckaerts)

Sur l'échelle graduée de la mise en œuvre de l'extrême compétence à celle la plus tâtonnante, Éric Duyckaerts, artiste plasticien (né à Liège en 1954, vivant en France) occupe une place de choix. Son registre de prédilection : la contre-performance teintée de parodie, selon un esprit cocasse et réjouissant rare. Ainsi s'illustre-t-il avec le plus grand naturel, en 1997, à la mise en scène filmée d'une chorégraphie de son cru et interprétée par ses soins : *R. D. F. D.* (initiales pour Rêver, Danser, Faire, Dessiner). Ce projet, né de son « agacement presque général devant le genre artistique qu'est devenue la vidéo-danse »²³⁹, dans son intention d'atteindre à un maximum d'efficacité est envisagé au

²³⁷ Voir également p. 113 de cette thèse.

²³⁸ Roland BARTHES, « Le Tour de France comme épopée », *Mythologies*, op. cit., pp. 117-118.

²³⁹ Joseph MOUTON, Jeff RIAN, *Éric Duyckaerts* [catalogue d'exposition], Dijon, coédition Frac Bourgogne, Dijon / Crac, Sète / Galerie Emmanuel Perrotin, Paris / L'Office, Ensba, 2002, p. 62.

travers de trois séquences dérivées les unes des autres : la présentation de l'enchaînement chorégraphique, suivie du « filage technique » de la dite danse en répétition (accompagné du rembobinage rapide de la bande), pour enfin se clore sur une dernière partie voulue plus expérimentale, filmée caméra sur l'épaule, ponctuée du son amplifié de la respiration de l'interprète.

L'addition de tous ces ingrédients finissent par esquisser une irrésistible caricature d'un certain type de vidéo-danse (alors en vigueur en ce début des années 1990), accentuée par un corps en présence burlesque, cocasse et gauche. Réveillant les gesticulations des grands du genre, de Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd à Jerry Lewis ou Rowan Atkinson (alias Mr. Bean), Duyckaerts se pose en digne héritier de ces figures, au panthéon duquel figure Jacques Tati, convoqué ici pour son lien avec l'art du mime (non sans écho avec la gestuelle silencieuse de Duyckaerts). La parenté se poursuit avec le physique qu'offre le grand corps dégingandé de notre artiste aux origines belges revendiquées²⁴⁰, non sans similitude avec celui de M. Hulot dansant dans le film *Playtime* (à l'occasion de l'inauguration du restaurant *Royal Garden*, entouré de typiques touristes américaines); tous deux illustrant à la perfection la loi du genre énoncée par Henri Bergson à propos du rire : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une mécanique »²⁴¹.

Pour se convaincre de cette filiation, il n'est aussi que de se remémorer l'analyse de Deleuze qui voit dans ce qu'il appelle « le nouveau burlesque » (incarné en l'occurrence par Jerry Lewis, Tati et d'autres), une approche renouvelée de la question du corps en action :

²⁴⁰ Voir à ce sujet notre entretien avec l'artiste, Patricia BRIGNONE, « Éric Duyckaerts, Portrait de l'artiste en conférencier », *artpress*, n° 212, avril 1996, pp. 53-56.

²⁴¹ Henri BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 22-23.

Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler (...).²⁴²

Ce commentaire prolonge celui visant à qualifier la marche de Jerry Lewis de « ratés de danse »²⁴³, auxquels peuvent être aisément identifiés les déplacements marchés de Duyckaerts dans R. D. F. D.

Ce champ de possibles n'a pas échappé à l'art contemporain et particulièrement à certains théoriciens dont l'attention s'est portée sur les nuances entre « idiotie » et « burlesque ». Dans l'entretien (en lien avec une double exposition à laquelle participait en l'occurrence Duyckaerts) qui réunissait Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, ce dernier fait cette différence et insiste sur le corps à l'œuvre :

Si l'idiotie est liée au regard, le burlesque, lui, est lié à l'action. C'est, à l'origine, une pratique qui met en jeu des corps, un ensemble de pratiques corporelles. Son champ est assez large, dans la mesure où la réponse d'un corps à l'espace s'y détermine en fonction de contextes et de situations toujours différentes. Il peut même être élargi aux gestes artistiques et aux idées, lorsque s'y appliquent, comme dans les corps, des techniques de renversement (de la force, de la compétence, de la pesanteur, etc.).²⁴⁴

Afin de cerner un peu plus cette notion de compétence et ses approximations dont aiment à se jouer certains artistes, on peut également en appeler à cet échange entre Éric Duyckaerts et l'historienne de l'art Patricia Falguières, tenu à l'occasion d'une exposition

²⁴² Gilles DELEUZE, « Du souvenir aux rêves », in *L'image-Temps. Cinéma 2*, op. cit., p.89.

Deleuze clôt sa phrase avec cette citation : « l'ondulatoire à faible amplitude se substitue au mécanique de forte pesée et à l'envergure des gestes » et précise en note à propos de son auteur : « Gérard Rabinovitch a analysé cette mutation des gestes et des mouvements, nouveaux sports, danses et gymnastiques, qui correspondent avec l'âge électronique (*Le Monde*, 27 juillet 1980, p. XIII). On trouve chez Jerry Lewis toutes sortes de mouvements qui anticipent les danses récentes du type "break" ou "smurf". », *ibid.*, p. 89.

²⁴³ « Et même sa démarche semble autant de ratés de danse, un « degré zéro » prolongé et renouvelé, varié de toutes les manières possibles, jusqu'à ce que naisse la danse parfaite ("The Pasty") », *ibid.*, p. 88.

²⁴⁴ Christophe KIHM & Jean-Yves JOUANNAIS, « Burlesque et idiotie, frères amis » [entretien], *De l'idiotie aux burlesques contemporains*, numéro hors-série de *Beaux-Arts magazine*, juin 2005, p. 25. Ce numéro a été réalisé à l'occasion de la double exposition « L'idiotie. Expérience Pommery # 2 » (commissaire Jean-Yves Jouannais) au Domaine Pommery et « Burlesques contemporains » (commissaire Christophe Kihm) au Jeu de Paume.

monographique récente de l'artiste. Ce dernier préoccupé par le (et les) savoir(s) poussé(s) jusqu'à l'absurde, y évoqua son intérêt pour le domaine de l'analogie. Déterminante dans son travail, ainsi que dans la vie de tous les jours (« où l'on fonctionne par analogie »), il notait *a contrario* combien ce principe était « exclu de la pensée scientifique depuis toujours » (du fait que « l'analogie appelle l'approximation »). Patricia Falguières fit la remarque suivante, relative à l'évolution des disciplines artistiques, que « l'art moderne débute lorsque les artistes commencent à récuser les techniques »²⁴⁵, s'empessant de souligner que Duyckaerts, quant à lui s'employait à « mettre en scène cette incompétence »²⁴⁶. Ce que conforte cette réflexion de l'artiste, en éclairage d'un séminaire consacré à l' « Imposture de l'artiste » (preuve de la prégnance de ce thème chez lui) : « À force de simuler une compétence (imposture), on finit par l'acquérir (posture) »²⁴⁷.

On ne saurait conclure aux questions soulevées par le travail subtil de cet artiste (sous couvert d'humour appliqué au champ de la connaissance et du langage explorés jusqu'à leur retournement), sans mentionner l'étonnant phénomène de réciprocité suscité auprès de spécialistes de tous bords. On pense d'une part aux joutes verbales et autres jeux de langage cultivés avec le philosophe Joseph Mouton²⁴⁸ mais aussi, du point de vue du corps, à l'intérêt manifesté par le chorégraphe Jean Gaudin. Désireux de

²⁴⁵ Échange entre Éric Duyckaerts et Patricia Falguières, dans le cadre de l'exposition *Éric Duyckaerts, « 'idéo »*, 2011, tenue au MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. (commissaire Frank Lamy)

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Éric DUYCKAERTS, Arnaud LABELLE-ROJOUX, « Correspondance avec Arnaud Labelle-Rojoux », *Posture(s) / Imposture(s)* MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 39. Cet échange entre les deux artistes venait étayer un projet de séminaire commun, réalisé à l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson à Nice en 2007-2008 : « Imposture de l'artiste ».

²⁴⁸ Concernant les nombreuses collaborations nouées entre Éric Duyckaerts, on s'en tiendra à ne citer que quelques performances dont *Pipterino*, réalisée à Le Confort moderne, Poitiers, 2006, *Catamnésie*, réalisée à la Villa Cameline, Nice, 2003, et *Buzz* à la Fondation Ricard, 2009, en préfiguration du festival *Indisciplines*, ainsi que certains textes rédigés par Joseph MOUTON, dont « Outside Close-To » in *Éric Duyckaerts, op. cit.*, p. 13.

repandre à son compte la « chorégraphie » de Duyckaerts, *R. D. F. D.*, elle est désormais portée à l'inverse par des professionnels avérés²⁴⁹. Il est aisé de voir en quoi cette opération de renversement a eu pour but de réintroduire du jeu, là où l'artiste s'était fait fort d'en faire son motif premier. Ceci eut pour conséquence non seulement de le ravir, mais aussi de l'inciter à prolonger ce dialogue malicieux sous les traits d'une conférence-performance dans laquelle le chorégraphe serait invité. Le duo qui en a résulté, placé sous le signe de la boucle et de la pirouette (faisant la part belle à l'inclinaison sous toutes ses facettes avec son titre : *L'argument de la diagonale*) met en scène notre artiste rhétoricien discourant, court-circuité par la présence physique de son facétieux complice Gaudin²⁵⁰.

II. Le recours à l'exogène

Ainsi qu'on vient de le voir, l'art, sous bien des aspects, n'a jamais eu de cesse d'explorer la question de ses propres limites et d'en redéfinir continuellement les conditions d'expérience. Bousculer les cadres opératoires et les conditions inhérentes au travail artistique repose souvent sur une volonté farouche de faire rentrer l'inconnu dans un système de pensée, de savoir-faire et de catégories trop bien définis au préalable.

On note que l'introduction d'éléments exogènes, résolument étrangers à une pratique, constitue un exercice auquel tendent à s'adonner certains artistes désireux de

²⁴⁹ *FluSX.1* est le titre de la chorégraphie de Jean Gaudin, développée autour de l'invention du personnage de Rico inspiré d'Éric Duyckaerts dansant dans *R. D. F. D.* Elle donna lieu à *FluSX.2* présentée au musée du MAC/VAL dans le cadre de la programmation culturelle en lien avec l'exposition de Duyckaerts (même trame d'écriture, avec pour variante la multiplication des protagonistes interagissant avec l'environnement).

²⁵⁰ Éric DUYCKAERTS, Jean GAUDIN, « L'argument de la diagonale », conférence-performance (initialement créée en 2005, pour une intervention à l'Université de Nanterre - Paris 10), tenue au musée du MAC/VAL, 2011. L'événement s'inscrivait par ailleurs, non sans humour, dans le cadre de la 16ème Biennale de danse du Val-de-Marne.

renouveler leur rapport à l'art. Invoquant Allan Kaprow, l'inventeur du *happening*²⁵¹, David Zerbib, (philosophe, spécialiste de la performance), défend l'idée que « la "véritable expérimentation" consiste en art à suspendre pour un temps l'identification de la pratique et de ses produits »²⁵². L'annexion de domaines distincts découle de cette procédure, par le biais de ce qu'Allan Kaprow désignait par « la conversion du non-art en art », exhortant les expérimentateurs à « arracher le dernier lambeau de référence à l'art dans chacune de leur pensée et dans chacun de leurs enthousiasmes » pour l'ouvrir à toutes les formes d'enrichissement possible²⁵³.

1. S'emparer des codes du sport (comme principe de danse élargie)

Cette tentation de brouiller les lignes circonscrites à des territoires bien délimités, au moyen de diverses formes d'incursion possibles (de « déplacement entre un mode de référence et un autre » pour reprendre les termes de Kaprow), le Judson Dance Theater s'y était déjà confronté dans sa recherche de nouvelles écritures du mouvement.

L'ailleurs comme méthode demeure un principe qu'Yvonne Rainer semble avoir fait sien très tôt, avec en l'occurrence ses gestes « trouvés » inspirés du registre des activités physiques, dont le sport, dès les années 1960. Elle y reviendra en 2011 avec une chorégraphie intitulée *Assisted Living : Good Sports 2 & Spiraling Down*, suscitée par des photos sportives collectées dans le New York Times (incorporées ensuite à sa construction faite de ruptures entre les poses arrêtées des photos et le mouvement

²⁵¹ Pour une présentation générale de cet artiste et théoricien américain à l'origine de cette forme d'art action qu'est le *happening*, voir pp. 170-178.

²⁵² David ZERBIB, « Voulez-vous enregistrer les modifications ? » (Introduction), in David ZERBIB (dir.), *Octavo, Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel / ESAAA, 2015.

²⁵³ Allan KAPROW, « L'art expérimental (1966) », in *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 107. Ainsi, donnant entre autres pour exemple le fait que « le bruit sourd des gouttes de pluie sur la poussière pourrait devenir une fabuleuse peinture sonore », il invitait à l'élargissement des notions catégorielles, précisant : « Des termes artistiques tels que *peinture*, *architecture* et *opéra* sont utilisés en toute connaissance de cause pour mettre en évidence l'aisance avec laquelle un déplacement peut se produire entre un mode de référence et un autre ».

ininterrompu de la danse). C'est ce même esprit d'intégration d'éléments exogènes qui l'amena à convier et à agir sur scène ceux qu'elle appelle les « créateurs de l'ombre »²⁵⁴, désignant par là machinistes, régisseurs, techniciens ou assistants chorégraphes ayant contribué au spectacle.

On notera que la danse n'hésita jamais de rester pour ce qui est de cette aspiration à puiser dans des domaines « hors champ ». Tout du moins une certaine danse, devrait-on préciser, si l'on songe à des personnalités telles que Vaslav Nijinski rompant avec l'académisme au profit d'une modernité aux gestes stylisés. Issus d'images nourries d'un primitivisme revisité venu de sa Russie natale (autant violemment décrié qu'ovationné dans le cas du mythique *Sacre du Printemps* [1913] et dans une moindre mesure dans *L'après-midi d'un faune* [1912]), ces gestes procédaient également de corpus directement fourni par le quotidien. *Jeux* (imaginé en 1913 sur une partition de Claude Debussy avec des costumes de Léon Bakst) relève de cette volonté de s'imprégner des gestes et des activités du monde. Cette création peu connue (disparue rapidement du répertoire des Ballets russes pour cause de non succès) témoigne de sources d'inspiration suscitées par la vie et les affects et mêle les mouvements d'un homme résolument moderne dans sa pratique de certains sports : le tennis, le golf (alors en vogue) à ceux d'une situation à trois, sur fond de flirt associant deux jeunes filles et un jeune homme (projection de la relation sensuelle entre trois hommes fantasmée par Serge Diaghilev, réprouvée par Nijinski²⁵⁵). L'on doit à Dominique Brun²⁵⁶, chorégraphe et pédagogue (assistée de Sophie Jacotot),

²⁵⁴ Programme de présentation du spectacle d'Yvonne Rainer : *Assisted Living : Good Sports 2 & Spiraling Down*, Centre Pompidou, février 2011.

²⁵⁵ Vaslav NIJINSKI, *Cahiers*, in Dominique BRUN, Texte de présentation de *Jeux, Trois études pour sept petits paysages aveugles*, 2017 : « Le Faune c'est moi et *Jeux* c'est la vie dont rêvait Diaghilev... ». Vaslav Nijinski n'était pas avare de commentaires sur les « manigances » de son mentor.

²⁵⁶ Dominique Brun, chorégraphe et pédagogue (notatrice en système Laban) consacre une grande partie de ses recherches à l'étude et à la redécouverte de pièces du patrimoine chorégraphique. Co-fondatrice du Quator Albrecht Knust (1994-2003) connu pour la recréation de danses historiques (dont le fameux *Trio A*

d'avoir entrepris une recherche approfondie autour de la redécouverte de cette pièce, afin d'en proposer sa propre création comme autant de riches variations : *Jeux, Trois études pour sept petits paysages aveugles* (2017). Pour ce faire, elle n'a pas manqué de s'appuyer sur des documents témoignant de la danse originale de 1913, complétés par des notes de Nijinski, l'étude de la musique de Debussy, mais aussi l'observation d'une série de pastels réalisés par Valentine Gross-Hugo s'y rapportant.

Autre exemple issu du champ chorégraphique, celui de Lucinda Childs (associée à ses débuts au Judson Dance, avant de connaître la renommée que l'on sait) avec sa pièce *Geranium* (1965), élaborée autour de la retransmission radiophonique d'un match de championnat de la National Football League. Pour cette pièce expérimentale l'artiste choisit de s'appuyer (outre sur l'ambiance sonore spécifique à ces compétitions) sur certains moments de jeu afin de livrer son interprétation toute personnelle de certains mouvements (éléments de marche ou de chute, transposée en l'occurrence au ralenti) en contrepoint à ceux commentés par le journaliste sportif.

Cette même année (1965), animé par ce besoin identique d'œuvrer à l'élargissement tant mental que spatial de son champ d'action, Claes Oldenburg imagine *Washes*. Réalisé dans une piscine (au Al Roon 's Health Club de New York), ce *happening* (terme sur lequel nous reviendrons en détail) à l'allure de performance collective d'une durée de deux jours, se déroulait selon les indications transmises à des participants

de d'Yvonne Rainer), elle s'est consacrée à la transcription de danses de l'entre-deux guerres (pour sa création *Siléo* [2004], mais aussi à l'invitation du Musée de la danse avec Latifa Laâbissi). Férue de l'écriture de Nijinski, elle a dirigé un DVD pédagogique, *Le Faune*, où l'archive cohabite avec un éclairage pluridisciplinaire, et s'est attaché à une reconstitution historique du *Sacre du Printemps* (*Sacre # 2* [2014]) précédée de sa création *Sacre # 197* (2012).

volontaires par un Oldenburg en maître de cérémonie délibérément tout habillé, officiant debout parmi eux, de l'eau jusqu'à la taille. La présence des accessoires recherchés pour l'occasion, l'harmonie des couleurs entre elles (rehaussées par le vert de l'eau éclairée au moyen de lumières artificielles ; d'entre tous l'élément le plus important à ses yeux) : tout concourait à souligner l'intention de transformer ce cadre sportif en une vision picturale à part entière, comme l'atteste les commentaires de l'artiste qui renvoient à « une pièce chromatique » (« color piece ») « voulue fondamentalement picturale » (« it was a painting-type piece »)²⁵⁷.

Du point de vue du strict corpus des gestes, on sait combien ce réservoir de postures alimenté par les activités courantes, dont sportives, a attiré les artistes. Cette postérité s'est prolongée au-delà des décennies et par delà les frontières (aussi bien géographiques que disciplinaires), ainsi qu'en témoignent la chorégraphie de Trisha Brown *Figure Eight* de 1974 (imaginée à partir des gestes exécutés par les hôtesse et stewards des compagnies aériennes lors des consignes de sécurité²⁵⁸) jusqu'à la relative récente pièce d'Yvonne Rainer *Assisted Living : Good Sports 2* (de 2011).

En France, deux chorégraphies marqueront leur époque, symptomatiques de l'affranchissement sans précédent des cadres traditionnels, signe de renouvellement de leur art.

²⁵⁷ Germano CELANT (dir.), *Claes Oldenburg : An Anthology* [catalogue d'exposition], Guggenheim Museum / National Gallery of Art, New York, 1995, p. 246 : « Many of my pieces are more like dance or more like theatre, but this was a piece in which the visual was very important, like a painting » / « Beaucoup de mes pièces s'apparentent à la danse ou au théâtre, mais dans celle-ci le visuel était très important, pareil à une peinture ». Notre traduction.

²⁵⁸ Rarement présenté en France, l'accueil de son travail par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, pour une représentation exceptionnelle de la Trisha Brown Dance Company, le 17 septembre 2016 lors des Journées Européennes du Patrimoine, mérite d'être mentionné.

Cette aspiration à un dépassement des normes habituelles est parfaitement explicitée par le chorégraphe Daniel Larrieu, qui précise en quoi les recherches de ces années là résultent « d'une période particulière de la danse contemporaine française qui s'approprie des lieux publics et les transforme en lieux de représentations²⁵⁹ ». Ce dont témoigne avec éloquence la pièce *Waterproof* (1986) conçue avec Anne Frémy (artiste-chercheur également maître nageuse), la première du genre à investir le cadre d'une piscine comme espace de travail.

La force de proposition de ce projet réside dans une gestuelle transcendée par le contexte aquatique immersif. La confrontation directe avec l'eau, source à la fois de résistance, de sensualité et de flux avec lesquels composer, opère directement sur les corps et va façonner de nouveaux gestes, une façon inédite de se mouvoir. La mise à distance constatée avec les codes habituels de la chorégraphie tend à libérer un espace de liberté inexploré jusqu'alors, où au jeu de mouvements et de déplacements vient se greffer une nouvelle contrainte : la respiration (sa gestion et son absorption dans le bougé subaquatique qui fait office de danse).

La seconde chorégraphie qui fera date, autrement, est celle conçue en 1988 par la figure atypique qu'incarne Régine Chopinot : *K.O.K.*, réalisée en collaboration avec une autre icône de ces années quatre vingt – de la mode cette fois – Jean Paul Gaultier (avec qui elle travailla pendant dix ans). Se jouant des territoires de la façon la plus innovante qui soit (*Délices* verra l'intégration en 1983 du multimédia), celle à qui on prêtait

²⁵⁹ Daniel LARRIEU, Dossier Daniel Larrieu [en ligne], *Waterproof*, chorégraphie créée à la piscine Jean-Bouin d'Angers, du 25 au 29 mars 1986. Reprise dans ce même lieu en 2006 lors du festival Paris Quartier d'Été). Disponible sur : http://www.daniellarrieu.com/waterproof/dossier_waterproof.pdf. (Consulté le 27/03/2017).

volontiers une « arrogance rock »²⁶⁰ va investir un véritable ring dressé en guise de scène pour y donner un spectacle tenant à la fois du combat et de la chorégraphie adaptée aux codes de la boxe (qu'elle aura pris soin d'apprendre, « fascinée »²⁶¹ par ce sport). Le terme même de « boxe chorégraphique » figurant sur le programme où cette pièce mythique sera montrée pour l'une des premières fois (à Bordeaux, dans le cadre de la manifestation SIGMA, dans l'entrepôt Lainé)²⁶² sera le signe de cette appropriation, explorée jusque dans le terme sémantique de « danseuses » (désignant dans cette discipline les boxeurs les plus agiles). Au cours des douze rounds que dura cet affrontement sportif hors normes, elle y déploie un art revisité du répertoire mêlant crochet, direct, uppercut et corps à corps. Les protagonistes au nombre de quatre (trois autres danseurs et un comédien : l'arbitre) au jeu transfiguré par le port des vêtements imaginés par Gaultier, évoluent en short-jupe sur colants à motifs peints surmonté d'un bustier fait de bande Velpeau (variante du corset devenu la marque de fabrique du créateur, magnifié par la chanteuse Madonna) pour elle, tandis que les hommes arborent des shorts patchworks (aux matières insolites comme la peau de vache en écho à leurs chaussures montantes) ; tous revêtus de l'emblématique peignoir, ici auréolés de noms brodés incongrus (tels que « Alonzo Plumard » ou encore « Poids chiche » pour Chopinot). Le costume loin d'être un

²⁶⁰ Olivier SAILLARD (dir.), « Chorégraphie de mode » in *Jean Paul Gaultier, Régine Chopinot, Le Défilé*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007, p. 20 : Parlant de l'allure mode (cheveux courts asymétriques, mèche provocatrice) caractéristique de Régine Chopinot, Olivier Saillard écrit : « Son arrogance rock semble venue d'un de ces vidéoclips naissants qu'elle affectionne et que les années 1980 vont révéler ». Il précise que « le vidéoclip, nouvel outil artistique nécessaire à la médiatisation d'un talent, tente une intrusion dans le domaine de la danse via Régine Chopinot, puis dans celui de la mode via Jean Paul Gaultier », *ibid.*, p. 20. Pour rappel, en 1989, Jean Paul Gaultier concevra un disque vinyl : *How To Do That*, dont le clip est confié à Jean-Baptiste Mondino.

²⁶¹ Entretien électronique entre l'artiste et l'auteure, le 6 août 2017.

²⁶² Créée quelques semaines auparavant en 1988 à la Maison de la culture de La Rochelle (en lien avec le Centre chorégraphique national de Poitou-Charentes dirigé par Chopinot – de 1986 à 2008), cette pièce (dont le décor du ring était dû à Marc Caro, outre les costumes signés Jean Paul Gaultier), constituera l'un des spectacles les plus retentissants de la 25^{ème} édition de la manifestation SIGMA, festival prospectif bordelais (1965-1996) dévolu aux formes d'expression artistiques les plus avant-gardistes, toutes disciplines confondues, et marquera fortement le paysage de la danse contemporaine de ces dernières décennies. Concernant SIGMA, voir l'éclairage développé en lien avec Jean-Jacques Lebel et le *happening* qu'il y organisa en 1966 lors de la 2^{ème} édition, voir p. 175 de cette thèse.

simple accessoire d'ordre esthétique accompagne la gestuelle, dont va découler une certaine qualité de corps. À propos de leur conception (et de leur auteur), elle fait valoir : « Il y a toujours deux ou trois lectures possibles de ses vêtements. Cela permet une exploitation scénique », dira Chopinot dans sa vivacité à se saisir de toutes les pulsations du monde, à commencer par celle qui consiste à observer « comment les gens bougent »²⁶³. Plus qu'un concept, cette pièce résultait d'un défi (au terme de ces tumultueuses années 1980) : celui de « remonter sur le cheval du corps [...], voir si on en était capable, de boxer, de nous boxer [...] »²⁶⁴. Excédant la notion de spectacle, cette pièce à laquelle la chorégraphe voue un attachement tout particulier conserve à ses yeux un statut à part. Difficilement reproduisible, porteuse d'une intensité et d'un ancrage contextuel incompatibles avec l'idée du répertoire repris à l'envi, cette pièce incarne pour son auteur « la force de l'éphémère »²⁶⁵, ce qui tend à en faire une proposition performative plutôt qu'une chorégraphie au sens traditionnel. « Le fait de faire œuvre n'était pas dans les objectifs et ça ne l'est toujours pas heureusement »²⁶⁶ tient-elle à affirmer trente années après.

Historiquement, remontant dans le temps, il n'est pas anodin de noter que le premier sujet propre à la décomposition du mouvement aura été le corps sportif saisi dans son organicité, tel que l'a privilégié l'œil photographique de Marey et Muybridge dans leur étude visuelle de la locomotion humaine et animale (à partir des années 1870). On sait combien cette dynamique du corps mobile a essaimé, devenant un motif cher à la

²⁶³ Olivier SAILLARD (dir.), « Chorégraphie de mode » dans *Jean Paul Gaultier / Régine Chopinot - Le Défilé*, op. cit., p. 18 : Olivier Saillard note que Régine Chopinot « se plaît plutôt à évoquer le mouvement que la danse ("j'observe comment les gens bougent") ».

²⁶⁴ Entretien électronique entre l'artiste et l'auteure, le 8 août 2017.

²⁶⁵ Alexandre MARE, Régine CHOPINOT [entretien], « Régine Chopinot, de l'intense en boxe », *Artpress2 La boxe, le noble art*, n°43, nov. / déc. / janv. 2017, p. 77.

²⁶⁶ Entretien électronique entre l'artiste et l'auteure, le 8 août 2017.

modernité. On s'en tiendra à ne citer que quelques cas, dont Giacomo Balla parmi les futuristes italiens avec *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912), tableau à l'audacieux cadrage donnant à voir le trottement d'un teckel tenu en laisse par sa maîtresse au pan de robe virevoltant ; Marcel Duchamp et son fameux *Nu descendant un escalier n° 2* (1912), nourri de physiologie artistique²⁶⁷ ; ou encore Francis Picabia livrant avec *Udnie* (1913) – considéré comme l'un des « premiers "monuments" de la peinture abstraite »²⁶⁸ – la vision d'une danse hindoue exécutée par l'actrice d'origine polonaise, Stacia Napierkowska, lors de sa traversée sur le transatlantique qui l'amenait à New York.

Parmi les autres formes d'expression largement inspirées des postures sportives, celle du corps burlesque (déjà esquissée plus haut avec Duyckaerts) occupe une place préminente. Un large éventail de films des débuts du cinéma illustre, de *Charlot boxeur* (*The Champion*, 1915), *Charlot patine* (*The Rink*, 1916), *Sportif par amour* (*College*, 1927) - mettant en scène un Keaton s'essayant à toutes les disciplines - à *Impressions sportives* de Tati (l'un de ses premiers numéros conçu vers le milieu des années 1930, repris dix ans plus tard au Lido, devenu un succès) étayées par les réelles qualités de son auteur (lequel pratiquait avec talent football, équitation, boxe, tennis et surtout rugby, jusqu'à jouer en deuxième division au Racing-Club de France).

Une figure devenue mythique, fait office de pionnier dans le rapport entretenu par les artistes avec le sport, celle du poète Arthur Cravan. Ses comportements, attirant

²⁶⁷ Pour Didier Semin, la tiède réception de l'envoi de Marcel Duchamp de son *Nu descendant un escalier* au Salon des Indépendants de 1912 ne serait pas due (comme son auteur le laissait entendre) au titre problématique donné à l'œuvre, mais à sa très grande similitude avec l'ouvrage paru en 1895 aux éditions O. Doin, de Paul Richer, professeur d'anatomie des Beaux-Arts : *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Didier SEMIN, *Duchamp : Le paradigme du dessin d'humour*, Wien, KMD Kunsthalle Marcel Duchamp / The Forest Museum of Art ; Verlag für moderne Kunst, 2015, p. 35.

²⁶⁸ Didier OTTINGER, in « Francis Picabia, catalogue des œuvres », *Francis Picabia Collection du Centre Pompidou / Musée national d'art moderne* [catalogue d'exposition], Paris, 2003, Éditions du Centre Pompidou, p. 34.

« l'attention et la désapprobation les plus tumultueuses »²⁶⁹, sont pour André Breton « les signes avant-coureurs »²⁷⁰ de Dada ; et même au-delà. Son combat livré en 1916 dans la Plaza Monumental de Barcelone contre le champion du Monde en titre Jack Johnson, apparaît de fait après coup, ainsi que l'a noté Bertrand Lacarelle dans le volume *Very Boxe*, « comme le premier "happening", la première "performance" de l'histoire de l'art »²⁷¹. Arthur Cravan est défait à la sixième reprise mais son nom brille néanmoins depuis d'un éclat particulier dans l'histoire de l'art action.

Plus proche de nous dans le temps, c'est la perception livrée par le plasticien et écrivain Édouard Levé qui nous retiendra. *Reconstitutions* (2001) s'appuie sur le médium photographique pour donner corps à des réminiscences de moments de collectivité propres à la société du travail et à ses conventions (inaugurations, discours, etc., *Reconstitutions - Actualités*, 2001) ou du divertissement (comme le sport). La série *Reconstitutions - Rugby* (2003) s'apparente quant à elle à une scène de tableaux vivants constitués d'un groupe de personnes de sa connaissance posant pour lui, selon le même processus de travail. Les gestes sont dévitalisés, comme suspendus - à l'inverse de chez Yvonne Rainer en l'occurrence - pour ne plus en retenir que la pose.

J'ai procédé (sic) dans les archives de la photographie de rugby les images les plus emblématiques. Je les ai reconstituées en neutralisant autant que possible les signes de reconnaissance. J'ai procédé par soustraction. On n'est pas dans un stade, et la balle a disparu. Les modèles sont habillés en tenue de ville et n'ont pas le physique de rugbymen. On ne distingue plus les équipes. Le fond est noir, comme le sol : les joueurs semblent flotter. Leurs visages sont impassibles.²⁷²

²⁶⁹ André BRETON, *Anthologie de l'Humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 304.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Arthur CRAVAN, *Very Boxe, Arthur Cravan vs Jack Johnson*, Barcelona 1916, Orbis Pictus Club, 2014, Paris, (sans pagination).

²⁷² Édouard LEVÉ, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Édouard Levé, Reconstitutions*, Paris, Phileas Fogg, 2003, p. 86.

Cette immatérialité, voire désincarnation manifeste (à l'opposé des exemples précédemment cités) s'emploie à faire ressortir la dimension indicielle propre à la photographie²⁷³, qu'éclaire l'exégèse de Quentin Bajac²⁷⁴ :

Si la photographie est bien un arrachement du réel, alors ces mises en scène sont des images doublement arrachées, des empreintes d'empreintes (souvenirs ou clichés) qui doublent l'image de référence.²⁷⁵

Il est intéressant de remarquer combien ces procédures de renversement propres à l'art contemporain, par leurs recherches exploratoires, oeuvrent à l'élargissement du champ perceptif et se font l'écho de manifestations proches de phénomènes physiologiques relevés par certains spécialistes. Sans pousser jusqu'à aborder le concept de « zone »²⁷⁶ (assimilable à un degré d'optimalité maximale comparable parfois à un état second) atteint par les sportifs, l'effet observé de dilatation temporelle conjuguée à une sorte de vision stroboscopique analysé par Élie During dans l'ouvrage collectif consacré à la notion plurielle de : *Des corps compétents* (sportifs, artistes, burlesques) nous apparaît digne d'être mentionné. Fort du constat de « l'hypnose légère du sportif absorbé dans l'exécution de son geste²⁷⁷ », il souligne que « des témoignages sûrs nous apprennent que la transformation du corps sportif passe par une altération sensible du flux temporel »²⁷⁸.

²⁷³ Au sujet de la nature indicielle de la photographie voir Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, 2003, p. 78

²⁷⁴ Spécialiste de l'histoire de la photographie, Quentin Bajac, anciennement conservateur au Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, est conservateur en chef de la photographie au MoMA.

²⁷⁵ Quentin BAJAC, « Le trouble du spectateur », in Édouard Levé, *Reconstitutions*, op. cit., p.89.

²⁷⁶ Le concept de « zone individuelle de fonctionnement optimal » (The Zone) a été formulé en 1989 par le psychologue russe Yuri Hanin, attaché au Finland Research Institute for Olympic Sport

²⁷⁷ Élie DURING, « Les trois corps de l'animal sportif », in Patrice BLOUIN (dir.), *Des corps compétents (sportifs, artistes, burlesques)* [catalogue d'exposition], Dijon, Les presses du réel / Villa Arson, 2013, p. 37. L'auteur y relate le phénomène suivant « qui rapproche parfois l'état d'absorption du sportif d'une transe hypnotique ou d'un rêve éveillé », *Ibid.*, p. 30.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

2. Postures et états de corps

Ce sont ces états de conscience modifiée, assimilables à une transe relative, qu'a tenté de saisir l'artiste Rineke Dijkstra dans sa vidéo *The Buzzclub, Liverpool* (1996). Elle y donne à voir sur le mode de la double projection de jeunes post-adolescents invités à s'illustrer face à la caméra sur de la musique techno, avec pour consigne d'agir comme s'ils étaient placés au bord de la piste de danse. Présentée en diptyque, jouant du passage du portrait immobile du jeune *clubber* s'animant dès que s'enclenchent les frénétiques rythmes techno des, cette pièce nous amène à porter un regard amusé quasi anthropologique²⁷⁹ sur ces comportements en prise avec des dynamiques de groupes.

Si la danse a toujours eu partie liée avec les formes du sacré, jusqu'aux pratiques paennes en lien avec certaines formes de cérémonies, fédératrices de lien social, ces nouveaux rituels qui en découlent, propres à électriser la jeunesse actuelle via un type de danses extatiques associées aux *raves parties*, apparaissent pour leur part comme autant d'avatars contemporains de ces pratiques ancestrales²⁸⁰. Ce sont ces comportements qu'a choisi de saisir Dijkstra par l'entremise du face à face de la vidéo. Son objectif scrutateur nous livre tout un éventail de postures et d'attitudes symptomatiques de ce monde de la nuit, allié à celui de la fête, où les corps s'abandonnent frénétiquement à la danse, ici filmés hors de leur contexte toutefois. Cet effet de décalage, source d'un sentiment de léger

²⁷⁹ Marc AUGÉ, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986, p. 21 : On songe aux pertinentes remarques de Marc Augé consignées dans son ouvrage *Un ethnologue dans le métro* : « L'expérience du métro (et quelques autres, je l'avoue, mais celle-ci est exemplaire) m'invite à substituer à ce qu'on pourrait appeler le paradoxe de l'Autre (avec un grand A parce qu'il s'agit de l'Autre culturel) le paradoxe des deux autres (avec un petit a parce que, dès lors qu'ils sont deux, cette dualité relativise nécessairement le caractère absolu du premier) ».

²⁸⁰ Marc AUGÉ, « Massimo Furlan, Rite, théâtre & performance », in Stéphanie AIRAUD, Patricia BRIGNONE, *Du dire au faire*, actes du colloque (Vitry-sur-Seine, 3-4 décembre 2011), Vitry sur Seine, MAC/VAL, 2012, p. 47 : Concernant le phénomène conjugué de la danse et de la musique dans nos sociétés contemporaines et leur rapport au rite, on se reportera au texte de Marc Augé (ethnologue et anthropologue), relatant sa participation au spectacle de Massimo Furlan, 1973, mettant en scène l'événement de l'Eurovision 1973. À propos de sa présence sur scène (sous les traits d'un personnage de fiction, discutant sur le rôle joué par la musique et la danse dans certaines sociétés de par le monde), il écrit : « (...) c'était l'occasion de s'exprimer en historien sur les genres musicaux à une époque, en philosophe sur la mémoire ou sur le culte des idoles, en ethnologue sur la nature et les effets du rite ».

malaise, quasi voyeur d'une intimité dérobée, n'est pas sans rappeler l'esprit de la vidéo *Dancing in Peckam* (1994) de Gillian Wearing, qui nous la découvre déconnectée du monde alentour (loin de la réalité sociale de la galerie marchande où elle se trouve), toute à la danse qui l'absorbe comme dans un état second.

On notera que de tous temps l'art n'a pas manqué de s'intéresser à ces représentations de corps extrêmes, victimes de « désordres comportementaux »²⁸¹ (pour reprendre le terme de Philippe Comar). Parmi les exemples notoires on se souvient d'André Breton et de Louis Aragon célébrant dans *La Révolution surréaliste* (fondée en 1924) le « cinquantenaire de l'hystérie ». Le lien entre hystérie et esthétique s'opèrera au tournant du XX^e siècle, lorsque Paul Richer (auteur de l'ouvrage précédemment cité *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, alors assistant de Jean-Martin Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière, à Paris) recensera ses propres dessins de malades non plus comme relevant d'illustrations médicales, mais comme des « travaux artistiques ayant trait à la science »²⁸². Ces recherches portant sur la modification de l'appréhension propre à certains malades devaient trouver un écho chez Breton (à l'affut des fulgurances) dont on sait qu'il possédait un exemplaire de l'ouvrage du neurologue artiste. D'autres personnalités telles que Dalí ou encore Louise Bourgeois, on le sait, ont également témoigné de leur passion pour ce registre.

La danse contemporaine s'est elle aussi captivée pour ces effets de corps sous l'emprise de formes de transe, ou sujets à des modifications du comportement et de la

²⁸¹ Philippe COMAR (dir.), *Figures du corps, Une leçon d'anatomie à l'école des beaux-arts* [catalogue d'exposition], Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2009, p. 380.

²⁸² *Ibid.*, p. 388.

gestuelle. Cette « exploitation scénique » (pour reprendre l'expression de Chopinot) se retrouve au cœur de certaines recherches chorégraphiques, dont celle de Rachid Ouramdane avec *Sfumato* (2012) et *Tordre* (2014), qui restituent une danse giratoire que l'on pourrait qualifier « sous influence ». De même, la dernière création de l'artiste chorégraphe Christian Rizzo explore au-delà du vertige cette forme de perte de soi. Intitulée *le syndrome ian* (2016), elle s'appuie sur des souvenirs de la culture du *clubbing* qui l'a forgé (découverte à l'âge de quatorze ans dans les lieux londoniens), comme manifestation tangible d'« écritures chorégraphiques »²⁸³ d'aujourd'hui. Rizzo relève le défi d'un dialogue rêvé, tissé entre danse pop, « anonyme » et danse savante d'auteurs (Trisha Brown, William Forsythe) par l'association de certains éléments chorégraphiques, entre ivresse kinésique et retranscription revisitée de ces univers *a priori* antinomiques. L'allusion lointaine à la « danse épileptique » du chanteur anglais Ian Curtis²⁸⁴ fournira à ce spectacle ses relents d'intense « vibration collective »²⁸⁵, exacerbée par le mix d'un son post-techno et ses *beats* proches de la transe, combinés à des effets de lumières saturés.

À rebours, l'immersion à laquelle s'attache Catherine Contour (artiste chorégraphe formée pour sa part à l'École nationale supérieure des arts décoratifs) est plutôt de l'ordre de l'incitation au ralentissement. Les états modifiés de conscience sur lesquels elle travaille depuis le début des années 2000 ont pour ancrage l'hypnose appréhendée comme outil pour la création, en particulier la danse.

L'hypnose considérée comme un moyen d'hyperconnexion au monde – et non de déconnexion – et celui, plus directement politique, de s'inscrire dans un

²⁸³ Propos de Christian Rizzo extraits d'un entretien, figurant dans le programme de présentation du Théâtre National de la danse Chaillot, avril 2017.

²⁸⁴ Ian Curtis, chanteur charismatique du groupe post-punk Joy Division, était connu pour sa danse dite « épileptique » – non simulée – dont il souffrait gravement, en partie à l'origine de son suicide qui le fera entrer dans la légende.

²⁸⁵ Propos extraits du programme du Théâtre National de la danse Chaillot, *op. cit.*

mouvement d'émancipation plus global du corps face aux diverses forces coercitives qui nous gouvernent, précise Jérôme Delormas.²⁸⁶

Affranchis de la notion de spectacle au sens traditionnel, les moments de rencontre proposés se veulent plutôt des rendez-vous avec le public, devenu participant. Propices à l'exploration de la multiplicité de nos corps, ils s'apparentent également à des « plongées »²⁸⁷ donnant lieu à une « amplification du corps et de l'esprit au niveau symbolique et perceptif »²⁸⁸. Dans cette invitation à cultiver certaines sensations où s'absorber, les spectateurs actifs peuvent aussi être assimilés à des « baigneurs ». Cette allusion à un « espace-substance qui nous relie »²⁸⁹ (en référence à un bain commun) répond à la formulation énoncée par l'artiste : « Ils [les spectateurs] se glissent ensemble dans une expérience esthétique intime et collective, avec et pour le lieu »²⁹⁰.

Contour s'inscrit par là dans un type d'approche sensible voisin de celui de personnalités comme Simone Forti (avec qui elle participa à divers *work in progress* basés sur l'improvisation), soucieuse de cette « conscience kinesthésique »²⁹¹, constitutive de ce qu'elle nomme « l'état de danse »²⁹², ou encore Anna Halprin, à l'initiative dans les années 1960 de groupes de personnes considérées comme les participants d'une « expérience de création commune »²⁹³

2. 1. Ce que la danse populaire nous dit des corps

²⁸⁶ Jérôme DELORMAS, « Catherine Contour la buissonnière », in *Une plongée avec Catherine Contour*, Paris, Na ca, 2017, p. 37.

²⁸⁷ Les *Plongées* (cycle des Danses augmentées) ont fait l'objet d'une série de dix rendez-vous accompagnés, à la Gaîté Lyrique à Paris, de 2013 à 2014 (à l'invitation de Jérôme Delormas, son directeur), ainsi qu'au Musée de la Chasse (en quatre épisodes mensuels, d'octobre 2016 à février 2017).

²⁸⁸ Céline EIDENBENZ, « Une boîte à outils pour cultiver la création », in *Une plongée avec Catherine Contour*, *op. cit.*, p. 108.

²⁸⁹ Julie PERRIN, « La délicatesse d'une situation », in *Une plongée avec Catherine Contour*, *op. cit.*, p. 53.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Simone FORTI, *Oh, Tongue*, Genève, Al Dante / Head, 2009, p. 24.

²⁹² *Ibid.*, p. 18.

²⁹³ Anna HALPRIN, « Création commune » (1968), *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations pour la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 156.

Dans sa volonté d'abolir les barrières artistiques, Jérôme Bel s'emploie également avec conviction à connecter ces différents champs hétérogènes. Ainsi parvient-il avec *The show must go on* (2001) à nous plonger dans ces moments de sociabilité particuliers impulsés par ces instants festifs de fusion entre musique et danse populaire que sont les concerts, pop, rock ou autres tendances actuelles. Autant de phénomènes associés à ce que l'on pourrait qualifier de « musique de masse », stigmatisée par l'évolution du comportement perceptif, déjà analysé en son temps par Theodor Adorno dans *Le Caractère fétiche dans la musique*²⁹⁴ qui y dénonçait le fléau de la standardisation et sa conséquence, la consommation mécanique.

Tirant son titre d'un célèbre morceau de Queen (groupe britannique de musique rock des années 1970)²⁹⁵, la pièce musicalo-chorégraphique de Jérôme Bel se présente comme un florilège d'enchaînements de tubes pour l'essentiel pop ou connus de tous (de *Let The Sun Shine In* du groupe Hair à *Imagine* de John Lennon, via *Let's Dance* de David Bowie ou *Tonight*, célèbre morceau du film *West Side Story* composé par Leonard Bernstein) interprété chorégraphiquement (à partir des paroles des chansons) par une vingtaine d'individus placés en demi-cercle face aux spectateurs. L'aimantation due au phénomène communicatif qui s'opère sur les spectateurs est l'un des points forts de ce spectacle, avivée par la présence dans les premiers rangs à l'avant-scène de l'ingénieur du son diffusant en direct les morceaux de musique puisés dans une pile de CD (*Compact Disc*). Il n'est pas à douter de l'efficacité de l'effet de miroir né de la contemplation de ces corps (régis là encore selon un principe de présentation frontale, comme chez Dijkstra),

²⁹⁴ Theodor W. ADORNO, *Le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Éditions Allia, 2001.

²⁹⁵ La chanson *The show must go on* (littéralement *Le spectacle doit continuer*) fait d'autant plus date dans l'histoire de la musique qu'elle constitue le testament de son charismatique chanteur, Freddie Mercury, malade du VIH qui décèdera peu après l'enregistrement de celle-ci en 1991. Depuis, une fondation à son nom s'emploie dans la lutte contre le sida.

happés dans une alternance de rythmes frénétiques et d'accents plus mélodieux. Tout comme est à noter l'atmosphère *live* grisante qui s'en dégage, assimilant ce spectacle, mixte de danse et de spectacle musical à un « show », à l'esprit clairement revendiqué par son auteur.

De même, on n'échappera pas à la dimension sentimentale, voire nostalgique, véhiculée par la musique, conscients du pouvoir d'évocation de certaines chansons, propres à éveiller en nous souvenirs et moments plus ou moins personnels. En témoigne le cérémonial des briquets allumés déclenché à l'écoute de la chanson-culte *Imagine* de John Lennon (en signe de communion avec la mémoire de son auteur tragiquement disparu), qui voit se muer le spectacle en un moment émotionnel de pur concert. Autant d'ingrédients savamment mis en place par son auteur.

Dans ce désir de parler autrement de « la » danse, le dispositif spéculaire imaginé par Bel de façon à y associer (voire piéger) le spectateur, joue un rôle non négligeable. L'artiste, écrivain britannique, mais aussi directeur artistique de la troupe expérimentale *Forced Entertainment*, Tim Etchells, ne s'y est pas trompé : « [...] son théâtre est une sorte de cadre (un jeu) conçu pour que des gens puissent en regarder d'autres »²⁹⁶. La pertinence de son appréciation sera confortée plus loin par une anecdote éclairante :

Roy Faudre (du Wooster Group), que j'ai rencontré pendant le festival LIFT de Londres, m'a dit quelque chose de très juste : "L'acteur en scène est celui qui dit 'Voyez ; je suis une personne face à vous. Vous pouvez m'examiner des pieds à la tête'"²⁹⁷.

²⁹⁶ Tim ETCHELLS, « Regards toujours plus avertis sur le toujours plus stupide, Quelques réflexions à propos de règles, de jeux et de The show must go on de Jérôme Bel », *artpress* spécial n° 23 médium : danse, art. cit., p. 82.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 84

La force de proposition des spectacles de Bel tient beaucoup à ce principe : extraire de certains rituels collectifs l'individu montré (voire exhibé) dans toute sa singularité ; tel qu'il ne nous apparaît jamais, fondu dans la masse informe de la sphère sociale.

Cette présence scénique à tonalité particulière tendant à fictionnaliser le réel, tout autant qu'elle s'emploie à injecter du réel dans un monde fait de fiction (appliqué ici à cet artifice qu'est le spectacle), illustre bien cette pensée selon laquelle « le faux est un moment du vrai » (formulée par Hegel²⁹⁸). Plus généralement on retiendra cette volonté farouche d'inscrire l'expérience du quotidien dans celle de la scène - ou de l'art - commune également à bien des artistes plasticiens.

2. 2. États de corps et autres effets de dessaisissement

C'est cette même prise en compte des divers niveaux de culture existants qui semble avoir conduit Felix Gonzalez-Torres à penser son installation évolutive (en quatre temps) : *Every Week There Is Something Different*. Faisant se succéder à un accrochage solennel de photographies en noir et blanc de sentences extraites de mémoriaux américains (louant les vertus de la nation) la déroutante installation d'une piste de danse ceinte par des éclairages au néon, sur laquelle s'activait un danseur de cabaret professionnel dans le plus simple appareil, vêtu d'un simple slip lamé bleu ciel et de baskets - casque Sony aux oreilles -, il faisait la démonstration d'un effet étonnamment disjonctif avec la mise en avant d'un corps dansant de clubber aux attributs homosexuels clairement affichés (*Week Two. Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, [1991]). Celui-ci

²⁹⁸ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'Esprit* (préface), Paris, Garnier-Flammarion, 2012 : « De même que l'expression de l'unité du sujet et de l'objet, du fini et de l'infini, de l'être et de la pensée, etc, a ceci de fâcheux, qu'objet et sujet, etc., signifient ce qu'ils sont *en dehors de leur unité*, et qu'on ne les prend pas donc dans l'unité de sens de ce que leur expression dit, de même, ce n'est plus en tant que faux que le faux est un moment de la vérité ». Guy Debord, quant à lui, retournera la formule : « Dans un monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux », Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ libre, 1971, p.11.

décalé à l'extrême dans ce contexte d'exposition introduisait de façon volontairement irruptive une vision de cette *low culture* (culture populaire) revendiquée par l'artiste qui composait son quotidien. « Comme il est impossible d'échapper à l'idéologie, la seule manière de s'en tirer est peut-être de travailler avec les différents niveaux de contradiction dans notre culture »²⁹⁹, ainsi qu'il l'a formulé.

Cette question des limites aux frontières de territoires inédits peut être de divers ordres, de nature culturelle comme on vient de le voir avec la mise en lumière de pratiques amateurs et/ou populaires, mais aussi technique.

L'image du corps vu au travers du filtre de la photographie ou du film travaille à une perception toute autre que celle de sa mise en présence directe sur scène, où ne s'opère pas la même distance (nous reviendrons sur le « hic et nun » du spectacle comme de la performance).

Sans déborder sur la question traitée ultérieurement du rapport au spectateur, on constate toutefois que le côté distancié du médium n'en élimine pas pour autant l'effet de puissance visuelle de ce que Gilles Deleuze qualifie d' « image sensori-motrice »³⁰⁰. C'est ainsi que la spécificité de l'image mobile trouve à établir en toute logique une parfaite conjonction avec le motif du corps en mouvement, (que prolonge « l'image-mouvement » propre au cinéma, ainsi nommée par Gilles Deleuze, à la suite de Bergson ³⁰¹).

²⁹⁹ Nancy SPECTOR, « Chapitre Trois – La trace » in *Felix Gonzalez-Torres* [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996, p. 100.

³⁰⁰ Gilles DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

³⁰¹ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 11 : « Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement ».

Olivier Michelin en préambule à un petit opus *Transes* consacré à l'approche de quatre œuvres de quatre artistes (Rineke Dijkstra, Douglas Gordon, Joachim Koester et Mathias Poledna) abonde dans ce sens et pointe :

Chacune à sa manière, ces œuvres semblent revenir à un âge primitif du cinéma en remettant le corps humain, sa mobilité au centre de l'image. Partout, poursuit-il, se pose la même question : « Pourquoi les images de corps mobiles ont-elles succédé aux statues ? Parce que le monde s'est mis en mouvement, d'abord comme planète, ensuite comme un univers poétique », nous expliquait, il y a une dizaine d'années, Jean-Louis Schefer dans la note d'intention dans son ouvrage *Du monde et du mouvement des images*.³⁰²

Nulle œuvre plus pertinente que celle d'Edouard Levé ne pouvait clore cet éclairage. D'entre toutes, c'est sans doute celle qui parvient de façon la plus troublante à cet étrange syncrétisme fait de mobilité et de hiératisme. Son usage particulier de la photographie (le soin apporté à ses cadrages, l'élaboration des fonds de décor choisis ainsi que les expressions tant des corps que des visages) y contribue largement. Par le biais d'une fine mise en tension de la saisie des corps en action, comme motif initial, donnant à contempler à l'arrivée de paradoxaux personnages de cire privés de leur condition première, il s'attache à dévitaliser ce qui fait l'essence du mouvement. Plus vraiment des êtres dotés de vie, pas exactement des statues vouées à l'éternité, ils incarnent un entre-deux particulier, que l'on pourrait rapprocher de l'effet du trompe-l'œil que Louis Marin comparait à l'image d'un double : « Le beau mensonge de l'art est devenu quelque chose comme une inquiétante hallucination, la belle apparence, apparition d'un fantôme [...] »³⁰³.

Prolongeant l'idée de trouble profond dont est porteur cet artefact, Jean Baudrillard, ne le situe quant à lui pas tant du côté de la peinture, que de celui de la

³⁰² Céline EIDENBENZ, Jean-Yves LELoup, Philippe-Alain MICHAUD, Olivier MICHELON, *Transes* (Rineke Dijkstra, Douglas Gordon, Joachim Koester, Mathias Poledna) [catalogue d'exposition], Rochechouart, Monografik Éditions / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 2008.

³⁰³ Louis MARIN, « Représentation et simulacre », *Critique*, n° 543-544, juin-juillet 1978, pp. 534-543.

métaphysique. Caractérisé par un effet de dessaisissement, « à travers l'excès même des apparences du réel », ancré du côté du simulacre par son artificialité, le philosophe pointe à travers ce phénomène ce qu'il nomme « l'ironie du trop de réalité » :

Dans le trompe-l'œil, il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de produire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice - en mimant la troisième dimension, de jeter le trouble sur cette troisième dimension - en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité.

304

3. Corps en suspension et interaction de la parole

Cette forme de sensibilité accordée à ces états de suspension nourrit largement les dernières recherches d'Yvonne Rainer, désignées sous l'intitulé de : « Doing Nothing, Nothin' Doin' » (« Ne rien faire et ne faire rien »).

Explorant ces oppositions fécondes dans une récente conférence, la chorégraphe avançait l'idée que, quoiqu'inactif, le corps ne cesse d'être visible (« Doing nothing remains to be seen »³⁰⁵) et privilégie le fait qu'en permanence quelque chose se passe. Lors de cette communication en actes, l'application directe de son propos a trouvé à se concrétiser par une certaine mise en forme scénique, en l'occurrence sous les traits d'une jeune femme de sa troupe occupée à exécuter de micro-gestes du quotidien non loin d'elle, tandis qu'elle parlait.

³⁰⁴ Jean BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Éditions Galilée, 1979, p. 90.

La question du dédoublement sera de plus en plus prégnante chez Levé, jusqu'à ce point ultime qu'est son roman *Suicide* (Éditions P. O. L., 2007) qui se soldera par sa propre mise à exécution, « livre dans lequel il interroge l'acte qu'il allait commettre » (extrait du texte de présentation de la quatrième de couverture). À son propos, l'on songe à ce profond commentaire de Baudrillard : « [...] la réalité n'est saisissante que lorsque notre identité s'y perd, ou lorsqu'elle resurgit comme notre propre mort hallucinée. », *ibid.*, p. 89.

³⁰⁵ Propos extraits de la conférence d'Yvonne Rainer : *Doing Nothing, Nothin' Doin' : Revisiting a Minimalist Approach to performance*, tenue le 25 octobre 2015 au Musée du Louvre, dans le cadre de « Ouvertures/Openings », cycle de performances, Musée du Louvre, Paris, du 23 au 25 octobre 2015.

3.1. La parole comme prolongement du geste ; le geste comme prolongement de la parole

Ces investigations sur les connexions possibles entre gestualité et mise en mots ne sont pas sans rappeler l'intérêt de certains artistes pour le jeu d'interactions entre langage et acte, dans l'intention de faire résonner l'un au contact de l'autre et d'en juxtaposer les niveaux de réalité. Outre Duyckaerts et son acolyte Gaudin (abordés plus haut), on pourrait évoquer bon nombre d'exemples dont celui de l'historienne de la danse, Laurence Louppe, conviée inversement à intervenir sur le mode gestuel pendant une conférence de la chorégraphe Catherine Contour (à l'école des beaux-arts de Paris, en 2004), ou encore Jérôme Bel matérialisant avec *Pichet Klunchun and myself* (2005) sa rencontre avec la danse traditionnelle thaïlandaise sous la forme d'un échange croisé (démonstration à l'appui des spécificités de chacune de ces deux cultures éloignées).

Parmi les cas significatifs, deux retiennent notre attention. Le premier s'attache à transposer l'imaginaire cinématographique et a pour titre éclairant : *Nos images* (2009), co-signé par Mathilde Monnier, Loïc Touzé et l'écrivain Tanguy Viel. Inspiré d'un des ouvrages de ce dernier, *Hitchcock, par exemple*, ce spectacle joue de la confrontation de son auteur, assis à une table sur scène face à un ordinateur, égrenant certaines considérations sur le cinéma, à une mise en gestes possibles (« mise en corps » dirait Odile Duboc) de ses évocations par les deux chorégraphes danseurs³⁰⁶.

³⁰⁶ Tanguy Viel, « Nos images » in *Du dire au faire, op. cit.*, p. 101 : Le spectacle *Nos images* de Mathilde Monnier, Loïc Touzé et l'écrivain Tanguy Viel, rejette toute idée illustrative au profit de « croisements abstraits à la lisière du figuratif [...] produits par simple effet de collage entre les gestes des danseurs et le texte du narrateur », Ce spectacle a trouvé sa source d'inspiration, comme précisé, dans le livre de Tanguy Viel *Hitchcock, par exemple* (Éditions Naïve, 2010), mais plus largement dans l'œuvre cinématographique de l'écrivain, auteur par ailleurs de *Cinéma* (Éd. de Minuit, 1999).

Mathilde Monnier, fidèle à son aspiration à « travailler sur les frontières pour élargir le champ de ce que pourrait être la danse », s'était auparavant frotté avec *Publique* à la musique rock actuelle (celle de la chanteuse PJ Harvey) pour se confronter « au vécu du public, celui qu'a chaque spectateur de la danse dans les fêtes et en discothèque », Mathilde MONNIER, Patrick SOURD [entretien en ligne], *Theatre-Contemporain.net*, 2013. Disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Nos-Images/ensavoirplus/>. (consulté le 28/05/2017).

Chacune de ces méditations (sur plusieurs genres : comédie musicale, western, certaines figures d'acteurs et leurs jeux propres) se prête à l'émergence d'un autre type de langage, celui du corps en mouvement. Source de diverses manifestations du corps (dansant, grimaçant, chantant, etc.), ce processus met en lumière le passage et la transposition possible d'un médium à un autre, faisant de nous les témoins de l'avènement d'une matérialisation prenant forme littéralement. Il en ressort une forme augmentée du discours (télescopé, voire altéré parfois) articulée à une danse doublée d'une extension discursive. Autant de singularités propres à chaque pièce qui travaillent à l'imbrication originale de ces trois facteurs qui sont perception, intellection et langage.

Par les enjeux qu'elle met en situation de façon singulière, plus qu'elle ne les met en scène, *Histoires de peintures* (2012) d'Aurélie Gandit est l'autre pièce qui mérite d'être évoquée. Elle imagine un solo très personnel à partir d'extraits de textes de Daniel Arasse, qui s'apparente à une « traversée chorégraphique³⁰⁷ », avec pour support les mots de l'historien de l'art dits par elle (restitués sous forme enregistrée). La danse ici ne tente nullement de se substituer aux œuvres (encore moins de les illustrer), mais elle en offre un autre mode d'accès pour faire image à son tour. Tenter de verbaliser la danse, de l'innover en l'hybridant à d'autres disciplines dans une refonte des langages, prolonge un parcours singulier au croisement de la danse et de l'histoire de l'art (dont témoigne la proposition *in situ* au musée des beaux-arts de Nancy : *la Visite dansée*). S'attachant au désir de voir, cher à Arasse, elle ouvre sur d'autres échappées qui font écho aux « nouvelles conditions de mise en visibilité des œuvres d'art³⁰⁸ » énoncées par l'historien d'art évoquant l'importance de « [voir] autrement et donc autre chose³⁰⁹ ». Cette

³⁰⁷ Aurélie GANDIT, texte de présentation de *Histoires de peintures*, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, 9 et 10 mai 2012.

³⁰⁸ Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 261.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 260.

opportunité de nouvelle vie donnée aux œuvres, rejoint l'aspiration de cet auteur apprécié pour son ouverture d'esprit (et sa capacité à réenchanter les savoirs), dont on sait par ailleurs qu'il « n'aimait pas être qualifié de "spécialiste" [et] se trouvait un peu à l'étroit dans le milieu des historiens de l'art auquel il appartenait sans vouloir s'y restreindre ³¹⁰».

Cette pensée en actes qui nous occupe, Yvonne Rainer l'a éprouvée avec la création à l'automne 2015 de *The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move ?* (*Le concept de poussière, ou Comment regarder quand il ne reste a plus rien à bouger ?*) présentée dans l'auditorium du musée du Louvre comme une « performance pour sept danseurs » ³¹¹. Celle-ci interroge notre mode d'appréhension scopique (comme son titre nous invite à le penser) et plus particulièrement notre façon d'impliquer notre regard pendant le déroulement d'une pièce. Le spectateur en fait l'expérience sitôt le seuil de la salle franchi alors qu'il découvre les danseurs et le pianiste qui s'échauffent, échangeant, plaisantant entre eux, en totale indifférence au public. Ce n'est qu'après quelques dizaines de minutes que celui-ci prend conscience du spectacle déjà commencé, et que ce à quoi il assiste en constitue un élément performantiel.

Pour revenir à Yvonne Rainer et à cette pensée en actes qui nous occupe, cette dernière interroge notre mode d'appréhension scopique et plus particulièrement notre façon d'impliquer notre regard pendant le déroulement d'une pièce. Elle réactive par là

³¹⁰ Catherine BÉDARD, « Clair-Obscur » (préface), in Daniel ARASSE, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 5. Cette vision restrictive de « spécialiste », loin d'être la sienne, trouvait à l'inverse à s'épanouir au contact de divers champs, en témoigne son texte consacré aux « Transis » d'Andres Sarrano dans ce livre (dont témoigne le courrier adressé au galeriste Yvon Lambert, faisant office de texte), ou d'une manière plus générale son appétance à participer de nombreuses fois à l'émission de France-Culture (consacrée pour l'essentiel à l'art contemporain): « Trans/Formes », dirigée par Christophe Domino, à laquelle je collaborais au début des années 2000.

³¹¹ Yvonne RAINER, *The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move ?*, programme de présentation de « *Ouvertures/Openings* », cycle de performances conçu et présenté par le musée du Louvre et la FIAC, tenu le 25 octobre 2015 (précédée quelques heures auparavant de la conférence "Doing Nothing, Nothin' Doin" : Revisiting a Minimalist Approach to performance »).

une problématique majeure du *happening*, déjà soulevée en son temps par Jill Johnston, rappelant que « le moment où la chose commence et où elle s'achève, est l'une des questions intéressantes soulevées par les *Happenings* »³¹² ; ce qu'exprime également en des termes approchants Jean-Jacques Lebel ³¹³ à la suite d'Allan Kaprow³¹⁴.

De même certaines discontinuités dans la chorégraphie, certaines latences seront autant d'opportunités d'appréhender une forme de non-action durant laquelle les danseurs ont cessé d'évoluer, sans pour autant ne rien donner à voir.

4. Expérimenter l'immobilisme

Ainsi, le silence, l'immobilité, loin d'être considérés comme des moments de vide sont à l'inverse des catalyseurs libérateurs de potentiels insoupçonnés. Ils sont l'incarnation d'une forme de vie en creux, autant que des forces contraires en sommeil. On songe par exemple à l'intéressante dialectique établie entre le terme « nature morte » et sa traduction « Still life » en anglais, pour désigner une même réalité faite d'opposés dans leur formulation. Cette complexité indicible sur le passage d'un état à un autre trouve également à s'exprimer dans la réflexion de Diderot sur les rapports entre immobilisme et mouvement, lorsqu'il énonce : « La vie est dans la vie au repos. Les artistes ont attaché au mot de mouvement une acception particulière. Ils disent d'une figure au repos qu'elle a du mouvement, c'est à dire qu'elle est portée à se mouvoir »³¹⁵. L'écoute attentive de ces

³¹² Jill JOHNSTON, *Marmalade Me*, *op. cit.* p. 77 : « Where one begins and the other ends is one of the interesting question posed by Happenings ». Notre traduction.

³¹³ Jean-Jacques LEBEL, « D'une Biennale (1960) à l'autre (1990) », *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962* [catalogue d'exposition], Venezia, Milan, 1990, p. 75 : Jean-Jacques Lebel, artiste, activiste, à l'instigation du *happening* en France (voir p. 173 de cette thèse), insiste quant à lui sur la nécessité dans ces années qui voient la consécration de ces nouvelles formes artistiques de « proclamer l'ouverture et l'inachèvement de l'œuvre picturale, musicale ou poétique comme fondement du processus de production ».

³¹⁴ Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 48 : « Par contraste avec les arts du passé, ils (les happenings) n'ont ni commencement structuré, ni milieu, ni fin. Leur forme est ouverte quant à leur façon de finir et fluide ; rien de clair n'est recherché, et cependant rien n'est acquis [...] ». ».

³¹⁵ Denis DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, p. 388.

états paradoxaux, dans sa capacité à déceler les latences et les frémissements de quelque chose (d'une forme ou d'un mouvement) en devenir, témoigne de l'existence d'émanations de l'ordre de l'inframince, mais aussi du règne de la mutabilité de toute chose.

L'inframince fait l'éloge des infimes perceptions, des différences infinitésimales qui graduent le glissement de la dimension macro à celle micro. Il autorise les conditions du devenir, ainsi que l'indique Marcel Duchamp, grand théoricien de ce principe, dans l'une des ses nombreuses notes : « le possible est un inframince [...]. Le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince »³¹⁶.

Un intérêt similaire pour cette esthétique de la réduction a également ses formes symboliques dans d'autres domaines, tel que le champ cinématographique. Dans une étude consacrée à l'immobilité au cinéma, Ludovic Cortade rappelle que le « plan séquence immobile serait en fait un plan de la mémoire oscillant entre le passé et le présent (pensons aux "nappes de passé" analysées par Deleuze chez Resnais [...]) »³¹⁷. L'on pourrait prolonger cette réflexion avec le glissement vers l'usage radical de blancs ou noirs au cinéma comme autant de suspens devenus forme de négation, de l'anti-cinéma de Guy Debord (avec son premier film *Hurléments en faveur de Sade*, 1952, où l'on pouvait lire à l'écran en guise d'avertissement : « Ici les spectateurs, privés de tout, seront en outre privés d'images ») à Alain Resnais ou encore Jean-Luc Godard ; cela nous entraînerait toutefois trop loin.

³¹⁶ Cette note de Marcel Duchamp, tracée en mine graphite sur un papier déchiré, fait partie d'un ensemble de 289 notes originales (datées de 1912 à 1968), publiées en fac-similé par Paul Matisse dans *Marcel Duchamp, Notes*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980.

³¹⁷ Ludovic CORTADE, *Le cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 152.

Nous clorons sur cet intérêt constaté dans les arts pour le procédé de l'immobilité comme mode opératoire, décliné selon des principes infinis au gré des disciplines.

Dans le champ qui nous occupe, celui du corps en mouvement, il ne s'agit pas simplement d'un « non-agir » littéral, exsangue, ou d'un « agir-minimum » dépourvu de toute qualité, mais bien de favoriser l'émergence d'imperceptibles possibles. Lo e Fuller notait déjà dans ses écrits en 1908 : « Ne rien faire et bien le faire devrait être une nécessité dans la lumière et l'ombre d'une danseuse, comme un moment de silence dans un orchestre, ou un moment d'arrêt dans le vent qui souffle »³¹⁸.

Dans ce registre d'écoute du corps, il est intéressant de noter que certaines disciplines corporelles énergétiques telles que le Wutao (forme de gymnastique traditionnelle chinoise alliée à des techniques de respiration, basée sur le mouvement ondulatoire de la colonne vertébrale, issue du métissage entre différentes disciplines : Tai Chi, Qi Gong, danse) s'accordent à privilégier des mouvements dits de motilité, désignant par là le mouvement interne qui précède le mouvement en soi.

Au sein du paysage de la danse contemporaine, Myriam Gourfink prolonge cette conscience du mouvement issue de recherches corporelles venues d'Orient (associées aux arts martiaux). Imprégnée de l'apport du yoga fondé sur la pratique respiratoire, elle a su impulser les bases d'une gestuelle toute en suspension d'une infinie lenteur, faite de micro mouvements à peine discernables. « Nul besoin de se mouvoir pour ressentir la danse : les sens et l'intellect la reconstituent sans avoir besoin de l'action »³¹⁹. D'une qualité hypnotique absolue, sa danse s'inscrit dans une quête de nécessité intérieure dominée par une concentration totale. « Guidée par le souffle, l'organisation des appuis est

³¹⁸ Lo e FULLER, *Ma vie et la danse*, Paris, L'œil d'Or, 2002, p. 177.

³¹⁹ Myriam GOURFINK, site internet Loldanse [en ligne]. 2013. Disponible sur : <http://www.myriam-gourfink.com/biography.html>. (consulté le 24/07/2017).

extrêmement précise, la conscience de l'espace tenue »³²⁰. La musique qui l'accompagne, jouée en direct (fruit de la collaboration étroite avec le compositeur électronique Kasper T. Toeplitz) contribue à ce continuum gestuel. Elle participe, au même titre que la danse de cet « étirement du temps et de l'exploration millimètre par millimètre de l'espace »³²¹ au cœur de sa démarche. Pour sa dernière création, *Etale* [2016] (donnée dans le cadre du festival Plastique Danse Flore à Versailles), la nature opère en symbiose avec les corps pris dans une double dimension: organique et corporelle à la fois.

Mettre en scène l'immobilisme - et ce qui s'en approche - permet l'intensification du regard et des sensations, propres aussi bien au spectateur-regardeur qu'à l'interprète absorbé dans l'exécution d'un mouvement suspendu ou étiré dans une temporalité inédite.

Cette posture fait écho à certains partis-pris réitérés au cours des décennies passées dans le champ expérimental, adoptés par des artistes tels que le Judson Group ou encore Andy Warhol.

4. 1. Andy Warhol : Visionnaire ironique (maître de l'image suspendue)

« Comment regarder quand plus rien ne bouge » et qu'apparemment rien ne se passe à la surface de l'image (si ce n'est la contemplation du visage endormi de l'amant plongé dans le sommeil durant huit heures d'affilée) ; telle pourrait être la formulation d'Yvonne Rainer appliquée au premier film séminal de Warhol : *Sleep* (1963). « Blason amoureux, premier grand portrait warholien : huit heures de gros plans invitant le

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Rosita BOISSEAU, Myriam GOURFINK [entretien], « Trois questions à Myriam Gourfink, danseuse et chorégraphe », *M le magazine du Monde* du 05/09/2014, [en ligne]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/09/05/trois-questions-a-myriam-gourfink-danseuse-et-choregraphe_4481806_4497186.html. (Consulté le 24/07/2017).

spectateur à s'endormir à son tour »³²², selon Emeric de Lastens (critique du cinéma expérimental), celui-ci pointe le paradoxe qu'il y a à « élire comme première superstar un jeune aspirant poète, rempli de l'énergie des mots qui se pressaient dans sa gorge, pour cette inaugurale expérience de nuit cinématographique muette, de sommeil sans fin refermant les secrets de son modèle »³²³. Il s'interroge sur « l'image comme présence obtuse »³²⁴, sur ce qu'elle recèle (en tant que « plans aphasiques » affectés en l'occurrence à *Giorno* et ce par quoi il se définit) pour soulever le hiatus : « la poésie comme autre de la nuit, ou plutôt comme ce qui la met à jour ? »³²⁵.

Ce portrait annonciateur des *Screen Tests* (1964-1966) se pose pour Emeric de Lastens comme une « sorte de négatif symbolique de ce qui constituera très vite l'activité diurne de John Giorno »³²⁶, engagé dans la diffusion de la poésie (tous médias confondus) servie par un corps d'une mobilité incessante sur scène, porteur d'une parole volubile imprégnée d'accents *beat* (caractérisés par l'usage de rythmes et de pulsations scandées) qui l'assimile à la performance. Traquer le tréfonds de ses personnages, saisis à rebours de leur activité est bien ce à quoi s'est employé Warhol avec le *Screen Test 137* consacré à Fred Herko, où pointe une légère nervosité sous les traits du personnage ici vaguement mélancolique (trompant l'inaction par ses bouffées de cigarette répétées), loin de la maîtrise de son art et de son éclat habituel. Ces portraits un brin voyeur dans leur façon de fouiller la surface de ce « miroir de l'âme » qu'est le visage (selon la formule consacrée), à contre-courant des qualités intrinsèques de leurs protagonistes, s'attaquent au principe

³²² Emeric DE LASTENS, « Le poète qui ne dort jamais (Vie imaginaire de John Giorno) », *Vertigo*, Esthétique et histoire du cinéma / Amérique, n° 36, 2009, p. 32.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

paradigmatique de l'image animée contredit par Warhol avec la mise en vibration d'une immobilité factice et forcée.

La genèse de ce procédé, si elle ne dit rien ni de l'enjeu esthétique ni d'un quelconque impact du spectacle d'Yvonne Rainer *Terrain* à la Judson Church (vu peu de temps auparavant en avril 1963), est relatée dans le journal de la star : *Ma philosophie de A à B* sur un mode distancié, à l'image lisse du personnage que son auteur s'était fabriquée :

Autre chose que je n'ai jamais comprise, c'était cette foule de gens qui ne dormaient jamais et qui annonçaient tout le temps, "J'en suis à mon neuvième jour, c'est fabuleux!", alors je me suis dit, "Peut-être est-il temps de tourner un film sur quelqu'un qui dort toute la nuit". Mais je n'avais qu'une caméra de trois minutes, et il fallait que je la recharge toutes les trois minutes pour tourner trois minutes. J'ai ralenti le film pour compenser les trois minutes que je perdais à changer le film, et nous l'avons repassé au ralenti pour compenser le temps que n'avais pas filmé.³²⁷

Quant à l'intéressé, il a rapporté en ces termes le déroulement de ce filmage qui fit date en tant qu'essence du cinéma expérimental :

Le 31 mai 1963, Andy Warhol et moi nous nous trouvions sur un quai de gare brûlant à Old Lyme, Connecticut, attendant le train pour New York. Andy a dit : « Veux-tu être une star de cinéma ? ». Le 3 juillet 1963, Andy commençait le tournage de *Sleep*, j'étais nu et sur le point de me mettre au lit. Andy a dit "Monsieur Giorno, êtes-vous prêt pour votre gros plan ?".³²⁸

4. 2. L'immobilisme : un principe judsonien par définition

S'il est un groupe d'artistes chez qui cette posture semble particulièrement féconde, c'est bien celui du Judson Group. Cette attitude s'explique sans doute par sa filiation à

³²⁷ Andy WARHOL, *Ma philosophie de A à B, et vice-versa*, Flammarion, 1977, p. 83-84.

³²⁸ Emeric DE LASTENS et Cyril NEYRAT, « La première superstar, Entretien avec John Giorno », *Vertigo*, art. cit., p. 36.

l'héritage de John Cage, auquel Yvonne Rainer ne manqua pas de se référer lors de sa conférence au musée du Louvre (sur laquelle nous reviendrons).

Dans cette constellation prolifique, il n'est qu'à citer le *slow motion* (pratique du « mouvement lent », cher à Steve Paxton, alimenté par la discipline du *Contact Improvisation* (ou danse-contact), dont il est un des grands initiateurs. L'expérimentation investie totalement de cette *praxis* (héritée d'exercices proposés par Merce Cunningham) l'incitera, lors de l'exécution d'une de ses pièces, à ralentir à l'extrême le mouvement jusqu'à « l'arrêt total »³²⁹.

Également attaché à l'analyse du processus du mouvement, David Gordon, après avoir utilisé les ressorts multiples de la course (*Sleepwalking*, 1971, mené avec le collectif Grand Union, en compagnie d'Yvonne Rainer) va s'employer à travailler au processus inverse. *The Matter* (1972), réalisé avec vingt-cinq interprètes dans le cadre d'une résidence de Grand Union (élargi à quarante lors d'une version ultérieure à Manhattan), teste la motricité inversée au principe d'accélération, à savoir l'interruption nette du mouvement. Sa suspension donne à voir des interprètes figés dans leur poses, les gestes arrêtés au hasard de leur action de manipulation d'objets (tabouret, carton, morceau de bois ou contenu de leur poche), tels des mannequins de cire simulant « la séduction glacée de top models prenant des poses de na ades » ainsi que le raconte Sally Banes³³⁰.

Mais plus encore, c'est à Douglas Dunn que revient le principe de l'immobilité instauré comme instance chorégraphique indépassable. Deux performances illustrent cette conception d'un spectacle réduit à l'exposition immobile du danseur poussée à son plus haut degré : *101, A Performance Exhibit* et *Four for Nothing* (datées toutes deux de 1974). Cette dernière puisait son intitulé dans les quatre temps comptés par les quatre

³²⁹ Voir rencontre Steve PAXTON, entretien avec Denise Luccioni, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris – Ensba en collaboration avec le Festival d'automne le 23 octobre 2015.

³³⁰ Sally Banes, Cnd, *op. cit.*, p. 148.

danseurs avant d'esquisser un mouvement, et se présentait comme « une recherche sur le poids et la gravité »³³¹, non sans que soit précisée la nature du peu de gestuelle occasionné.

Plus radicale, la première au sous-titre éloquent : « *A Performance Exhibit* » consistait en une sorte de rendez-vous, ouvrable quatre heures par jour, à raison de six jours par semaine ; cela durant deux mois dans le printemps et deux semaines de l'automne 1974. Le public était invité à parcourir un dédale labyrinthique installé dans un loft, réalisé au moyen de caisses à claire-voie empilées sur une hauteur d'environ quatre mètres cinquante, pour y découvrir (ou non, toujours selon le témoignage de Sally Banes) au terme de son parcours l'artiste, Douglas Dunn, « vêtu d'une combinaison blanche avec des bandanas rouges et bleus attachés autour de diverses parties de son corps, allongé immobile au sommet de la structure. Yeux fermés et lèvres peintes en bleu, son visage (est) maquillé de lignes rouges, blanches et bleues »³³². Se faisant l'écho du jeu de mots mis en œuvre par l'artiste, Sally Banes souligne « l'intérêt de Douglas Dunn pour les attentes culturelles inhérentes à la représentation : que se passe-t-il lorsqu'un public vient assister à un spectacle et qu'il ne se passe rien [...] ? ». Une interrogation que s'est employée à réactualiser quarante ans plus tard Yvonne Rainer avec *Doing Nothing, Nothin' Doin' : Revisiting a Minimalist Approach to performance*³³³.

De la même manière que la pièce 4'33" (1952) de John Cage - pièce silencieuse emblématique de toute sa pensée musicale (et philosophique) - mettait l'auditeur en situation d'entendre ce qu'il n'était pas en mesure d'écouter habituellement, l'immobilité en danse a la même visée : donner à saisir au moyen d'un regard affuté ce qui se dérobe

³³¹ *Ibid.*, p. 239.

³³² *Ibid.*

³³³ Voir p. 123 de cette thèse.

habituellement à la vue et aux sens, ou est tenu pour négligé. « Apprendre à écouter »³³⁴, comme le préconisait le compositeur, favorise une disposition d'esprit qui opère sur les habitudes d'écoute structurant la perception³³⁵ (élargie à la vision dans le cas de la danse). Tout comme le silence modifie notre perception auditive mais aussi temporelle, l'immobilité agit sur notre appréhension intelligible et sensorielle. Elle est une incitation à explorer un présent à étendues multiples, dont l'extension se fait durée transmuée en micro-événements.

Cette attention particulière au silence, au vide et au temps (nourrie de philosophie extrême-orientale, dont l'enseignement du maître bouddhiste Teitaro Suzuki) avait inspiré à Cage dès 1949 sa fameuse *Lecture on Nothing (Conférence sur rien)* - donnée l'année suivante à l'Artist's Club de New York - dans laquelle rien ne se disait en dehors de dire quelque chose et où, précise-t-il, « les mots aident à faire les silences »³³⁶. L'aléatoire et la discontinuité y occupaient également une place importante avec l'introduction des méthodes du hasard (inspirées du *Yi King [I Ching]*³³⁷) destinées à briser la logique apparente du discours.

³³⁴ John CAGE cité par Richard KOSTELANETZ, *Conversations avec John Cage*, Genève, Éditions des Syrthes, 2000, p. 314 : « Je pense que dans une première expérience de la musique, par opposition à comprendre la musique, la première chose est d'apprendre à écouter ».

³³⁵ Sarah TROCHE, *Le hasard comme méthode, figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 313. Comme l'a très bien montré l'étude de Sarah Troche : « Ainsi, c'est moins la tradition en elle-même que sa capacité à susciter des habitudes d'écoute, et plus largement à décider de ce que l'on doit écouter, qui est l'objet véritable des expérimentations de Cage ».

³³⁶ John CAGE, « Discours sur rien », in *Silences*, trad. Monique Fong de l'édition de Wesleyan University Press de 1961, Denoël X-Trême, 2004, p. 68.

³³⁷ Le *Yi King [I Ching]* (ou *Livre des Transformations*), considéré comme un ouvrage chinois majeur de la littérature universelle (constitué de signes à usages d'oracles dès ses débuts dans l'Antiquité) aurait fourni ses racines au confucianisme et au taoïsme. Il continue de passionner nombre de créateurs et de chercheurs, de Wilhelm Gottfried Leibnitz (qui y aurait vu la première formulation de l'arithmétique binaire) à Edgar Morin (et son ouvrage *Méthode .1, La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977).

L'intérêt pour ce type de processus de travail (fait d'aléatoire et de suspension comme autant de silences) persistera et s'exprimera (bien des années plus tard) dans le recours à l'effacement de partitions, baptisées *Empty Words* (1966)³³⁸.

Sans dresser un panorama détaillé de la place du silence dans la musique³³⁹, il nous faut néanmoins revenir sur la place accordée à un personnage majeur aux yeux du compositeur (et d'artistes plus jeunes, dont ceux de la mouvance du Judson Dance, tel que Fred Herko), il s'agit d'Erik Satie³⁴⁰. Ornella Volta a très bien montré (dans son ouvrage *Satie et la danse*) combien, celui dont le nom restera à jamais lié à de mythiques ballets, était en fait en butte à ce qu'elle appelle « sa véritable hantise du mouvement en lui-même », travaillé qu'il était tout du long par l'idée d'une « musique immobile »³⁴¹.

³³⁸ Allusion faite par Maurice FRÉCHURET, *Effacer, paradoxe du geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p 122.

³³⁹ Une étude approfondie de la place du silence dans la musique excèderait notre cadre ; toutefois il nous semble indispensable d'en mentionner l'importance. On signalera à son propos, l'article de Tom Johnson, compositeur minimaliste franco-américain (né en 1939, formé auprès de Morton Feldman), en lien avec l'exposition qu'il s'est vu confiée en regard de celle intitulée *Minimalismos. Un signo de los tiempos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2001) : Tom JOHNSON « La musique silencieuse », *Inter, art actuel* - (Québec), n° 121, 2015, *Pauvreté – Dépouillement – Dénuement*, p. 42-47.

³⁴⁰ Cage, à l'origine de l'organisation du Festival amateur Erik Satie au Black Mountain College, s'employa à faire découvrir à une communauté majoritairement allemande une musique « légère », basée sur « un espace de temps vide dans lequel une chose ou l'autre pourrait advenir » : John CAGE cité par Judith DELFINER, « John Cage et l'héritage du Bauhaus au Black Mountain College », in *Black Mountain College, Art, Démocratie, Utopie*, (sld de Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud), Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Centre International de Poésie Marseille, 2014, p. 89-90.

³⁴¹ À propos de la défiance de Satie face à la prééminence accordée à la danse et à la mise en scène dans les œuvres scéniques auxquelles il avait collaboré (les ballets *Parade, Mercure et Relâche*), Ornella Volta écrit : « L'ensemble de son œuvre montre qu'il a cherché à réaliser par tous les moyens, sa vie durant, cette quadrature du cercle que représente la notion d'une « musique immobile » qu'il s'est efforcé de soustraire à l'emprise du temps un art que seul le temps permet, en principe, de percevoir », Ornella VOLTA, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992, p. 12.

Ce que confirment les indications chorégraphiques reproduites dans son ouvrage où il est fait allusion à la « Danse cuirassée (période grecque) / Pas noble et militaire. / Se danse sur deux rangs. / Le premier rang ne bouge pas. / Le second rang reste immobile. / Les danseurs reçoivent chacun un coup de sabre qui leur fend la tête », *ibid.* Ou encore ce « titre-exorcisme », toujours selon Ornella Volta de *Stand-Walk*, donné à rebours par Satie pour sa version de la danse du cake-walk, *ibid.*, p. 14. Pour la précision, le *cake-walk* est une danse populaire importée, née vers 1870 parmi les noirs de l'état de Virginie, qui fit fureur dans les cabarets de music-hall et donnera son rythme au *ragtime*.

4. 3. John Cage, référence inévitable

Une exposition organisée au MoMA de New York (en 2014) : *There Will Never Be Silence There : Scoring John Cage's 4'33"*, s'est attachée à établir de subtiles connexions possibles entre le silence auguré par Cage avec sa pièce fétiche (présentation à la clé de la partition donnant à voir toutes les modalités prescrites par le maître), en regard de certaines approches similaires, parmi lesquelles les *White Paintings* de Robert Rauschenberg³⁴², accompagnées de toute une série d'œuvres, dont celles de Robert Morris, Yoko Ono, Lawrence Wiener et divers autres artistes conceptuels. En revanche, la dimension d'immobilité, non sans lien avec cette suspension recherchée proche de la quête du vide plein (d'esprit zen), n'y avait pas été envisagée ; alors qu'à notre humble avis elle aurait eu toute sa place dans ces considérations valorisant le principe de « non organisation » (au sens de « non maîtrise ») cher au maître du silence, analysé par certains exégètes³⁴³.

La très grande proximité entretenue par Cage avec un certain nombre d'artistes (au premier rang desquels Duchamp³⁴⁴, dont il disait à son propos : « une œuvre qui rend les autres créatifs »³⁴⁵) est connue ; tout comme l'est le profond attrait pour l'exploration

³⁴² Jean-Yves Bosseur souligne pour sa part le rôle joué par la découverte des peintures noires, puis blanches de Rauschenberg, évoquant le projet de *4'33"* qui nécessita quatre années pour en définir les termes : « En 1949, Robert Rauschenberg avait tenté une expérience similaire avec des toiles totalement noires et d'autres totalement blanches (...). En fait, comme Cage en fit l'expérience avec le son (et plus tard Nam June Paik avec le film), Rauschenberg avait pu observer qu'une toile n'est jamais entièrement vide [...]. Lorsqu'il vit les toiles blanches de Rauschenberg, Cage se dit qu'il se devait de tenter une telle expérience dans le champ de la musique », Jean-Yves BOSSEUR, « Le silence et l'indétermination » in *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, p. 37.

³⁴³ « Le silence étant considéré par Cage comme l'ensemble des bruits non organisés, non maîtrisés à la suite d'un acte de composition, *4'33"* constitue l'aboutissement de la non organisation. », *ibid.*, p. 37.

³⁴⁴ Dans un entretien, John Cage rapporte que la chose qui intéressait le plus Marcel Duchamp dans son œuvre était l'ennui, avec en note l'allusion aux *Entretiens avec Marcel Duchamp* par Pierre Cabanne dans lequel l'inventeur du *ready-made* précisait : « Les happenings ont introduit dans l'art un élément que personne n'y a mis : c'est l'ennui. [...] C'est la même idée, au fond, que le silence de John Cage en musique ; personne n'y avait pensé à cela » », Moira ROTH, William ROTH, *John Cage, Rire et se taire* [entretien], Paris, Allia, p. 69.

³⁴⁵ John CAGE cité par François PIRON (postface) in John CAGE, Yves CHAUDOUËT, *Où Allons-nous ? Et que faisons-nous ? (conférence-partition présentée et traduite par Y. Chaudouët)*, Actes Sud / FRAC Champagne-Ardenne, 2003, p. 150.

des principes cagiens ou leur résonance dans toute leur diversité. À ce titre son ascendant sera immense sur le courant Fluxus, ainsi que nous le verrons plus loin. Son intérêt pour l'ensemble des arts visuels (se rappeler que sa rencontre avec Duchamp se fera sous l'égide de Peggy Guggenheim et Max Ernst), jusqu'aux formes les plus novatrices avec l'art vidéo, comme l'attestent ses accointances avec ses meilleurs représentants tels que Nam June Paik, Charlotte Moorman ou Shigeo Kubota, est également significatif. Il témoigne des goûts mais aussi des antécédents de Cage, et le fait qu'avant de faire le choix de ne se consacrer qu'à la musique (sous l'impulsion d'Arnold Schoenberg) - jusqu'à celle électronique - celui-ci avait pratiqué la peinture. D'aucuns, d'ailleurs, n'hésitent pas à juger de nature visuelle ses partitions ³⁴⁶.

Au nombre des collaborations déterminantes nouées par Cage, celle qui le lie à Merce Cunningham (à laquelle s'est également trouvé associé Robert Rauschenberg) s'avère exceptionnelle. Démarrée dans les années 1950 au Black Mountain College (haut lieu expérimental d'enseignement artistique sur lequel nous reviendrons plus loin avec l'analyse plus approfondie de certains termes, tel que *happening*, et dont a pu bénéficier le même Rauschenberg alors étudiant, évoqué avec ses *White Paintings*³⁴⁷ conçues dans ce cadre), elle ne s'achèvera qu'avec la mort du compositeur en 1992.

³⁴⁶ C'est le cas de Jean-Yves Bosseur, pour qui, en dépit de l'abandon de Cage du travail graphique, et du regard porté par l'intéressé, « des préoccupations de nature visuelle sont pourtant décelables dans de nombreuses partitions, depuis les *Chess Pieces* de 1944 », Jean-Yves BOSSEUR, *John Cage, op. cit.*, p. 80-81.

³⁴⁷ Prolongeant la notion de silence dont les *White Paintings* de Rauschenberg pouvaient métaphoriquement se faire l'écho, Allan Kaprow relate : « En 1953, Robert Rauschenberg a exposé un certain nombre de grandes toiles entièrement noires et entièrement blanches (réalisées en 1951) sur lesquelles la peinture était appliquée à plat et sans modulation. Rien de plus n'a été fait sur ces toiles. Elles ont été considérées comme une plaisanterie par la plupart des artistes engagées dans l'école de New York. Et cependant, ce sont les œuvres pivots de l'artiste, car dans le contexte de tapage et de geste de l'expressionnisme abstrait, elles nous ont mis soudainement face à un silence assourdissant, dévastateur », Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 100.

La liste infinie des artistes embrassant la pensée de Cage déborderait de notre cadre, mais on peut estimer considérable le nombre de ceux qui ont œuvré dans son sillage par-delà les catégories artistiques, afin de mieux questionner leur propre pratique.

Il est intéressant de remarquer que la jeune génération actuelle (active à partir des années 90) n'est également pas de reste. On songe en particulier à Tacita Dean s'employant à filmer en 2008 Cunningham, qui performa à son invitation *Stillness* inspiré de *4'33''*, l'œuvre phare de son ami et complice de toujours. L'étroitesse des relations des deux personnages, dans la vie comme dans leur parcours artistique, était telle que leurs deux noms sont restés attachés à jamais. On n'en apprécie que plus ce testament artistique rare légué par cet immense nom de la danse contemporaine, au seuil de sa vie, se prêtant au jeu de la caméra de la jeune artiste britannique.

Son élaboration repose sur trois mouvements filmés (calqués sur les trois temps de la partition originale de Cage) qui restituent en plans fixes les imperceptibles bougés d'un corps sculptural, saisi dans un jeu de quasi immobilité. Trônant assis, Cunningham y fait figure de monument entré dans le grand âge, mais l'esprit toujours en alerte ; il mourra en effet l'année suivante à 90 ans, sans avoir pu voir le travail monté. Présentées sur d'immenses écrans, les six captures vidéo à taille réelle des séquences (performées six fois par le chorégraphe), qui constituent l'installation, mettent l'accent sur une vision kaléidoscopique de l'infime perception. Touchant à l'essence sensorielle du mouvement parvenu à un degré zéro de pleine intensité, « chaque performance semblait contenir une myriade de différences, jusque dans la répétition » dira Tacita Dean, de cette danse « extatique et exaltante »³⁴⁸.

³⁴⁸ Tacita DEAN, « A Tribute To Merce », *Art in America Magazine*, 23/10/2009 : « Each performance appeared to hold a myriad of differences, even in its repetition » / « It was a static dance, exhilarating and beautiful, which caused me to catch my breath, as I did when I first saw the green ray. It was akin to being in the presence of something phenomenological » / « C'était une danse statique, exaltante et belle, qui me

Partant du médium danse, la chorégraphe Eszter Salamon (d'origine hongroise et vivant à Berlin) se concentrera quant à elle sur un solo intitulé *Dance for Nothing* (2012), conçu en réplique à la célèbre conférence de Cage. Transposée sous la forme d'un flux ininterrompu de mouvements indépendant du texte (de façon à n'en être ni le commentaire, ni l'illustration), sa pièce s'appuie sur l'intégralité du texte, énoncé par elle durant une quarantaine de minutes, « comme musique ». En performant ainsi une action selon une autre temporalité, appliquée à un format différent dirait-on aujourd'hui l'artiste s'applique « à mettre à l'épreuve le principe d'interaction sans interférence cher à Cage »³⁴⁹.

D'autres exemples de mise en forme méritent d'être signalés comme le film de Jean-Jacques Palix et Eve Couturier : *Conférence sur rien* (2003), également inspiré de la conférence de Cage. Empreint d'une poésie très minimale, il résulte de l'alliance du texte traduit et enregistré par Eve Couturier (dit selon les indications exactes du compositeur, à savoir que « le texte doit être lu de manière rythmique mais sans artifice, avec le rubato utilisé dans la conversation courante ») et de la mise en images de Jean-Jacques Palix (avec la collaboration de Marc Petitjean). Conçu sur le mode d'une expérience immersive (celle visuelle de la traversée du blanc enrichi d'infimes nuances, distillé sur un rythme lent rehaussé du grain d'une voix particulière), ce projet filmique joue sur une approche sensorielle hypnotique minutieusement travaillée dans ses moindres détails (où rien en l'occurrence n'est laissé à l'aléatoire). Le texte de présentation précise qu'il consiste en une progression de plans : « longues et lentes ouvertures du blanc aux images et vice-versa – fermetures au blanc -, qui se succèdent ou

faisait retenir mon souffle, comme quand j'ai vu le rayon vert pour la première fois. C'était comparable au fait d'être en présence de quelque chose de phénoménologique ». Notre traduction.

³⁴⁹ Programme de présentation de la pièce *Dancing For Nothing* d'Eszter Salamon, annoncée comme un « solo dansé sur les mots d'une conférence de John Cage sur le rien », créée à Berlin en 2010 et donnée à Paris au Collège des Bernardins en 2012.

s'enchaînent par de longs fondus enchaînés ou des montagnes « cut »³⁵⁰ ». Dans sa fidélité à Cage, « la bande sonore accompagnant la voix de la lectrice n'est constituée que d'une rumeur de ville » (« retravaillée au mixage »), dépourvue de tout son identifiable, comme pour mieux accompagner ce voyage mental que n'aurait sans doute pas renier le maître.

Il nous est apparu opportun de souligner l'héritage salué par Yvonne Rainer envers les techniques de Cage, lisibles dans son intérêt pour l'infra-ordinaire. De la même manière, il nous semble indispensable de préciser la proximité du maître avec certains courants artistiques tels que Fluxus et les *happenings*, maintes fois évoqués, ainsi que leur postérité. Ou pour le dire par voix interposée : « Fluxus est important parce qu'il contient l'esprit de John Cage : « La vie est art » », pour se faire l'écho de Ben³⁵¹.

4. 4. L'incontournable apport fluxus

Considéré comme « le mouvement expérimental artistique le plus extrême des années soixante »³⁵², Fluxus dont l'objectif (à travers son fondateur et théoricien George Maciunas, présenté antérieurement³⁵³) était de « saper le rôle traditionnel de l'art et de l'artiste » et d'« instiller la sensibilité de la vie artistique dans le quotidien » en faisant la démonstration que « tout un chacun est artiste »³⁵⁴, connaîtra dès ses débuts une forte implication dans la musique (ajoutant à sa connotation de flux³⁵⁵). On évoque

³⁵⁰ Eve COUTURIER, Descriptif du texte de présentation [en ligne], dont sont aussi extraites toutes les citations : <http://jipalix.free.fr/conf-sur-rien.english.htm> (consulté le 19/04/17)

³⁵¹ Frédéric VALABRÈGUE, BEN [entretien], in *Ben, pour ou contre : Une rétrospective* [catalogue d'exposition], MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille, 1995, p. 56.

³⁵² Elizabeth AMSTRONG, « Fluxus et le musée », in *L'esprit Fluxus, op. cit.*, p. 16. Citation en référence à l'ouvrage présenté comme particulièrement précoce (paru dès 1979) de Harry RUHÉ : *Fluxus, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam, « A », 1979.

³⁵³ Pour une présentation détaillée de George Maciunas, artiste, graphiste, musicologue (également formé à l'architecture), à l'origine du mouvement Fluxus et de ses liens avec la communauté d'artistes de SoHo (dont Jean Dupuy) dès les années 1960, voir pp. 61-62 de cette thèse.

³⁵⁴ Elizabeth AMSTRONG, « Fluxus et le musée », *L'esprit Fluxus, op. cit.*, p. 16.

³⁵⁵ « Le nom même de *Fluxus*, dont l'étymologie latine renvoie à l'idée de passage incessant, d'écoulement, évoque la fluidité entre les divers médias qui caractérise l'activité artistique de l'époque », *ibid.*

fréquemment comme date de naissance du mouvement le premier concert Fluxus : *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (Festival International Fluxus de musique très nouvelle) de Wiesbaden (septembre 1962)³⁵⁶, mais il importe de signaler qu'il avait été précédé d'un événement plus restreint placé sous l'égide de Cage : le concert pré-Fluxus Petit festival d'été (*Kleines Sommerfest ; Après John Cage*) de Wuppertal, où avait été lu pour la première fois le manifeste des débuts : *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*. À ces concerts (où étaient jouées des pièces de Cage) et aux suivants, se trouvaient associés, outre Maciunas : Dick Higgins, Nam June Paik (lequel avait étudié un temps auprès de Karlheinz Stockhausen), La Monte Young, George Brecht, Alison Knowles, Emmett Williams, Yoko Ono, Jackson Mac Low, Ben Patterson, Robert Filliou, Philip Corner, Ben Vautier³⁵⁷.

5. L'exposition de soi comme forme artistique

5. 1. Ben ou le « Je suis art » fluxus

Ben joua un rôle non négligeable dans la diffusion du courant Fluxus en France³⁵⁸, puisque c'est à lui que l'on doit (aidé de Maciunas), en 1963, l'organisation du festival

³⁵⁶ « C'est à l'occasion de cette série, constituée de quatorze concerts répartis sur quatre semaines et intitulés Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik (...) que le mot Fluxus fut pour la première fois utilisé pour qualifier cette association, organisatrice et commanditaire d'une présentation publique de performances », Owen F. SMITH « Fluxus : Bref historique et autres fictions », in *L'esprit Fluxus, op. cit.*, p. 26.

La première apparition de l'appellation « Fluxus », quant à elle, a lieu à l'occasion d'une invitation d'une série de trois conférences de Maciunas présentant le programme : *Musica Antica et Nova*, à New York, en 1961, Charles DREYFUS, « Histoire de Fluxus », in *Fluxus continue Nice 1963-2003*, Réédition, 2003, sans pagination.

³⁵⁷ Ben Vautier, à propos des concerts Fluxus, dira : « La magie dans le concert Fluxus c'est oublier son ego pour devenir collectif et surtout croire et faire passer "ce croire" au public que boire un verre d'eau est musique et que c'est étonnant », extrait de Ben VAUTIER, « Festival Fluxus et Néo-Fluxus, 1963-2003 », in *Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours*, 2014, [en ligne], [www.performance-art.fr.](http://www.performance-art.fr/) / www.villa-arson.org. (consulté le 30/01/17).

³⁵⁸ À propos de Fluxus en France, on se reportera à l'ouvrage Bertrand CLAVEZ (dir.), « Fluxus en France », *20/21. siècles, cahiers du Centre Pierre Francastel*, n°2, Centre Pierre Francastel, 2005.

Fluxus à Nice (dernière étape européenne³⁵⁹). Il envisagea d'élargir la formule au-delà du théâtre et de la scène proprement dite, pour y inclure des *events* de rue sous l'intitulé Festival d'Art Total et du Comportement. Selon sa vision les actions ordinaires prônant le quotidien, largement prisées par ce mouvement (comme on le verra plus loin), pouvaient aller jusqu'à englober la non-action. A cet égard l'une de ses pièces les plus emblématiques demeure l'exposition de soi comme objet de contemplation - mais aussi de méditation - et traite avec humour de la valorisation de l'ego, au sens du « grand jeu de l'Ego » (pointé avec malice par Bernard Blistène³⁶⁰) ainsi que de la place de l'artiste dans la société ; préoccupation forte des artistes Fluxus. Cette action au titre laconique : *Regardez-moi cela suffit*, le présente assis sur une chaise, un panneau à ses pieds rédigé de son écriture aisément reconnaissable, incitant à l'invitation. Une variante mérite d'être signalée, portant mention « Je suis art » (autour de 1962 (sic)), accolée à la petite phrase ironiquement injonctive qui fait clairement de lui une chose artistique auquel il s'identifie, se décrétant œuvre d'art et s'auto signant³⁶¹.

Ainsi, c'est sous l'angle de l'aura (prise avec modération) susceptible d'émaner du simple fait d'être là que son auteur envisage cette action des plus minimales :

³⁵⁹ Les premiers concerts Fluxus en Europe (outre les soirées organisées dans le loft de Yoko Ono par La Monte Young, et celles à la AG Gallery dirigée par Maciunas et Almius Salcius), après son départ de New York, ont lieu en Allemagne : Cologne, Wiesbaden (où quatorze concerts y ont été donnés). Charles DREYFUS, « Histoire de Fluxus », in *Fluxus continue Nice 1963-2003*, op. cit. : « Maciunas, raconte Charles Dreyfus, voyait grand : il avait prévu pour commencer un an et demi de concerts de Juin 1962 (Berlin) à Janvier 1964 (Tokyo) en passant par Moscou etc. Tout était planifié avec une grande ville ou capitale par mois avec la revue Fluxus qui regroupait les informations locales en un vaste Front-uni ». Une indication nuancée par l'avis de Bertrand Clavez, pour qui le premier concert intitulé « Fluxus » a eu lieu à Paris en juin 1962, à la galerie Légitime.

³⁶⁰ Bernard BLISTÈNE, « Le grand jeu de l'Ego », in *Ben, pour ou contre, Une rétrospective*, op. cit., p. 8.

³⁶¹ Concernant la vaste question de la signature, on consultera le chapitre s'y rapportant dans l'ouvrage : Jean-Marc POINSOT, « Les récits autorisés, la signature », in *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés* (nouvelle édition revue et augmentée), Les presses du réel, Dijon, p. 152. Mais aussi plus précisément concernant Ben, le texte de Nicolas BOURRIAUD, « Principes, méthodes et rapports de production dans l'œuvre d'un artiste niçois de la fin du vingtième siècle », in *Ben, pour ou contre, Une rétrospective*, op. cit., p. 154. Son auteur souligne : « Ben, qui a, ne l'oublions pas, signé le monde en guise de préalable, entend que chaque aspect de la vie soit soumis à une forte productivité. Il se livre ainsi à une véritable culture intensive des situations, "signant" à tour de bras, pour les inclure dans son tableau de conquêtes, les attitudes et les moments de la vie quotidienne », *ibid.*, p.157.

« L'exécutant de cette pièce déambulera parmi le public ou restera assis sur scène durant un temps indéterminé, suffisant à faire comprendre que la seule action est sa présence ».

Cette action répétée maintes fois aura pour cadre divers lieux, jusqu'à celui de la promenade des Anglais, attirant l'attroupement des badauds. Une version dans l'esprit du théâtre total sera également exécutée au Cercle de l'Artistique à Nice (en 1964), qui donne à voir l'artiste assis durant six minutes et trente trois secondes exactement, « immobile et imperturbable »³⁶², jambes croisées, un chevalet à ses côtés portant la fameuse inscription : « regardez-moi cela suffit ». Son intention sera de suggérer que « le théâtre doit tendre à des représentations de séries d'actions, inconnues des spectateurs, que les acteurs leur feront subir »³⁶³.

La non-action, la contemplation, l'ennui relevaient de cette catégorie propre à susciter l'inattendu ; une façon de renouer avec l'essence du théâtre établie selon Ben sur « un choc produit entre le spectateur et l'acteur »³⁶⁴. On peut s'étonner au passage de cette référence au théâtre traditionnel, en regard de la pensée plus radicale de Maciunas, pour qui « Il (L'art-jeu de Fluxus) se contente des propriétés monostructurelles non-théâtrales d'un fait naturel simple, d'un jeu ou d'un gag. C'est un mélange de vaudeville, de gag, de jeu d'enfants, de Spike Jones et de Duchamp »³⁶⁵.

Le principe de l'exposition de soi érigé en conception artistique par Ben connaîtra sa forme la plus poussée avec *Living Sculpture*, réalisée dans le cadre du festival des *Misfits* (« Désaxés »), conçu à Londres en 1962 avec Daniel Spoerri, à la Gallery One. Pour ce faire, il vécut quinze nuits et jours dans la vitrine de la galerie. Se proclamant par là « sculpture

³⁶² Rapporté dans un compte rendu de la représentation par E. Giraud (sous la forme d'un communiqué intitulé « Le théâtre total ») reproduit dans le catalogue *Ben, pour ou contre, Une rétrospective, op. cit.*, p. 69.

³⁶³ BEN, « Fluxus Théâtre » in *Ben, pour ou contre : Une rétrospective, ibid.*, p. 68.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ BEN, *Fluxus continue - Nice 1963-2003, op. cit.*

vivante et mobile »³⁶⁶, il donnait à vérifier les préconisations d'Allan Kaprow relatives à la réalisation d'un happening qui stipulait (en premier point) : « La démarcation entre art et vie sera maintenue aussi fluide, et si possible, aussi indistincte que possible »³⁶⁷.

Ce but assigné est corroboré par Kristine Stiles, spécialiste de l'art performance :

Il s'y affichait lui-même, sur la scène de la vie, aidé et diverti par les objets quotidiens ; lit, table, chaise, cuisinière (pour chauffer sa nourriture), poste de télévision, chignole, ours en peluche et quelques trésors [...], comme un objet esthétique absolu à contempler. Exhibant sa propre personne, il déplaçait l'ordinaire et faisait ressortir l'extraordinaire qui demeure latent dans la banalité non divulguée.³⁶⁸

Et l'auteure de conclure, nous ramenant à la question du regard et aux conditions mêmes de l'art : « Exposition, étalage, cadrage, regardé/regardeur, relations sujet-objets ; tous ces éléments, institutionnalisés pour délimiter "l'art" étaient présents ».³⁶⁹

Dans sa façon de s'appropriier le tout sans restriction, s'arrogeant ce grand bazar de l'existentialité qu'est le monde, Ben n'est pas sans nous faire penser à certains artistes tel que Manzoni, qui dans sa démarche à l'opposé faite d'absolu avait songé, dès 1959, à exposer des individus vivants (et même morts, qu'il aurait conservé dans des blocs de plastique translucide). Mais c'est en 1961 qu'il apposera sa signature sur des personnes devenues sculptures vivantes « afin de les exposer » et d'en faire, selon ses mots, « des

³⁶⁶ BEN, « Tout, Tout, Tout...Ben », *Cahiers Loques*, Vanves, 1983. Document original (non inséré dans l'édition) où il est précisé en commentaire de la reproduction d'une image de l'artiste installé dans la vitrine de la Gallery One : « Moi Ben J'ai entièrement vécu 15 nuits et jours dans la vitrine de la Gallery One à Londres à l'exposition des Misfits. Cela dans le cadre de TOUT ; en tant qu'œuvre d'art. (1960). Je suis sculpture vivante et mobile en tous Mes instants et tous Mes gestes, à vendre : 250 £. Tout ce que Je touche et regarde est œuvre d'art... ».

³⁶⁷ Allan KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, pp. 188-198 : « [A] The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible », également reproduit dans Allan Kaprow, « Les happenings sont morts : longue vie aux happenings ! (1966) », in *L'art et la vie confondus. op.cit.*, p. 91.

³⁶⁸ Kristine STILES, « Entre l'eau et la pierre, la performance Fluxus : une métaphysique de l'Acte », in *L'esprit Fluxus, op. cit.*, p.77.

³⁶⁹ *Ibid.*

œuvres miennes »³⁷⁰ (munies d'un certificat d'authenticité), dans un geste où se rejoignent mythologie personnelle et mythologie universelle.

5. 2. Gilbert & George Sculptures vivantes

Toutefois du point de vue de l'analyse de l'œuvre (et de son rapport intrinsèque à son créateur), l'approche tautologique d'identification à soi caractéristique de Ben serait-elle sans doute davantage à rapprocher des célèbres duettistes britanniques Gilbert & George. Leur conception singulière de l'activité artistique, assimilée à leur propre personne, inscrit leur démarche dans un mode de circularité que certains critiques comme Carter Ratcliff n'ont pas manqué de remarquer : « les artistes sont leur art ; c'est à dire que l'art de Gilbert & George, c'est les artistes eux-mêmes »³⁷¹.

La référence du travail à eux en tant qu'entité bicéphale (Gilbert & George) demeure une constante qui ne se dément pas depuis les années 1968, date à laquelle remonte leur rencontre, alors tous deux étudiants à la St. Martin School of Art de Londres.

Si l'on a en mémoire leur fameuse *Singing Sculpture* qui les a révélés en tant que Sculptures vivantes (considérée par eux comme « la première œuvre de G & G »), s'incarnant pour la circonstance en automates vaudevillesques (le visage peint en bronze assorti du costume et de la canne du gentleman) interprétant façon music-hall une chanson populaire des années 30/40 propre aux clochards, « Underneath the Arches », sur une chorégraphie immobile (cela jusqu'à huit heures d'affilée durant deux jours de suite à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1970³⁷²), on ignore souvent les prémices de ce

³⁷⁰ Piero MANZONI, « Quelques réalisations, quelques expériences, quelques projets » in *Piero Manzoni* [catalogue d'exposition], Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1991, p. 207.

³⁷¹ Carter RATCLIFF, « L'art et la négation de l'art de Gilbert & George » in *Attitudes / Sculptures*, [catalogue d'exposition], CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1995, p. 27.

³⁷² À propos de cette version de la *Singing Sculpture* (créée en 1969) donnée pendant huit heures à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1970 (laquelle a pu être jouée dans certains musées pendant une semaine d'affilée) les artistes précisent : « Nous voulions donner à voir une Sculpture plutôt qu'un numéro, une représentation ou une performance théâtrale. Nous voulions que ce soit très classique, le plus près possible

travail. Leur aspiration à l'annexion artistique totale du monde, telle qu'ils l'envisagent, doit beaucoup à leur obstination à surmonter les obstacles face auxquels ils rétorqueront par cette devise : « Faire du monde notre galerie »³⁷³. Le rejet de leurs nombreuses propositions (du type interventions à Trafalgar Square, pour la Tate Gallery à l'occasion de Noël ou pour l'ICA - Institut of Contemporary Arts ; sans compter leurs démarches répétées vouées à l'échec auprès de l'ensemble des galeries londoniennes), ne les dissuadera pas pour autant de forcer le cours des choses. C'est donc en Sculpture vivantes qu'ils vont s'imposer, en 1969, au vernissage privé de la grande exposition (itinérante) *When Attitudes Become Form*³⁷⁴ à l'ICA, le visage et les mains maquillés, immobiles (malgré le froid) pendant toute la durée du vernissage, faisant l'événement.

Avec la même détermination, ils lancent (la même année) une action intitulée *The Meal*, qui consiste en l'organisation d'un dîner avec comme invité (et caution, serait-on tenté de rajouter) David Hockney (entrevu pour la première fois par hasard dans une galerie). Quelques deux mille personnes seront conviées (au moyen d'autant de cartons d'invitation faits main coloriés par leurs soins ; idem pour les tickets d'entrée et le menu), cela aux seules fins d'« inviter les gens à venir nous regarder manger »³⁷⁵, comme cela a été précisé. Leur intention dans sa logique est manifeste :

Nous voulions transformer un repas en Sculpture, parce que nous jugions tout en termes de Sculpture à l'époque : *Walking Sculpture, Dancing Sculpture, Lecture sculpture, Singing Sculpture, Postal Sculpture...* Alors pourquoi pas ne pas faire une sculpture à partir d'un repas. ³⁷⁶

d'une vraie sculpture », extrait de GILBERT AND GEORGE, François JONQUET [entretien], *Gilbert & George : Intime conversation avec François Jonquet*, Paris, Denoël, 2004, p. 67.

³⁷³ *Ibid.*, p. 63.

³⁷⁴ Concernant cette exposition historique conçue par Harald Szeemann voir note 9, p. 15 de cette thèse.

³⁷⁵ GILBERT AND GEORGE, François JONQUET [entretien], *Gilbert & George : Intime conversation avec François Jonquet*, op. cit., p. 63-64

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 64. Pour la précision, ce projet de Meal Sculpture avait fait l'objet de toutes les attentions. Le dîner fut organisé l'aide d'un agent (débutant) avec pour cadre « une bibliothèque des faubourgs de Londres où une très belle salle était à louer. Et un cuisinier qui s'est révélé être celui de la princesse Margaret. Et le majordome, celui de la princesse » (princesse Anne l'on présume, fille de la reine Elisabeth II et du prince d'Édimbourg, N. D. A.), *Ibid.*, p. 63.

En dépit de certaines similitudes constatées, la manière de promouvoir son existence vécue comme une œuvre d'art façon Gilbert & George, se démarque de l'art d'attitude d'un Ben porte-étendard de la pensée Fluxus. Elle serait en cela davantage à rapprocher de la posture du dandy, dont l'Angleterre s'est toujours montrée friande et qui a fait sa réputation à travers les époques (de Brummell aux origines de ce cette tendance - milieu XIX^e siècle - aux excentriques anglais dont la présence perdure, via la mode du *swinging London* des années 1960 et de celle punk de la décennie suivante incarnée en l'occurrence par le couple Malcom McLaren et Vivienne Westwood, grande papesse de la mode encore aujourd'hui. L'importance du port vestimentaire comme essence et transcendance de soi (largement brandie aussi par les rock stars *seventies* au travers de leurs extravagances créatrices en matière de tenue et de maquillage - tel que Elton John, Alice Cooper, mais plus encore David Bowie et l'invention de son personnage culte Ziggy Stardust transfiguré par les flamboyantes panoplies imaginées par son créateur, artiste total³⁷⁷ formé aux arts appliqués et à la pratique du mime) n'aura pas échappé à Gilbert & George. Dès les années St. Martin School, ils feront le choix d'arborer une tenue à laquelle ils ne dérogeront jamais : le costume traditionnel anglais. Celui-ci adopté en signe d'affirmation, devenu leur marque de fabrique, se voulait ostentatoirement à contre-courant de la décontraction affichée par les étudiants et les jeunes gens d'alors portant en masse jeans et mini jupes, quand ils ne s'adonnaient pas à la mode *Power Flower* venue de Californienne prisée dans ces années (le fameux style *hippy* particulièrement ironisé par Gilbert & George). Cet insigne est emblématique de leur goût assumé pour des valeurs

³⁷⁷ À l'heure où les hommages n'en finissent pas de saluer la mémoire de David Bowie (disparu en janvier 2016 à l'âge de 69 ans), *Les Cahiers du Cinéma* font paraître un article où on peut lire (dans un chapeau consacré à « l'acteur fracturé ») : « Bowie a permis au rock d'opérer une mue cruciale, le transformant en art visuel. Il mixe les cultures, opère des hybridations saisissantes entre la science-fiction, le kabuki, l'expressionnisme ou l'art vidéo » et de conclure : « le choc qu'a représenté David Bowie dans le monde de l'art n'a pas fini de résonner », Stéphane DU MESNILDOT, « David Bowie, sons et visions », *Les Cahiers du Cinéma*, n°719, février 2016, p. 84.

voulues séculaires issues d'une vieille Angleterre fière de ses divers héritages³⁷⁸, comme le révèle leur attachement à des costumes faits sur mesure en provenance de leur tailleur de quartier attitré de l'East End. Ces parfaits gentlemen, charmants et distingués en toute situation, manient à merveille le paradoxe du jeu, celui d'un conservatisme qui n'est pas sans trancher avec leurs images souvent crues, où la question du sexe, de la nudité (masculine), du sida, des excréments, mais aussi celle de la violence des religions, est abordée sans tabou.

« Conservateurs rebelles ; esthétiquement provocants jusqu'au scandale »³⁷⁹, ainsi tiennent-ils à faire montre de leur mode de vie en tant que Sculptures vivantes vouées à jamais à leur unique cause supra-moderniste d'un « Art pour tous » (« Art for All »³⁸⁰), guidés par ce credo : « To Be With Art Is All We Ask » (1970), comme le proclame leur ouvrage manifeste signé de « Gilbert and George *the human sculptors* ».

S'adresser au monde passe par l'auto représentation, avec pour préoccupation de s'inscrire dans l'image dans le cas Gilbert & George, quand pour d'autres il s'agit de faire image.

5. 3. Leigh Bowery ou la réinvention permanente de soi

Ainsi, c'est à Leigh Bowery qu'il revient d'avoir poussé l'exposition de soi à son point extrême. Figure mythique du monde de la nuit londonienne la plus « in » des années 80-90 (qualifiable de « branchée déjantée » dirait-on), il est tout à la fois présenté comme

³⁷⁸ Carter Ratcliff évoque quant à lui « l'esthétique pseudo-victorienne « démocratisée » de Gilbert & George », Carter RATCLIFF, « L'art et la négation de l'art de Gilbert & George » in *Attitudes / Sculptures, op. cit.*, p. 29.

³⁷⁹ François JONQUET, *Gilbert & George, Intime conversation avec François Jonquet, op. cit.*, p. 310.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 276 : En adoptant pour slogan « L'Art pour tous », Gilbert & George se sont élevés contre ce qu'ils nomment « la malédiction du XX^e siècle : un art abscons, un art pour initiés. Gilbert & George vont concevoir un art qui "s'adresse directement aux Gens en leur parlant de leur Vie". Par extension, "L'Art pour tous" est l'ambitieux pari d'un art sans frontière, planétaire. Propulser leurs images dans le monde est le défi que Gilbert & George ne cesseront jamais de relever ».

performeur, artiste, acteur, styliste, promoteur de clubs les plus en vue de la capitale (dont le fameux *Taboo*). Son influence considérable sur les créateurs de ces années-là (et aujourd'hui encore) s'étend de la mode (avec Alexander McQueen, Vivienne Westwood, John Galliano), à la danse (Michael Clark, étiqueté « post-punk ») en passant par la musique (Boy George), jusqu'au design (pour ses formes audacieuses et ses associations déroutantes). Il décèdera du sida en 1994 (à 33 ans) à Londres, le temps toutefois d'affirmer le postulat d'un corps fantasmatique fait de monstrueux et de sublime. Ses costumes-masques d'un sophistiqué délirant, dans lesquels il paradait, défilait, dansait (selon les contextes), prolongés par un art du maquillage savant, illustrent cette réinvention permanente de soi, non plus fruit de la seule conquête de l'identité, mais des identités plurielles. De cet imaginaire visuel foisonnant émerge, à l'orée de ces années 2000, une histoire du corps que Pierre Restany et Nicolas Bourriaud, dans un éclairage sur le corps mutant (et sa capacité à l'auto-expressivité) ont analysé comme autant de « scénarios des possibles »³⁸¹.

Le corps de Bowery à cet égard porte à lui seul tous les stigmates de l'excès (à commencer par sa taille et son poids, respectivement près de deux mètres pour plus d'une centaine de kilogrammes), et incarne ce mélange de difformité fascinateur surligné par l'artificialité de ses tenues, faisant de lui une créature extra-ordinaire, loin du commun des mortels et bien au-delà du transgenre.

³⁸¹ Nicolas BOURRIAUD & Pierre RESTANY [entretien], *Le corps mutant* [catalogue d'exposition], Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000 : Concernant cette auto-expressivité du corps émancipatrice, génératrice aussi de représentations et de récits multiples, Pierre Restany note en préambule que cette histoire a une pré-histoire, celle du Body Art. Il précise : « David Le Breton a fait une constatation qui est à mon sens centrale, aujourd'hui, l'anatomie n'est plus un destin mais une matière première, une matière première à façonner, à redéfinir, à soumettre au design : donc le corps devient une page blanche, un degré zéro de l'expressivité, à partir duquel tous les montages, toutes les interventions, toutes les mises en scène sont possibles [...] ». L'exposition à la galerie Enrico Navarra rassemblait des œuvres mêlant art et mode à travers une longue liste d'artistes, dont Aziz + Cucher, Leigh Bowery, Dinos & Jake Chapman, David Cronenberg, Eva & Adèle, Orlan, Stelarc, Ines van Lamsweerde etc.

Sorte d'artefact en soi c'est ce même personnage, à l'inverse dans sa nudité la plus vulnérable, qu'a choisi de peindre Lucian Freud avec *Leigh under the Skylight* (1994). À son anatomie aberrante hors-normes, caractérisée par le débordement de la chair, répond le débordement de celui-ci du cadre du tableau accentué par la composition serrée du modèle debout sur un semblant de socle ; son élan ascensionnel servi par une contreplongée redoublant le format vertical du tableau. La vision saisissante, voire inquiétante, qu'en donne le peintre nous révèle un corps comme échoué dans la solitude de sa chair, désormais dépourvu de cette irréalité incandescente lui conférant un statut à part. D'autres tableaux d'une veine toute aussi existentialiste (dans les mêmes tons sourds de gris et de bruns) transcrivent cette mise à nu (au sens propre et figuré), assis de dos (*Leigh Bowery, Back View*, 1992) ou le corps au repos comme répandu (*Nude with Leg Up* (*Leigh Bowery*), 1992), rattrapé par l'expression d'un tréfonds psychologique inconnu jusqu'alors³⁸².

On est loin des édifiants costumes transformistes arborés par Bowery, que leur création plastique raffinée et la question du paraître assimilé à une œuvre d'art ont propulsé comme icône indétrônable du *glamour-fashion-art* dans ces années là.

C'est ce « Regardez-moi cela suffit » élevé au rang artistique qui présida à la proposition de s'exposer lui-même, quelques années auparavant en 1988, à la galerie Antony d'Offay³⁸³. On retiendra ici le terme d'« exposition » (de soi) au sens de « qui

³⁸² Jean CLAIR, « Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies », in *Identity and alterity, figures of the body 1895/1995*, Biennale di Venezia 46, 1995 : Jean Clair évoque le fait que « de Rodin à Giacometti, de Martini à Antonio Lopez, de Gerstl à Lucian Freud, aucun autre siècle [le XX^e] n'a peut-être tenté de restaurer avec autant d'intensité [...] la présence humaine », / « From Rodin to Giacometti, from Martini to Antonio Lopez, from Gerstl to Lucian Freud, perhaps no other century has tried so intensely to restore [...] human presence ». Notre traduction.

En écho à cette vision, celle de Lucian Freud dans « Lucian Freud quotes (compiled by Geordie Hazeel) », *The Telegraph*, 22 Juin 2011 : « I paint people not because of what they are like, not exactly in spite of what they are like, but how they happen to be », / « Je peins les gens non pas pour ce qu'ils semblent être, ni vraiment malgré ce qu'ils semblent être, mais selon ce qu'il leur arrive d'être ». Notre traduction.

³⁸³ Leigh BOWERY, performance *Leigh Bowery Live Exhibition*, Antony d'Offay Gallery, le mardi 11 au samedi 15 Octobre 1988, chaque jour de 16 à 18 heures).

suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète jusqu'alors tenue hors d'accès », comme cela a été analysé par Jean-Marc Poinot, dans sa distinction faite avec la notion de « présentation »³⁸⁴.

Ainsi, durant cinq jours les visiteurs, assis pour l'occasion, purent venir goûter au spectacle d'un Bowery, pur éloge de l'hybride et du baroquisme, trônant derrière une vitre sans tain (lui rendant le public invisible). Tel un Narcisse affairé à contempler son reflet, témoin de sa réinvention permanente au fil de ses infinies métamorphoses, il enchaînait les poses alanguies sur un sofa, paré telle une idole indoue le visage bleu ou grimaçant sous un maquillage outrancier ; tantôt casqué pailleté, corseté à frous-frous ou le corps entièrement constellé de pois dans un subtil mélange de fards et de matières exubérantes. Jamais artiste n'avait poussé aussi loin la notion d'exhibition (élargie à son acception anglaise) en corrélation avec son signifié d'exposition. Jamais aussi l'exposition de soi, à travers l'exacerbation des codes vestimentaire, n'avait autant rimé avec l'exposition de soi comme monde(s) à part entière.

Figure adulée du *Camp*, Bowery demeure encore aujourd'hui une source d'inspiration pour bien des créateurs par-delà les disciplines et les frontières, comme l'illustre le champ chorégraphique actuel. Certains de ses représentants tels que Christian Rizzo et Alain Buffard s'en sont emparés, ainsi qu'en témoigne l'exposition co-organisée en 2002 par ce dernier, *Campy, Vampy, Tacky*³⁸⁵, dans laquelle l'icône du *eighties* London était présent

³⁸⁴ Jean-Marc POINOT, « Dénis d'exposition », in *Art Conceptuel I*, [catalogue d'exposition], *op. cit.*, p. 15 : « Ce terme même de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente, diffère nettement du terme exposition qui suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète jusqu'alors tenue hors d'accès ».

³⁸⁵ L'exposition *Campy, Vampy, Tacky* conçue par Alain Buffard et Larys Frogier, en 2002 (à l'occasion d'une résidence d'artiste) à la Crie Centre d'art contemporain de Rennes, rassemblait divers artistes, dont Leigh Bowery, Brice Dellspenger, Michel Journiac, Sarah Lucas, Ugo Rondinone, Jack Smith (liste non exhaustive). Cela en écho à deux spectacles présentés d'Alain Buffard : *Intime/EXtime* et *Dispositifs 3.1*. centrés autour de la question du corps.

avec une série de photos accompagnée d'un film que lui a consacré Charles Atlas³⁸⁶ : *The Legend of Leigh Bowery* (2002). Par son entremise et celle d'autres figures, le *Camp* y était abordé comme un terme qui (bien que difficilement traduisible en français) « désigne les notions et les pratiques du travestissement » (sans y être néanmoins réduit, était-il précisé), porteur d'une « dimension subversive, par sa capacité à exacerber et à détourner les signes vestimentaires, gestuels, cosmétiques et érotiques qui déterminent le féminin et le masculin »³⁸⁷.

5. 4. Éloge du *Camp*

Le *Camp*, commente Susan Sontag en précurseur dans ses notes consacrées au sujet (rédigées en 1964 en 58 points et dédiées à Oscar Wilde) « est fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération »³⁸⁸. Elle précise : « c'est une expérience du monde vu sous l'angle de l'esthétique. Il représente une victoire du "style" sur le "contenu", de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur le tragique »³⁸⁹.

Ce sont là autant de caractéristiques propres à l'attitude d'un Leigh Bowery, dans la lignée de l'hédonisme colporté par un certain *underground*. Celui en l'occurrence de personnalités comme Jack Smith³⁹⁰ et ses *Flaming Creatures* (son film culte composé de

³⁸⁶ Charles Atlas, pionnier de la vidéo (électronique) et du cinéma expérimental apparu dès le milieu des années 1970, a multiplié les nombreuses collaborations dans le champ de la performance et de la danse associant son nom à ceux de Leigh Bowery, Michael Clark, Douglas Dunn, Yvonne Rainer et tout particulièrement celui de Merce Cunningham dont il a accompagné le travail tout au long de sa vie.

³⁸⁷ Brochure de présentation de *Campy, Vampy, Tacky*, Crieée Centre d'art contemporain, Rennes, 2002.

³⁸⁸ Susan SONTAG, « Le style "Camp" », *L'Oeuvre parle*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2010, p. 421.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 442.

Au sujet de Susan Sontag, romancière et essayiste, figure de la scène intellectuelle new yorkaise dont le nom reste associé à un ouvrage majeur : *Sur la photographie* (1977), on se reportera à l'article d'Elisabeth LEBOVICI, « Susan Sontag. L'Œuvre parle ; Susan Sontag. Renaître ; Susan Sontag. Sur la photographie », *Critique d'art* [En ligne], n°36, Automne 2010. Disponible sur : <http://critiquedart.revues.org/1492>. (consulté le 16 février 2016)

³⁹⁰ Jack Smith, cinéaste expérimental, photographe, performer et essayiste, figure de l'*underground* new yorkais est considéré comme le maître de l'esthétique *glamour camp* (inventeur des superstars warholiennes), rendu mythique par ses films dont *Flaming Creatures* (1963) et *Normal Love* (1963) frappés par la censure, les saisies et les arrestations. Également acteur, il apparaît dans divers films comme *Camp* (1965) de Warhol ou encore associé au théâtre de Bob Wilson dans la pièce *The Life and Times of Sigmund*

travestis, d'hermaphrodites et autres figures interlopes) ; la référence à l'effervescence londonienne en matière de mode et de création tous azimuts de ces années 1980-1990 en plus, pour ce qui est de Leigh Bowery.

De même l'on gardera en mémoire le précieux regard porté par Susan Sontag, parfaitement contemporain de la scène *underground* d'alors (dont le cinéma de Jack Smith et ses plus fameux films datés de 1963), comme l'écriture à chaud de l'émergence de ce style *camp* évoqué en termes de « sensibilité, moderne, sans aucun doute ». Cela dans sa tentative de décryptage, attachée à différencier « une sensibilité », d' « une idée ou d'une conception »³⁹¹.

5. 5. Jack Smith : du *Camp* à « l'actorat considéré comme performance »

S'il fallait ne citer qu'un film de Jack Smith qui dise toutes ces correspondances, on avancerait *I was a Male Yvonne de Carlo* (1968) - initialement pensé comme une performance - au cours duquel la caméra nous découvre cet étonnant personnage décidé à « camper », le corps abandonné sur une peau de léopard, « pacha divin, recevant une cour de fans [...] cigarette en bouche, bagues au doigt, œil moqueur roulant vers l'avant ou tournant de manière inepte sur lui-même, visiblement provocateur »³⁹². Et l'auteur de ce commentaire de poursuivre : « le fantastique incertain s'est mué en cabinet fantasque, en ironie grossière centrée sur la figure de l'artiste-cinéaste minaudant »³⁹³ ... une

Freud (1970). Il sera une source d'influence pour quantité d'artistes, de Lou Reed, Laurie Anderson, David Bowie à Cindy Sherman, Mike Kelley, Matthew Barney, Nan Goldin et bien d'autres.

³⁹¹ Susan SONTAG, « Le style "Camp" », *L'œuvre parle, op. cit.*, p. 421 : « Il y a dans le monde bien des choses qui ne portent pas encore un nom, bien des choses n'ont encore jamais été décrites. Parmi elles cette sensibilité, moderne, sans aucun doute [...] et à laquelle ses fanatiques ont donné le nom de "Camp" ». / « Parler d'une sensibilité, ce qui est tout à fait différent d'une idée ou d'une conception, est une chose bien difficile [...] ».

³⁹² Olivier COÏC, « La vie de phalène » # 8 *Jack Smith, Exploding*, n°8, 2002, p. 59-61.

³⁹³ *Ibid.*

évocation qui n'est pas sans renvoyer à celle du sidérant Bowery s'exposant à la galerie Antony d'Offay de Londres sous ses infinies facettes.

À travers la représentation paroxystique de soi on touche à ce qui a été désigné, à propos de Jack Smith, par : « l'actorat considéré comme performance » (forme qu'il affectionna tout au long de sa vie, jusqu'à son lit de mort³⁹⁴). Analysant la pratique cinématographique de celui-ci (dans sa forme d'hommage-fascination rendue aux images du Hollywood des années 30/40), le même critique rapporte cette citation concernant le choix de ses personnages, acteurs d'eux-mêmes : « But in my movies I know that I prefer non actor stars to "convincing" actorstars – only a personality that exposes itself [...] » (« Mais dans mes films je préfère les stars qui ne sont pas des acteurs aux stars "reconnues" - simplement des personnalités qui s'exposent en tant que telles [...] »³⁹⁵. En cela, Jack Smith souscrit à un principe cher au cinéma expérimental, tel qu'a pu le pratiquer Warhol avec ses multiples superstars (ainsi créditées par lui), dont Mario Montez (travesti ayant emprunté son nom à l'actrice hollywoodienne devenue française, Maria Montez), Divine (autre travesti notoire), Ultra Violet, Gerard Malanga, Philip Norman Fagan, Fred Herko (abondamment évoqué³⁹⁶) et bien d'autres³⁹⁷.

³⁹⁴ Sa participation au festival l'*Expanded Cinema* organisé par Jonas Mekas (en novembre et décembre 1965) avec *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*, aux côtés de Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, La Monte Young, Marian Zazeela (son modèle féminin fétiche) ou encore Andy Warhol marque le début de ses performances. Elle sera suivie par de nombreuses autres, dont *Brassieres of Uranus* qu'il promènera durant deux ans dans divers festivals (de New York, Gênes à Hambourg ou Toronto). Ce sens du scénique l'accompagnera tout du long de sa vie, jusqu'à son dernier souffle, comme le raconte Penny Arcade (connue aussi sous le nom de Susana Ventura) - rapporté par Stéfani de Loppinot - lorsque atteint du sida, il est hospitalisé. Les amis qui l'entourent décident alors de transformer sa chambre en palais de mille et une nuits. « L'encens brûle, la musique emplit l'atmosphère, on tend des tissus sur les murs... Jack disparaît tout en douceur, au milieu d'une grande extase collective : "C'était magnifique ! Royal ! Lumineux ! (...) On était tous ensorcellés (sic) par la puissance de sa présence, submergés par une force d'amour inouë, presque physique, comme dans les plus belles fusions amoureuses". », Stéfani DE LOPPINOT, « The lives and time of Jack Smith », # 8 *Jack Smith, Exploding*, art. cit., p. 7.

³⁹⁵ Xavier BAERT, « Critical Love, Les formes critiques de l'hommage dans *Flaming Creatures* », in # 8 *Jack Smith, Exploding*, art. cit., p. 46. Citation reproduite en anglais dans le texte (notre traduction).

³⁹⁶ Voir pp. 70-71 de cette thèse.

³⁹⁷ Voir divers ouvrages à ce sujet, dont Michael O'PRAY, *Andy Warhol Film Factory*, Londres, BFI Publishing, British Film Institute, 1989.

On rappellera que ce procédé de recourir à des amateurs ne se limite pas qu'à ce type de cinéma. Il est même un ressort de l'expérimental en général, élargi à un certain théâtre (de John Vaccaro à Bob Wilson, en passant par le Performance Group ou le Living Theatre), commun également aux pratiques chorégraphiques qui nous occupent (d'Yvonne Rainer à Jérôme Bel, via des figures telles qu'Alain Platel³⁹⁸). Tout un pan du cinéma contemporain s'y est adonné avec passion, conviant des acteurs non professionnels pour leur propension à jouer « vrai » ; qu'il s'agisse dans les années 1970 de figures atypiques comme Dennis Hopper (emblématique de la contre-culture américaine, artiste à ses heures et photographe) associant les habitants d'un petit village du Pérou au tournage de son film *The Last Movie*³⁹⁹) ou de Robert Bresson dans un registre éloigné avec *L'argent* (1983), ou de certains autres réalisateurs comme Peter Watkins avec *La Commune* (2000), pour ne citer que ces quelques exemples.

³⁹⁸ Alain Platel est à l'origine en 1984 des Ballets C de la B (pour Les Ballets Contemporains de la Belgique, en pied de nez à l'institution) conçus dans l'esprit d'une plateforme qui associe divers chorégraphes et non chorégraphes, issus d'horizons divers pour une approche volontairement éclectique sous la devise : « Cette danse s'inscrit dans ce monde, et le monde appartient à tous », citation extraite du site de la compagnie : LES BALLETS C DE LA B, *La Compagnie*, [en ligne]. Disponible sur : www.lesballetscdela.be/fr/ (consulté le 14/04/17). Formé lui-même à une toute autre pratique (l'orthopédagogie, pour se consacrer il y a peu à la langue des signes), sa conviction le fait recourir fréquemment à des acteurs et danseurs amateurs, de *Bernadetje* (1996) se déroulant sur une aire d'auto tamponneuses – faisant saillir les corps qui vont avec, *Iets op Bach* (1998) et sa horde d'anges déçus à *Gardenia* (2010), spectacle transgenre rompant avec les clichés.

³⁹⁹ Dennis Hopper, acteur, réalisateur, poète, artiste et photographe à ses heures, est une figure emblématique de la contre-culture américaine. Mondialement connu pour son film *Easy Rider* (1969), il est aussi l'auteur d'un film singulier, mélange de maîtrise et d'improvisation : *The Last Movie* (qui bien qu'échec commercial, eut le prix de la critique à la Mostra de Venise, la même année en 1971). Il en parle en termes d'expérimentations, pour lequel il dit avoir « tenté beaucoup de choses nouvelles, osées [...]. L'improvisation, par exemple : aussi bien avec les figurants qu'avec les professionnels qui jouaient sans répéter [...] », Matthieu ORLÉAN, Denis HOPPER [entretien], « Faire un film, c'est suivre son désir », in *Dennis Hopper et le nouvel Hollywood*, [catalogue d'exposition], Paris, Cinémathèque française, 2008, p. 132.

5. 6. En guise de conclusion touchant à l'image de soi

Pour clore le phénomène de l' « actorat comme performance », il importe de signaler combien ce positionnement a ses adeptes dans l'art. La liste d'artistes répondant à cette définition propre à incarner leur œuvre même, au sens de faire corps avec leur travail dans un présent permanent, serait sans fin. On s'en tiendra à l'évocation du couple d'artistes berlinois (devenu encore plus populaire depuis la mode du *selfie*⁴⁰⁰), EVA & ADELE, qui s'est fait connaître, dès les années 1990 par leurs apparitions détonantes lors d'événements artistiques en Europe (tels que vernissages ou foires de première importance). Leur démarche privilégie une conscience de genre (*gender*), qui confine pour ADELE (né homme) à l'abolition de tout genre, servie par une apparence physique savamment élaborée visant à une confusion des sexes. Le crâne rasé et vêtues à l'identique (selon une mode kitsch rétro, affectionnant le tailleur et la tonalité dominante rose), elles forment selon Robert Fleck⁴⁰¹ « un seul personnage unique et hermaphrodite »⁴⁰². Soucieux d'entretenir une certaine énigme (ainsi que l'indique la notule faisant office de biographie sur leur site internet : « COMING OUT OF THE FUTURE »), EVA & ADELE affirment leur appartenance au futur et revendiquent comme slogan : « WHEREVER WE ARE IS MUSEUM ». Leur mode d'intervention artistique fondé sur cette façon d'être au monde, apparaît en comparaison des Sculptures vivantes incarnées par Gilbert & George se limiter à un art d'attitude, dont l'une des spécificités est d'échapper (jusqu'à présent) au système marchand. Leur jeu de rôles (étendu à la vie de tous les jours, au-delà du monde de l'art) répond à une exigence bien précise. Ne produisant rien en dehors de leur

⁴⁰⁰ Mode consistant à se prendre en photo au moyen de son téléphone portable, puis généralement postée sur internet ou sur les réseaux sociaux.

⁴⁰¹ Robert Fleck, né en 1957 à Vienne, est historien d'art et commissaire d'expositions. Après avoir exercé à Vienne, puis en France (également en qualité de directeur de l'école supérieure des beaux-arts de Nantes), il enseigne à la Kunstakademie de Düsseldorf, où il est responsable des collections et des expositions, en qualité de vice-recteur depuis 2013.

⁴⁰² Robert FLECK, EVA & ADELE, *ARTISTES DU FUTUR*. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.evaadele.com/texts/fleckfr.html>. (consulté le 23/08/16)

image comme postulat⁴⁰³, il ne saurait être question d'art de pure apparence, nourri de superficialité, de ludisme et de narcissisme. Pour Robert Fleck, leur participation aux événements « en tant que personnes non invitées » (précisant leur indépendance financière en dépit des maints déplacements - pour certains à l'étranger - occasionnés par leur fonctionnement), relève d'un travail où rien n'est laissé au hasard (« tous les détails, des trajets empruntés jusqu'à la manière de se tenir, font l'objet d'une chorégraphie préalablement étudiée, à la manière d'artistes de performance »). Au-delà de la minutie de ce rituel, il en ressort selon lui, « un processus de pensée et de réflexion sur ce qui pourrait être une pratique proprement visionnaire de l'art ».

On voit à travers ce vaste panorama, combien l'usage de la mise en scène de soi répond à des formes très différentes au vu de la spécificité et des enjeux mis en œuvre par leurs auteurs.

Revenant aux protagonistes évoqués en début de chapitre, les intentions d'un artiste tel que Ben (dont on peut aisément dire qu'il s'est arrogé l'ego comme pratique artistique) dans sa volonté de subvertir le quotidien et de s'appropriier le tout sans restriction (avec l'annexion de ce grand bazar existentiel qu'est le monde), ne sont en rien comparables avec celles des artistes chorégraphes du Judson Dance. Toutefois une même profonde volonté de modifier le regard et la perception des spectateurs les réunit, animé par le désir de rendre ce regard actif.

L'autre point commun concerne la mise en avant de la question de la re-présentation articulée à celle de la présentation, via l'élargissement prôné de la conscience (et du

⁴⁰³ Il semblerait toutefois que leur art soit en passe de changer, et qu'après avoir réalisé des tampons portant mention des slogans énoncés en guise d'éléments biographique, un art plus pictural (centré toujours sur leurs propres personnes d'EVA & ADELE) soit en train de voir le jour.

rapport au spectateur). Ceci en dépit de conceptions différentes : l'esprit Fluxus visant l'abolition entre l'art et la vie et l'élimination d'un art institutionnel dans un cas (dicté par le fameux « Demolish serious culture »⁴⁰⁴), dans l'autre l'adhésion à la refonte de l'approche de la danse, sous-tendue par le précepte cité plus haut d'Yvonne Rainer : « ce que fait quelqu'un est plus intéressant que l'exhibition de personnages ou de comportements ».

Sans s'étendre sur quantité d'exemples, on citera en illustration l'événement conçu par La Monte Young (à la galerie AG de Maciunas, lors de ses derniers jours d'existence) raconté par Philip Corner. L'électricité ayant été coupée, alors que sa pièce devait se dérouler dans l'obscurité, l'artiste décréta que « l'activité des gens présents serait le concert ». Philip Corner se souvient « être resté deux heures dans le noir. C'est comme une expérience d'être dans un espace noir avec d'autres gens, les lumières de la rue... Évidemment il y a toujours quelque chose d'intéressant »⁴⁰⁵. Outre la participation du public considéré ici comme un facteur de première importance, porteur du double statut de regardeur / acteur, ce récit est signifiant sur la portée et le sens à donner aux choses et aux micro-événements observés.

À ce stade de notre étude, une précision historique relative à l'emploi de certains termes récurrents, dont ceux en l'occurrence relatifs à la performance s'impose. En effet, le champ lexical propre à ce domaine est riche de nuances comme en témoignent les diverses allusions rencontrées, qu'il s'agisse du mot *happening* ou de celui d'*event*. Nous allons nous attacher à en donner la (ou les) définition(s) les plus éclairantes dans le

⁴⁰⁴ Ce slogan d'Henry Flynt (connu pour son essai sur le *Concept Art*, 1961) devenu célèbre a été immortalisé par des photographies le montrant, en 1963, lors de conférence (dans le studio de Walter de Maria), devant le MoMA New York Museum (accompagné de Jack Smith) ou le Philharmonic Hall at Lincoln Center, pancartes à la main clamant ces revendications (« No more art » ; « Demolish Art Museums ! » ; « Demolish Concert Halls »), voir *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962, op. cit.*, p.117.

⁴⁰⁵ Jacques DONGUY, « Extraits d'entretiens avec les artistes Fluxus à Paris », in *Fluxus en France, op. cit.*, pp. 130-131.

chapitre qui suit et voir en quoi ces occurrences sont le fait elles-mêmes d'évolution, au travers d'approches et disciplines diverses.

Chapitre 3 : Déterritorialisation et exploration des pratiques performatives

I. Les formes performatives comme renouvellement de la pratique artistique – Rappel historique et lexical.

1. Rappels historiques

Avant de s'interroger sur la validité de la performance comme l'un des paradigmes du renouvellement de l'art au XX^e siècle, il nous semble nécessaire de rappeler le rôle sans conteste novateur symbolisé par ce mode d'expression aux définitions fluctuantes. Si le terme de performance peut aujourd'hui paraître galvaudé, venant agrémenter bon nombre de manifestations sous le label d'une « ultra contemporanéité » avantageuse (de l'exposition « performée » à la lecture « performée », via les résidences « performées », etc.), il n'a pas toujours été cantonné à ce registre souvent vidé de sa substance critique, trait d'époque d'un *Zeitgeist* à la tonalité récréative.

On a en effet, à juste titre, coutume d'inscrire l'« art action » comme l'un des ferments déterminants des mutations esthétiques qui ont jalonnées le siècle. Concernant l'importance de cet art du comportement, incubateur d'un rapport artistique radicalement autre, on ne saurait passer sous silence les moments successifs, parfois simultanés, que constitue cette histoire (née avec les futurismes italien - artistes et poètes confondus - et russe, poursuivie avec le mouvement dada et ses divers développements internationaux – relayée au Japon avec le groupe Mavo – prolongée ensuite par le Bauhaus et plus près de nous par Fluxus).

L'histoire de la peinture américaine s'est elle-même construite à partir de cette dynamique novatrice, parallèlement à l'affirmation d'un courant abstrait dont les représentants les plus illustres sont Barnett Newman, Mark Rothko et Ad Reinhardt.

L'analyse de ce bouleversement de situations revient au poète et critique Harold Rosenberg (cofondateur avec John Cage et le peintre Robert Motherwell de la revue *Possibilities*), inventeur de la formule « *action painting* », à l'occasion de son interprétation de l'œuvre de Jackson Pollock (parue dans la revue *Artnews* en décembre 1952 et illustrée par les photographies devenues célèbres d'Hans Namuth). De même, Allan Kaprow fera de cet artiste majeur dans son article-manifeste *L'héritage de Jackson Pollock* (1958), la figure de bascule de l'art américain, annonciateur de l'imminente ouverture à la vie quotidienne⁴⁰⁶ ; pointant par ailleurs le fait que « ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures », pour « devenir des environnements »⁴⁰⁷. L'émergence de cette nouvelle dimension suscitera dans l'analyse critique l'emploi de termes tout particuliers pour désigner cette œuvre dominée par l'agir, évoquant divers qualificatifs tels que : « la toile comme arène », « le tableau comme événement »⁴⁰⁸.

La référence à Pollock constitue par ailleurs une tutelle revendiquée bien au-delà de la scène américaine, si l'on songe au groupe japonais Guta, ou encore à L'École de Paris, qui loin d'être de reste, au travers de son représentant Georges Mathieu (accompagné du critique d'art Michel Tapié), relayera dès 1948 cette œuvre pour sa gestualité.

⁴⁰⁶ « Pollock, comme je le vois, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42^e rue », Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, pp. 38, 39.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.52.

⁴⁰⁸ Harold ROSENBERG, « The Americans Action Painters », *Art News*, décembre 1952 : « [...] l'un après l'autre, les peintres américains commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace où reproduire, redessiner, analyser ou exprimer un objet, réel ou imaginaire. Ce qui naissait sur la toile n'était plus une image mais un événement ».

2. *L'Untitled Event* comme événement fondateur

Au risque de convoquer une histoire à présent tout à fait reconnue (mais elle ne le fut pas toujours), on rappellera que la première manifestation aux États-Unis d'un élargissement de l'art à l'action, souvent considérée comme le premier *happening*, eut lieu en 1952 sous l'appellation d'*Untitled Event* au Black Mountain College, à Asheville en Caroline du Nord. Celui-ci, créé en 1933 à l'initiative de John A. Rice (professeur de lettres anticonformiste) comme une structure d'études expérimentale autogérée par un groupe d'étudiants et de professeurs, avait placé dès sa conception l'interdisciplinarité au cœur de la pédagogie. Josef Albers, puis le poète Charles Olson en furent les directeurs successifs. C'est au premier que l'on doit l'introduction des pratiques corporelles inspirées par l'exercice de la *Gestaltung* et des rapports entre conscience corporelle et perception de la spatialité - héritage du Bauhaus (qu'il avait dû fuir à sa fermeture par les Nazis) - initiées par Johannes Itten et Oskar Schlemmer. Mais il convient de mentionner aussi le rôle essentiel auprès d'Albers au Black Mountain College de Xanti Schawinsky, artiste suisse également issu du Bauhaus, disciple de Schlemmer, chargé à partir de 1936 d'un atelier d'expérimentation tourné vers la personne vivante. Ses spectacles baptisés *Spectodrama* tel *Danse macabre* (1938), incluant la musique, la lumière, la couleur, et même les films, sont à bien des égards annonciateurs de l'*Untitled Event*.

Laboratoire majeur des propositions les plus novatrices, tant sur le plan tant artistique, éducatif que politique, le Black Mountain College s'avère comme le « centre d'une véritable révolution dans les esprits »⁴⁰⁹, dont procède l'*Untitled Event*.

⁴⁰⁹ Jean-Pierre COMETTI et Éric GIRAUD, « Introduction », in *Black Mountain College, Art Démocratie, Utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / cipM, 2014, p. 9 (ouvrage mentionné par la suite sous la forme abrégée : BMC).

Un rappel de cet événement considéré comme majeur dans l'histoire du décloisonnement des pratiques artistiques s'impose, quand bien même il se révèle difficilement narrable de manière précise, « tant les comptes rendus divergent d'un récit à l'autre »⁴¹⁰, ainsi que le pointe l'ensemble des auteurs qui s'y sont penchés.

C'est sous l'intitulé de « concert » organisé par John Cage, que le programme du Black Mountain College annonce la manifestation qui se déroula durant la session d'été 1952 (le 16 août). Avec pour particularité d'emblée d'inscrire cette action collective ouverte à tous dans un lieu atypique : le réfectoire de l'établissement, dont l'espace avait été compartimenté en quatre triangles ménageant deux allées où évoluait Merce Cunningham (poursuivi par un chien) accompagné d'autres danseurs, elle s'offrait comme une série de propositions artistiques simultanées, sans lien entre elles. Une multiplicité d'actions (d'une durée totale d'environ une quarantaine de minutes), donnait à voir et à entendre diverses instances de nature aussi bien musicale, sonore, poétique, philosophique, que gestuelle et visuelle (également plastique). Y intervenaient toute une palette d'artistes, de John Cage – en smoking - (qui interprètera au terme de certaines lectures *Landscape Imaginery n 4*) ; David Tudor⁴¹¹ au piano préparé (également affairé à transvaser de l'eau d'un seau l'autre depuis le haut d'une échelle) ; Jay Watt jouant d'instruments extra-occidentaux (ou soufflant dans des sifflets) ; Rauschenberg maniant la manivelle d'un vieux gramophone (égrenant de vieilles chansons populaires d'Edith Piaf ainsi que des années 20-30) ; Charles Olson, seul ou à deux voix avec Mary Caroline Richards lisait alternativement un « poème ouvert ». Cage s'employa par ailleurs à la lecture de textes de

⁴¹⁰ Judith DELFINER, « John Cage et l'héritage du Bauhaus au Black Mountain College », in *BMC, op. cit.*, p. 95.

⁴¹¹ Pianiste et compositeur remarqué (spécialisé dans la musique électronique), David Tudor, bien qu'alors encore étudiant au Black Mountain College, sera celui qui exécutera la fameuse pièce *4'33"* de John Cage, donnée peu après au Maverick Concert Hall de Woodstock (dans l'État de New York, le 29 août 1952). Il succèdera à Cage (à sa mort, en 1992) comme directeur musical de la Merce Cunningham Dance Company.

Maître Eckhart, précédés d'un discours sur le bouddhisme zen (ainsi que des extraits de la déclaration d'indépendance ou de celle des droits de l'homme, selon quelques témoignages⁴¹²). La dimension plastique était assurée quant à elle par la projection de diapositives d'images abstraites colorées imaginées par Rauschenberg (montées sous verre et peintes à la main, mêlées à des collages), sur les surfaces d'une sorte de dais constitué de ses *White Paintings* chapeautant l'espace du réfectoire. Tandis qu'en bout du réfectoire, un film de Nicolas Cernovitch, égrenait des images du cuisinier du Collège puis du soleil couchant, visibles au gré d'une lente projection glissant du plafond au mur.

Selon les propos de Cage : « tout fusionnait ensemble dans la possibilité de créer un événement théâtral, où les actions qui se produisaient n'étaient pas liées par des rapports de causalité – mais où il y avait une pénétration ». En vertu d'une organisation souhaitée minime, seule une partition avait été distribuée aux participants où figurait l'ordre de leurs actions, avec le libre choix laissé à chacun de faire ce qu'ils voulaient. Cage, en tant qu'orchestrateur désireux surtout de préserver l'imprévisible, précise : « Tout ce qui arrivait ensuite, arrivait par le spectateur lui-même »⁴¹³. Ce qu'analyse Jean-Yves Bosseur en ces termes :

Cage désigne sous le terme d' « omni-attention » la faculté, pour le public, de porter tour à tour et à son gré son attention sur les sons, les mouvement des danseurs, les éléments du décor, les variations de lumière... " Nous voulons affirmer cette vie, non pas pour faire surgir l'ordre du chaos ni tenter d'améliorer la création, mais tout simplement pour nous éveiller à la vie même que nous vivons".⁴¹⁴

⁴¹²Judith DELFINER, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹³ Martin DUBERMAN, *Black Mountain College, An Exploration in Community*, New York, E. P. Dutton, 1990, p. 370.

⁴¹⁴ Jean-Yves BOSSEUR, *op. cit.*, p. 68-69.

Outre la conception tout à fait particulière du déroulé des performances envisagées dans une optique d'interaction absolue, on dénote au Black Mountain College une importance extrême accordée à la notion d'action sous toutes ses formes.

Ici le décloisonnement se confond avec la pratique du transdisciplinaire. Les arts plastiques, la danse et la musique, les sciences naturelles et humaines, s'ouvrent les uns sur les autres ⁴¹⁵, commente Joëlle Zask.

Ce que corroborent les documents d'archives, dont l'éclairante correspondance de Charles Olson (traduite par Éric Giraud et Holly Dye), relative à certaines intentions fondamentales :

1- l'importance, d'un point de vue artistique, de la porosité des pratiques artistiques entre elles et de la manière dont, dans un contexte marqué par des échanges permanents, elles se nourrissent les unes des autres. [...]

3- l'importance de la danse, à ses yeux (il cite Cunningham et Litz) dans laquelle il voit le creuset du sein duquel les autres arts apparaissent dans toute leur évidence.

⁴¹⁶

Si la part de l'action mise en partage (et non du seul point de vue des individualités) était connue au Black Mountain College, le rôle nodal de la danse (sur l'impulsion de son deuxième directeur, poète) s'y déploie avec force :

L'action, la "mise de l'art en action", selon les propres termes d'Olson devint une priorité, et la danse un foyer privilégié d'expérimentation : "La danse [...] a fait office de cœur de ce que l'on pourrait appeler les arts de la performance : la musique, bien entendu, l'écriture du côté de la poésie et du théâtre, et la peinture, comme une esthétique tridimensionnelle". ⁴¹⁷

2. 1. Éloge de l'expérimentation

L'intérêt porté à l'aléatoire, à l'imprévisible, sous la forme de ce qui peut survenir en tant qu'expérience fait corps ici avec l'objectif premier de l'enseignement du Black Mountain College, désireux de bannir toute distinction entre *praxis* et *poesis*. Dans ce lieu

⁴¹⁵ Joëlle ZASK, « Le courage de l'expérience », in *BMC, op. cit.* p. 24.

⁴¹⁶ Jean-Pierre COMETTI, « Black Mountain College et l'avant-garde américaine avant et après la Seconde Guerre mondiale », in *BMC, op. cit.*, p. 43.

⁴¹⁷ Jean-Pierre COMETTI et Éric GIRAUD, « Introduction », in *BMC, op. cit.*, pp 13-14.

particulier (cadre de vie et d'études exemplaire), où « la pédagogie est pensée comme une formation à la citoyenneté », ne s'opère aucune hiérarchie : « on n'enseigne pas l'art et autre chose, on enseigne toute chose comme on enseigne l'art »⁴¹⁸. À ce titre se conçoit aisément la convergence des convictions propres aux enseignants de cette communauté (et de son créateur, John A. Rice), avec celles du philosophe John Dewey, tendues vers l'expérimentation. On notera l'accueil réservé à celui-ci (et à ses idées) amené à se rendre à maintes reprises au Black Mountain College, en qualité d'invité d'honneur et membre du comité scientifique. Qu'il s'agisse d'ouvrages *a priori* aussi divers que *Experience and Education*, *Experience and Nature*, *Art as Experience* (et de son retentissement dans le champ de l'art), son auteur place au-dessus de toutes les facultés celle d'inscrire l'expérience dans le champ de la connaissance. « Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, déplore-t-il, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique ». Défricher des territoires vierges relève dès lors d'une préoccupation majeure que n'aura de cesse de cultiver le Black Mountain College :

Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétique. Nous devons arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour.

Ce sont ces sentiers de traverse faits d'inconnu qu'aiment à cultiver les figures du BMC lorsqu'ils font entendre le son de l'eau se déversant d'un seau (d'un intérêt comparable à des notes de piano) ou décident de donner à voir les évolutions d'un danseur esquivant un chien.

⁴¹⁸ Joëlle ZASK, « Le courage de l'expérience », in *BMC, op. cit.*, p. 18.

« Chercher dans la matière brute de l'expérience », selon les préconisations de Dewey louant une certaine acuité à découvrir de nouvelles sensations porteuses de formes esthétiques autres, trouve un puissant écho dans les recherches menées par les artistes du Collège. C'est ce qui se dégage de la lecture du passage qui suit (non sans résonnance par ailleurs avec les idées prônées par Allan Kaprow, cité en exergue de notre premier chapitre) :

Les sources de l'art dans l'expérience humaine seront connues de celui qui perçoit comment la grâce alerte du joueur de ballon gagne la foule des spectateurs, qui remarque le plaisir que ressent la ménagère en s'occupant de ses plantes [...], l'enthousiasme avec lequel l'homme assis près du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes [...]. Et de décréter, plus loin : « les arts qui ont aujourd'hui la plus grande vitalité pour l'homme ordinaire sont des choses qu'il ne considère pas comme des formes d'art : par exemple le cinéma, le jazz, la bande dessinée [...] ». ⁴¹⁹

Cette aspiration à une interaction forte avec le monde environnant, en vue d'un rapport créatif neuf, nourrira l'approche sensible d'Allan Kaprow. Quant à l'ascendant déterminant qu'aura son ouvrage *Art as Experience* sur ce dernier, Jeff Kelley rapporte :

[...] dans ce livre, vers 1949, le jeune artiste ambitieux, diplômé en philosophie, a inscrit au crayon ses réflexions [...] : "L'art non séparé de l'expérience [...] Qu'est-ce qu'une expérience authentique ? [...] L'environnement est un processus d'interaction" ». Avant de conclure : « On y ressent le tiraillement de la reconnaissance tandis que l'artiste s'écarte du texte du philosophe pour aller vers les marges, où sa propre pensée commence à prendre forme. ⁴²⁰

Cet hymne à la fusion de l'art et la vie inspirera à Kaprow ses pages prophétiques annonciatrices des formes à venir (formulées dans son texte *L'héritage de Jackson Pollock*), où s'expriment ses convictions les plus enflammées et la nécessité d'un nouveau rapport

⁴¹⁹ John DEWEY, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2012, p. 32.

⁴²⁰ Jeff KELLEY, « Introduction », in Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 13.

esthétique au monde où « nous devons nous préoccuper, et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne [...] »⁴²¹.

Concernant la dénomination de l'*Untitled Event* (baptisé aussi *Concerted Action* ou *Theater Piece #1*) que l'on a coutume de désigner comme un proto *happening*, il n'est pas anodin de noter que certains exégètes vont même jusqu'à désigner son maître de cérémonie, John Cage, comme l'inventeur de cette forme. Ainsi Daniel Charles (musicien, musicologue et philosophe), n'hésite pas à considérer *4'33"* comme un *happening* « puisqu'un pianiste s'y présente en tant qu'acteur et non en tant que producteur de sons »⁴²². La présence scénique minimale du pianiste aimantant les regards par son énigmatique posture (et les possibles indices décriptables) se voulait capitale, ainsi que le donne à penser le commentaire de René Block : « il (David Tudor) était au piano et bougea trois fois les bras pour indiquer que le morceau avait trois mouvements »⁴²³.

3. Occurrences du mot *Happening*

Le nom de la Reuben Gallery demeure indissociable de l'émergence de ce nouveau genre de manifestations que sont les *happenings*, diffusés par Allan Kaprow (associé à l'époque à la programmation du lieu). L'origine du mot lui revient, employé pour la première fois dans le texte « *The Demi-Urge ; something to take place : a happening* » (publié au printemps 1959 par la revue *Anthologist*, vol. 30, n°4, qu'il dirige)⁴²⁴, mais aussi

⁴²¹ Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 38.

⁴²² Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 262.

⁴²³ René BLOCK, « À la recherche de la musique jaune », *Écouter par les yeux : Objets et environnements sonores*, [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1980, p. 19.

⁴²⁴ « Interviews with artists (Interview with Allan Kaprow) », in Joan MARTER (ed.), *Off Limits : Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963* [catalogue d'exposition], 1999, Rutgers University Press, p.133 Allan Kaprow a déjà réalisé un événement que l'on peut après-coup considérer, sans qu'il soit qualifié de la sorte, comme son premier *happening*. Ce « proto-happening » auquel participèrent Robert Watts et George Brecht, à base de son et de lumières clignotantes se déroula dans deux pièces d'un dortoir du Douglass College de New Brunswick (New Jersey). Kaprow lui-même, cependant, dans un entretien publié toujours

pour qualifier une pièce de la même année (*18 Happenings in Six parts*) ainsi que l'atteste son récit :

Happening était le titre d'une pièce réalisée à New York à la Rubin (sic) Gallery repris après coup par la presse et certains artistes, ce qui m'engage à décliner toute responsabilité quant à l'usage du mot ensuite. À présent, nous le savons, la chose s'est répandue à travers le monde ; cependant très peu de gens qui utilisent le mot ont en commun quoi que ce soit ou savent même ce que ce terme signifie. Il en vient, en fait, à signifier pour le grand public tout type d'événement plutôt décontracté et généralement de nature inoffensive.⁴²⁵

Sans s'étendre abondamment sur le fondement même du *happening* comme croyance en un art novateur pour Kaprow, né d'un regard neuf et audacieux sur le monde (« J'ai toujours rêvé d'un nouvel art, un véritable nouvel art [...]»⁴²⁶ » affirme-t-il), on rappellera ce credo en se remémorant ces pages inspirées animées de ce « nouvel art concret » qu'il appelle de ses vœux :

Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était pour la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous, et que nous avons ignoré, mais ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans des vitrines de magasins et dans les rues, et éprouvés dans des rêves et des accidents horribles. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de lessive ; trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret.⁴²⁷

dans le catalogue, remonte encore plus avant dans sa propre biographie. Il indique : « J'ai toujours dit que les premiers happenings que j'ai réalisés le furent dans la classe de John Cage » / « I've always said that the first Happenings that I did were in John Cage's class ». Notre traduction.

⁴²⁵ Harald SZEEMANN, *Happening & Fluxus* [catalogue d'exposition], Cologne, Koelnischer Kunstverein, 1970 (sans pagination) : « Happening was a title of a piece I put on in New York at Rubin (sic) Gallery and I was taken up by the press and some artists so that I wish to disclaim any responsibility for the word after that. Now as we know, it is around the world and very few people have much in common who use it or know even what it means. In fact it comes to mean in the general public sense any kind of rather casual and usually innocuous event », « Excerpts from a discussion between George Brecht and Allan Kaprow entitled "Happenings and Events", broadcast by Wbai sometimes during may ». Notre traduction.

⁴²⁶ Joan MARTER (ed.), *Off Limits, Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*, op. cit., p. 10: « I have always dreamed of a new art, a really new art. I am moved to roaring laughter by talk of consolidating forces, of learning from the past... So I am ruthlessly impatient with anything I seriously attempt which does not shriek violently out of the unknown present, which does not proclaim clearly its modernity as its raison d'être ».

⁴²⁷ Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 23.

Cette incursion dans l'essence même de la vie scelle les principes d'énonciation du *happening*, ainsi exposés par Kaprow lui-même :

- a. La démarcation entre art et vie est maintenue aussi fluide et, si possible, aussi indistincte que possible [...].
- b. En conséquence, la source des thèmes, matériels et actions, et leurs relations mutuelles, doivent provenir de tout lieu ou période excepté des arts, leurs dérivés et leur monde [...].
- c. Le happening se déroule en des lieux largement espacés, parfois mouvants et changeants [...].
- d. Le temps, qui obéit étroitement aux mêmes règles que l'espace, est variable et discontinu [...].
- e. Les happenings ne sont présentés qu'une fois [...].
- f. Il s'ensuit que le public est entièrement éliminé [...].
- g. Le happening procède dans sa composition exactement comme pour l'assemblage et les *Environnements*, c'est-à-dire qu'il évolue comme un collage d'événements dans certains laps de temps et dans certains espaces [...].⁴²⁸

En dépit de leur prise directe manifeste sur le quotidien⁴²⁹, les *happenings* ont pu apparaître aux yeux de certains comme « théâtraux », ce qualificatif parfois formulé dans un sens critique. Sans prétendre détailler les nombreux types de *happenings* et la position qui les sous-tend, on ne peut passer sous silence ceux de Claes Oldenburg (évoqués plus haut⁴³⁰) ou de Jim Dine, significatifs par l'activation de certains objets et matériaux en résonnance avec le médium peinture ou sculpture (manipulés avec une telle intense jubilation, que Restany parla à leur endroit d'une « même réceptivité organique »⁴³¹). L'un des plus fameux *happenings* de Jim Dine : *The Smiling Workman* (1961) a pour ressort l'acte de peindre. Lors de son éloge, magnifié par la séquence pouvant s'apparenter à un

⁴²⁸ Allan KAPROW, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, N ; H. Abrams, 1966, pp. 188-198. Voir également l'insert dans « Les happenings sont morts : Longue vie aux happenings » (1966), Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit., pp. 91-94.

⁴²⁹ Bien que les citations relatives à Fluxus regorgent, on retiendra celle de Giuseppe Chiari ayant étudié le piano et la composition musicale à Florence, pionnier de l'action music : « Qu'est-ce qu'un happening ? Assumer un acte qui s'accomplit dans la vie quotidienne, habituelle, distraitement presque sans s'en apercevoir comme un acte signifiant », BEN, *Fluxus continue, Nice 1963-2003*, op. cit. (non paginé).

⁴³⁰ Voir p. 64 de cette thèse.

⁴³¹ Pierre RESTANY, « Happening », Pierre CABANNE et Pierre RESTANY, *L'avant garde au XX^e siècle*, Paris, André Balland, 1969, p. 293

rituel, on y voit l'artiste ingurgiter la peinture contenue dans les pots de peinture posés au centre de sa toile, avant d'en déverser le reste sur lui. Pour Jeff Kelley : « [...] Jim Dine prit le "théâtre" du processus pictural comme source explicite de ses happenings, lorsqu'il griffonna "I love what I am doing" ("J'aime ce que je fais") »⁴³².

Cette propension a fait dire à Harald Szeemann, à propos de leurs auteurs, qu'il s'agissait d'« une extension de leur langage pictural et sculptural », pointant le fait que :

Ça devenait des tableaux vivants avec des petites actions, etc., [...]. Il s'y mêlait aussi un aspect vaudevillesque (...) ou alors les happenings prenaient vraiment une forme théâtrale, avec un côté absurde, comme ceux de Red Grooms », à l'inverse de Kaprow, dont la pratique était « très liée à l'environnement. »⁴³³

À noter que certains comme Robert Whitman, rejetteront le terme « happening » au profit de celui de « pièces de théâtre », enclin dans son cas à configurer un univers poétique et abstrait (au moyen de matériaux fragiles : papiers, tissus, projections mêlés ; auxquels s'adjoindra parfois la participation de Simone Forti). Quand d'autres auront tendance à privilégier une vision globalisante, envisagée selon un tout : « l'art en tant qu'espace, l'espace en tant qu'environnement, l'environnement en tant qu'art, l'art en tant que vie »⁴³⁴, pour citer Wolf Vostell.

Si pour Kaprow « les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu »⁴³⁵, il arrive que l'usage du mot, rattrapé par le langage courant, puis relayé et amplifié par les médias, excède ou trahit son sens originel. En l'occurrence fréquemment employé pour désigner une situation collective, ne relevant du reste pas

⁴³² Jeff KELLEY, « Les expériences américaines », in Jean de LOISY (dir.), *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994* [catalogue d'exposition], Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 56.

⁴³³ Harald SZEEMANN, Jean-Pierre BORDAZ, « Harald Szeemann, Entretien par Jean-Pierre Bordaz », in *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994, op. cit.*, p. 261.

⁴³⁴ Frank POPPER, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 45.

⁴³⁵ Allan KAPROW, « Les happenings sur la scène new-yorkaise » (1961), *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 48.

toujours de l'art, il n'est pas rare qu'il confine au débordement, voire au déchaînement. Ce que Jean-Jacques Lebel⁴³⁶, introducteur - avec une singularité toute particulière - du genre en Europe (par ailleurs participant au *happening* de 1963 *Bon Marché* de Kaprow, dont il était proche), formule en ces termes :

Si le mot *happening* a fait florès, c'est qu'il est employé en dépit du bon sens. Dès qu'il y a du bordel dans la rue, une altercation au Parlement, une manifestation qui tourne à l'émeute, ou une grève active qui se transforme en fête, les journalistes parlent de *happening*. Edgard Faure a dit que Mai 68 était un *happening*. Il n'avait d'ailleurs pas tout à fait tort [...].⁴³⁷

Selon lui, la source première du mot *happening* résulte du jargon des musiciens de jazz et des artistes de Greenwich Village, où il était d'usage durant les années cinquante, mais sans en avoir encore « le sens qu'allait lui donner Kaprow »⁴³⁸.

Deux autres commentaires viennent éclairer ce terme prolifique : le premier provient du témoignage de la sulfureuse cabarettiste berlinoise, Valeska Gert⁴³⁹ (déjà évoquée), à propos d'une soirée dada autour de 1920 ; l'autre relève d'une analyse de Marshall McLuhan, théoricien de la communication, s'appuyant sur un événement que l'on pourrait

⁴³⁶ Jean-Jacques Lebel, artiste multiple et « agitateur inspiré » (selon Anne Tronche), est l'instigateur du *happening* en France (à l'origine du premier *happening* en Europe, *L'enterrement de la chose* à Venise en 1960). Sa proximité avec certains artistes et intellectuels côtoyés aux Etats-Unis (dans l'intimité - par son père l'historien de l'art Robert Lebel - de figures décisives telles qu'André Breton, Marcel Duchamp ou Man Ray, avant de se lier aux poètes de la Beat Generation comme Allen Ginsberg ; proche également de Julian Beck et de Judith Malina, fondateurs du Living Theater, mais aussi de John Giorno) font de lui un véritable « passeur ». En témoignent, outre ses traductions, ses écrits et ses expositions, l'organisation du Festival de la Libre Expression à Paris en 1964, puis celle du festival international Polyphonix (créé en 1979 avec François Dufrené et Christian Descamps, rejoint par le poète Bernard Heidsieck et Jacqueline Cahen, en vue de valoriser toutes les formes de « poésie-action » selon le terme de Heidsieck).

⁴³⁷ Jean-Jacques LEBEL, Arnaud LABELLE-ROJOUX, *Poésie Directe, Happenings, Interventions*, Paris, Opus International Édition, 1994, p. 21.

⁴³⁸ *Ibid*, p. 24. Cette information se trouve corroborée par le poème de Gregory CORSO, *Two Weird Happenings in Haarlem* (Deux étranges événements à Haarlem), 1957, San Francisco, City Lights, 1958.

⁴³⁹ Valeska Gert, pour rappel est une pionnière de la danse moderne (connue pour son jeu outrancier, ses contorsions et ses grimaces), à la fois cabarettiste et actrice au parcours atypique. Artiste plurielle, dans sa fuite de l'Allemagne nazie, elle croise des personnalités aussi fameuses que Bertolt Brecht, Sergue Eisenstein, Georg Wilhelm Pabst, Jean Renoir, Greta Garbo, Tennessee Williams ; et apparaîtra dans tous les derniers films de Federico Fellini et Volker Schlöndorff. Revendiquant la force subversive du grotesque jusqu'à la fin de sa vie, elle en fera encore la démonstration dans l'une de ses ultimes apparitions lors d'une émission télévisuelle d'Arte en 1975.

assimiler à un fait d'époque à l'âge des medias électroniques : le spectacle *Exploding Plastic Inevitable*, scénographié par Andy Warhol pour le groupe The Velvet Underground.

Extrait de ses écrits biographiques, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*, Valeska Gert livre ce récit :

Les dada stes donnaient une matinée à Berlin. Sommet du programme, une course entre une machine à coudre et une machine à écrire. A la machine à écrire se trouvait George Grosz. A peine m'eut-on découverte dans la salle, qu'on me traîna également sur la petite scène, et je commençais à danser au bruit des deux ustensiles, en ayant sur un bras deux livres d'asperges enveloppées dans du papier journal. Je venais de les acheter au marché hebdomadaire. Donc, les happenings existaient déjà en ce temps-là. ⁴⁴⁰

L'autre exemple nous est fourni par Marshall McLuhan, lequel choisit en illustration d'un passage de son ouvrage, *The Medium Is the Massage : An Inventory of Effects* ⁴⁴¹, la mise en regard d'une photographie de *Exploding Plastic Inevitable* (EPI) (donné en 1966 à New York au DOM - Polsky Dom Narodny - transformé en discothèque, suivi d'une tournée dans le reste des États-Unis). Le commentaire que l'on peut y lire (avec sa formule devenue célèbre) stipule : « "Time" has ceased, "Space" has vanished. We now live in a global village – a simultaneous happening » (« Le temps s'est arrêté, l'espace s'est dissous. Nous vivons aujourd'hui dans un village global [...] un happening simultané »⁴⁴². Songeait-il véritablement au genre artistique « happening » ou à « des événements se déroulant simultanément », comme le donne à penser la traduction en français du texte repris par Victor Bockris et Gerard Malanga dans l'ouvrage *The Velvet Underground Up Tight* : « Nous

⁴⁴⁰ Valeska GERT, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*, Paris, Centre National de la Danse / Éditions Complexe, 2004, p. 78. On notera de façon troublante que Jean-Jacques Lebel dans un entretien avec Arnaud Labelle-Rojoux pour la revue *Doc(K)s*, mentionne, sans nommer Valeska Gert, cette même soirée de Dada Berlin, comme l'une des dates de naissance possibles du *happening* : « c'est peut-être vers 1920 la fameuse course entre une machine à coudre et la machine à écrire, de Mehring et de Grosz. [...] C'était déjà du happening ! », Arnaud LABELLE-RAJOUX, Jean-Jacques LEBEL, « Retour d'exil » [entretien], *Doc(K)s*, nouvelle série n°2, été 1988, p. 129.

⁴⁴¹ Quentin FIORE, Marshall McLUHAN, *The Medium Is the Massage : An Inventory of Effects*, New York, Bantam Books, 1967 / Paris, J.-J. Pauvert, 1968.

⁴⁴² Cité par Jean-Michel BOUHOURS, sous le titre erroné *Le médium est le message* dans « Au-delà de l'écran... L'invisible et le hors-champ » in Jean DE LOISY, *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p. 342.

vivons aujourd'hui dans un village global [...] où les événements sont simultanés »⁴⁴³ ? L'EPI (également qualifié d'*intermedia* - nous y reviendrons - et de cinéma élargi) incarnait en tout état de cause pour McLuhan l' « espace acoustique » du média électronique, selon lui d'ordre « multi-directionnel, synesthésique et interactif », selon l'analyse de Branden W. Joseph⁴⁴⁴.

Quant au sens exact à conférer ici au terme « happening », on en conclura que les deux occurrences s'avèrent plausibles.

On a évoqué le nom de Jean-Jacques Lebel. Son rôle concernant la réceptivité en France au *happening* mérite qu'on y fasse retour. Pour se convaincre de la pertinence et de la portée de cette forme d'art participative vers le milieu des années soixante (en écho aux attentes sociétales en matière de changement exprimées par les individus de tous bords et plus encore par la jeunesse), il est intéressant de relater la forme qu'il donna à une conférence donnée dans le cadre du festival SIGMA⁴⁴⁵ à Bordeaux. Jugeant vain d'aborder la chose selon un point de vue strictement « universitaire » selon ses dires⁴⁴⁶, il décida

⁴⁴³ Victor BOCKRIS, Gerard MALANGA, *The Velvet Underground Up Tight* (trad. Xavier Danheux), Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2004.

⁴⁴⁴ Branden W. JOSEPH, « My Mind Split Open », *Grey Room*, n°8, été 2002, p. 89 : « [...] the EPI represented the "auditory space" of electric media, which, as McLuhan explained, was multidirectional, synaesthetic, and interactive ». À noter qu'il reproduit quant à lui l'illustration-collage due au graphiste Quentin Fiore (concepteur de la mise en page de l'ouvrage de McLuhan), où figure le sous-titre suivant : « *History as she is harped. Rite words in rote order* » (« L'histoire rabâchée. Les mots ritualisés dans un ordre routinier »).

⁴⁴⁵ Intitulée plus exactement « semaine de recherche et d'action culturelle », la manifestation SIGMA a été créée à Bordeaux à l'initiative de Roger Lafosse, figure locale atypique qui délaissa ses études parisiennes pour la fréquentation des clubs de Saint Germain des Près dans les années 1950, partenaire alors aussi bien du musicien de jazz Charlie Parker que proche de Boris Vian ou du Groupe de Recherches Musicales – GRM – avec pour ami le compositeur Pierre Henry. Animé du désir d'implanter à Bordeaux une culture en phase avec son époque, SIGMA verra le jour sous son impulsion, avec une programmation des plus audacieuses (jugée parfois provocatrice) devenant le lieu d'accueil en France de toutes les recherches expérimentales d'une époque bouillonnante en matière d'ordre théâtral, musical et plastique, de 1965 à 1996. C'est à l'occasion de cette manifestation annuelle mythique, éclatée dans toute la ville, qu'a été investi pour la première fois le célèbre entrepôt Lainé (bâtiment portuaire du XIX^e siècle des anciennes denrées coloniales) qui deviendra l'espace permanent du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (inauguré en tant que tel en 1984).

⁴⁴⁶ Échange avec l'artiste, accompagné d'un échange mail en janvier 2014. Activiste en prise sur son époque, Jean-Jacques Lebel adressera une lettre ouverte à Roger Lafosse (non publiée, conservée dans les archives personnelles de l'artiste), lue lors de sa conférence-démonstration ; Sigma étant pour lui l'occasion d'une

d'en faire la démonstration. Dans un texte (resté inédit), il y développe certains arguments abordés lors de cette prestation :

Le happening n'est ni une théorie, ni un système infaillible : ses seuls critères sont subjectifs. On ne peut juger de la « réussite » en cette matière comme s'il s'agissait d'un match de boxe, d'une corrida ou d'une pièce de théâtre, selon l'importance de la recette et le « talent » des acteurs. Tout dépend de l'état de veille collectif et de l'occurrence (sic) de certains phénomènes psychophysiques. (...). Le happening n'a jamais voulu être comme une cérémonie invariable mais, plutôt, un état d'esprit, une voyance, un poème en action sur lequel chacun greffe un mouvement ou une paralysie, une pulsion exprimée ou réprimée, une sensation de fête ou de désespoir. (...). Il faut être voyant pas voyeur ! ⁴⁴⁷

Cette position de voyant actant fut mise en pratique à l'occasion d'un *happening* de rue proposé dans la ville de Bordeaux, au cours duquel il convia les participants volontaires (dont près d'une centaine se mobilisa) à déambuler dans les rues en file indienne, un sac papier sur la tête, privés de la vue, suscitant par là toutes sortes d'émotions et de ressentis ⁴⁴⁸. Il répondait par là au besoin de formes et d'investigations nouvelles auxquelles aspirait en tout premier lieu la jeunesse. Évoquant le « changement radical revendiqué par le jeune public »⁴⁴⁹, il s'adressa en ces termes à l'instigateur de ce festival (Roger Lafosse) :

Ils [les jeunes] attendent de Sigma moins des œuvres parfaites, achevées, que des expériences refusées par la culture officielle et commerciale ; ils attendent qu'on leur donne non de "l'art reconnu et accepté" mais un rôle à jouer, des expériences à vivre directement, des idées et des interrogations courageuses. (...). Ils ne viennent pas à Sigma pour consommer une littérature, un art ou un théâtre « tout fait », mais pour

« mise au point sur la fonction de l'art dit d'avant-garde dans la société actuelle ». Il y est fait allusion à « ces quelques centaines de jeunes pour qui Sigma est le SEUL ESPOIR de vivre quelque chose en dehors ou à côté de cette Université, dont ils se défient de plus en plus, comme d'une industrialisation des esprits. Ils exigent, affirme-t-il, autre chose que cet art, que cette littérature, que cette musique de Prisunic qui passe, hélas ! pour être les seules "formes valables" (c'est-à-dire vendables) d'activité culturelle "sérieuse", non seulement à Bordeaux mais presque partout (...) », Jean-Jacques LEBEL, *Lettre ouverte à Roger Lafosse* (novembre 1966), Archives Jean-Jacques Lebel, p. 1.

⁴⁴⁷ Jean-Jacques LEBEL, *Le happening*, texte inédit (non publié) rédigé dans le cadre de la conférence-démonstration pour SIGMA des Arts et Tendances Contemporaines, du 19 novembre 1966, Archives Jean-Jacques Lebel (non paginé).

⁴⁴⁸ Le récit oral de l'artiste fait état de personnes désireuses de se livrer à de l'inédit, qui n'hésitèrent pas à se déchausser afin de goûter au contact direct du macadam sous leurs pieds (en dépit de la saison peu propice).

⁴⁴⁹ Jean-Jacques LEBEL, *Lettre ouverte à Roger Lafosse*, *op. cit.*, p. 6.

participer. C'est à nous d'être à la hauteur de cette exigence. (...)⁴⁵⁰

On perçoit tout ce qui rapproche Lebel de son ami Kaprow dans l'adhésion à une forme d'engagement et de croyance qu'incarne le *happening*, porteur autant de liberté que promesse d'un art autre. Cette aspiration à des changements sociétaux profonds étendus aux institutions est partagée avec le théoricien Abraham Moles⁴⁵¹ (dont la pensée innerve SIGMA dans sa conception d'un art indissociable d'une société nouvelle). Lebel, dans sa lettre ouverte, se fait l'écho de la position de l'épistémologue de la communication (invité deux jours auparavant), à propos de la fonction des musées :

Profondément remise en question par rapport à la sociologie de consommation de beauté. On peut penser, poursuit Moles, au remplacement du musée par l'événement esthétique séquentiel situé dans le temps et dans l'espace, proposant à l'individu une série de situations esthétiques et rejoignant la cité ludique de certains théoriciens (...).⁴⁵²

Concernant l'immense fortune du terme *happening*, on ne manquera pas de souligner de façon tout à fait prémonitoire que Kaprow lui-même, non sans humour, a été tenté par la rédaction, (en 1967) d'un texte intitulé : *Happenings identifiés comme tels*, avec cette prescription :

À partir de maintenant, ceux qui voudront écrire ou parler intelligemment des happenings devront préciser de quelle sorte de phénomène il s'agit. Le mot *happening* est un familier, et cependant il ne signifie presque rien pour tous les habitués qui l'entendent et l'utilisent. Considérons ce qui suit : Il y a quelques temps, un numéro de la *New Republic* a publié un éditorial sur la campagne politique de Bobby Kennedy qui annonçait sur sa couverture "Bobby Kennedy est un happening". Howard Moody, pasteur à la New York Judson Church, m'a envoyé

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 1-2.

⁴⁵¹ Abraham Moles sera un des proches de Roger Lafosse dans l'aventure SIGMA, avec Robert Escarpit (1918-2000, billettiste au journal *Le Monde*, essayiste et universitaire). Ingénieur de formation dans les sciences physiques, Moles travaillera par la suite à la Radiodiffusion française dans le domaine de l'acoustique et de la musique concrète (avec Pierre Schaeffer, étroitement associé aux débuts de SIGMA). Considéré comme le père fondateur des sciences de l'information et de la communication, il a su cultiver un esprit au carrefour des sciences, de la vie quotidienne et de l'esthétique. Professeur à l'Université de Strasbourg (dans le département dirigé par Henri Lefebvre), il créera en 1966 l'Institut de psychologie sociale des communications.

⁴⁵² Abraham MOLES cité par Jean-Jacques LEBEL, *Lettre ouverte à Roger Lafosse*, op. cit., p. 5.

la réimpression d'un excellent sermon intitulé "Noël est un happening". (...) Une publicité pour les cosmétiques, composée d'un tourbillon de bruits astucieux et suggestifs conduisant au nom du produit se terminait par une voix sensuelle déclarant : "C'était un happening – par Revlon".⁴⁵³

Au-delà de l'usage fantaisiste et exponentiel d'un terme, on notera l'importance de la question de la dénomination au cœur des réflexions des artistes mais aussi des intellectuels.

Parmi ces considérations figure la problématique propre aux œuvres qualifiées d'« ouvertes » par Umberto Eco⁴⁵⁴. Son intérêt pour l'apparition d'une certaine catégorie d'œuvres offertes à « une pluralité d'organisations », l'a conduit à privilégier l'idée que « toute œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »⁴⁵⁵. Cela *a fortiori* lorsqu'elle répond à la notion d'« ouverte », c'est à dire « interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée »⁴⁵⁶.

De même, *Events* et *happenings*, plus que toutes autres œuvres ne sont pas réductibles au terme qui tente de les définir génériquement, d'autant que, comme le remarquait Jean-Jacques Lebel :

Il y avait le free jazz, le happening, la poésie sonore, Fluxus, la Beat Generation, le Living Theatre (...), mouvements contemporains souvent interconnectés (...) dont il faudrait un jour analyser les analogies, les synchronismes et les différends.⁴⁵⁷

Énumération à laquelle on serait tenté de rajouter la danse, ainsi que l'atteste l'approche de Cunningham ou celle de la Judson Danse dans une forme encore plus élargie.

⁴⁵³ Allan KAPROW, « Happenings identifiés comme tels » (1967), *Allan Kaprow, L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 115.

⁴⁵⁴ Umberto Eco est un universitaire érudit, philosophe, essayiste et écrivain d'origine italienne, il a marqué de son nom le champ de la sémiotique.

⁴⁵⁵ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 9. Bien que l'édition originale en italien date de 1962, la formulation remonte quant à elle à 1958 (contemporaine de ces problématiques artistiques), apparue lors d'une communication donnée au XII^e Congrès International de Philosophie à Venise sous l'intitulé : « Le problème de l'œuvre ouverte ».

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵⁷ Arnaud LABELLE-ROJOUX, Jean-Jacques LEBEL, « Retour d'exil » [entretien], art. cit., p. 137.

4. Sources du terme *Event*.

On s'accorde à attribuer la paternité du terme *Event* à George Brecht, en tant que genre et revendiqué comme tel, afin de désigner une « attention artistique sur un objet ou une situation essentiellement banale »⁴⁵⁸. Ce qu'il explicite à la lumière de ses intentions :

J'étais de plus en plus insatisfait de l'accent donné aux qualités sonores d'une situation, si bien qu'à l'automne 1959, je décidai d'appeler l'exposition – à la galerie Reuben de New York – de mes travaux plus axés sur les objets, *Toward Events* (Vers les événements). Le mot « événement » me semblait plus adéquat qu'aucun autre pour définir l'expérience totale et multi-sensorielle qui m'intéressait.⁴⁵⁹

Une situation fortuite constituera la genèse de cette révélation et de sa formulation en ces termes :

Au printemps 1960, raconte-t-il, me tenant dans les bois à East Brunswick, New Jersey où j'habitais à l'époque, attendant ma femme dans la maison, debout, derrière mon break anglais Ford, le moteur tournant et le clignotant gauche en action, il me sembla qu'une composition « événement » (event) complète pouvait être tirée de la situation. Trois mois plus tard, la première composition explicitement intitulée « événement » (event) était finie, c'était *Motor Vehicle Sundown* (Coucher de soleil avec automobile).⁴⁶⁰

Outre que le terme « *Event* » semble revêtir pour Brecht « simplement la signification qu'il a dans le dictionnaire »⁴⁶¹, on saisit néanmoins tout ce que ces situations électives doivent à une certaine disposition d'esprit, ouverte au factuel et au hasard transformé par l'écoute, à l'affût des sens (pour ce qu'il appelait « l'expérience totale, plurisensorielle »⁴⁶²). Soit une attention rare aux choses les plus ordinaires, tel que Cage

⁴⁵⁸ Nicolas FEUILLIE, *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. I*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 47.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁴⁶¹ Harald SZEEMANN, *Happening & Fluxus* [catalogue d'exposition], Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1970 (non paginé) : « *Event has simply the meaning it has in the dictionary* » (« *Excerpts from a discussion between George Brecht and Allan Kaprow entitled "Happenings and Events", broadcast by Wbai sometimes during may* »).

⁴⁶² George BRECHT, « The Origin of Events » (1970), *Happening & Fluxus, op. cit.* : « The word "event" seemed closer to describing the total, multi-sensory experience I was interesting in than any other ».

l'a toujours privilégié dans son enseignement, dont a bénéficié Brecht, s'il était besoin de le rappeler⁴⁶³.

Cage, lui-même, ne sera pas insensible à cette notion et en adoptera le terme, comme le précise Jean-Yves Bosseur :

Vers le milieu des années 1960, préoccupé par les incidences sociales de la pratique musicale (l'aptitude à changer la société dérivant tout d'abord, pour lui, de la possibilité de changer d'état d'esprit), Cage donne naissance au concept d'« *event* » (événement), qui consiste à laisser coexister, à la suite d'une sorte d'« anarchie en pratique », une multiplicité d'événements et modes d'activité dans un lieu non conventionnel, plongeant ainsi l'auditeur-spectateur dans une situation complexe dont l'issue dépend en définitive des options de chacun. ⁴⁶⁴

Merce Cunningham, dont on a évoqué l'étroitesse des liens avec le compositeur (bien antérieurs au Black Mountain College et que matérialisera la direction musicale de sa compagnie de 1944 à sa mort), a également fait sien le terme d'*Event* pour désigner certaines de ses pièces pensées comme des sortes de collages, apparentés au *zapping* selon l'image esquissée par son auteur. Il fait part de sa conception toute personnelle, en lien avec la « flexibilité de la vie » :

Les "Event" sont des soirées sans entracte de 1 h 15. Il y a quelquefois deux, trois danses en même temps. Un peu comme au cirque. Je compose l' "Event" à partir de fragments d'œuvres diverses, un peu comme on passe d'une chaîne à l'autre avec une télévision. La musique est confiée à trois musiciens qui produisent un son spécial. Ils sont quelquefois séparés, quelquefois non. J'attends aussi de connaître l'espace scénique pour composer la structure d'un soir, de sorte qu'il n'y aura jamais deux "Events" semblables : les éléments pourront être les mêmes, mais leur superposition sera différente. Cela souligne ce qu'il y a de fragile dans la beauté. La danse est un art "non permanent". Et il ne s'agit pas de vouloir fixer, mais de garder la flexibilité de la vie. Même si grâce à la technologie on saisit l'éphémère, la danse est par essence insaisissable et éphémère. Le danseur est "sur pointes" ... ⁴⁶⁵

⁴⁶³ On rappellera qu'enseignant à la New School for Social Research en 1958, Cage eut pour élèves quelques-uns des artistes qui constitueront Fluxus, dont George Brecht, Jackson Mac Low et Dick Higgins. Allan Kaprow, quant à lui, y aura été présent l'année précédente.

⁴⁶⁴ Jean-Yves BOSSEUR, *John Cage, op. cit.*, p. 68.

⁴⁶⁵ Merce CUNNINGHAM, programme « Events », manifestation *SIGMA*, Conservatoire national de région, Bordeaux, du 15 au 17 novembre 1982, p. 81.

5. Fluxus

Au sein de cette nébuleuse où se rencontrent termes et réalités artistiques bouillonnantes parfois proches d'esprit, figure Fluxus. Comme l'analyse Jean-Marc Poinot, « L'histoire de Fluxus se confond avec celle du happening car ses sources sont les mêmes, elle en diffère car son œuvre est plus collective, plus radicale, plus ouverte à toutes les catégories d'artistes, plus subversive bien que rarement politique »⁴⁶⁶. Si d'incontestables rapprochements existent entre ces divers types de manifestations (performances Fluxus, *events*, *happenings*) George Brecht précise dans un texte-manifeste intitulé « Quelque chose à propos de Fluxus » (daté de mai 1964) :

La mauvaise compréhension de Fluxus me semble venir de la comparaison de Fluxus avec des mouvements ou groupes dont les membres ont eu quelques principes en commun, ou bien un manifeste. [...] Il n'y a jamais eu aucune tentative d'accord sur les buts et les méthodes de Fluxus ; quelques individus ayant quelque chose d'indescriptible en commun se sont simplement réunis pour publier et présenter leurs œuvres au public ». [...] « Ils ont peut-être en commun le sentiment que les frontières de l'art sont bien plus larges que les conventions ne voulaient le faire croire, ou que l'art et ces frontières de longue date ne sont plus très utiles. »⁴⁶⁷

Avant d'exhorter à une prise de position par ces mots :

Que vous pensiez que les salles de concert, les théâtres, les galeries d'art sont des lieux naturels pour présenter de la musique, des spectacles ou des objets, que vous trouviez ces lieux momifiants, leur préférant les rues, les maisons, et les gares de chemin de fer, ou que vous ne trouviez pas utile de différencier ces deux aspects du théâtre du monde, il y aura toujours quelqu'un d'associé à Fluxus pour être de votre avis. Les artistes, non artistes, anartistes, engagés ou apolitiques, les poètes de non-poésie, les non-danseurs dansant, les acteurs, an-acteurs, non-acteurs, Fluxus renferme tous les contraires. Opposez-vous à lui, encouragez-le, ignorez-le et changez votre esprit. »⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Jean-Marc POINSOT, « Fluxus un art de l'événement », *art press*, n°15, janvier 1975, p. 16. Ainsi que le précise l'auteur concernant une certaine concomitance des courants artistiques : « La plupart des jeunes artistes travaillant entre 1958 et 1962 introduisant l'événement, le fortuit et le quotidien dans leur travail ; on les retrouvera plus tard sous les étiquettes les plus diverses, mais tous se sont posés la question formulée par Rauschenberg : travailler dans le fossé qui sépare l'art et la vie », *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶⁷ George BRECHT, « Quelque chose à propos de Fluxus (mai 64) », *Art Press*, n°15, décembre / janvier 1975, p. 14. Le texte intégral de Brecht figure dans l'ouvrage *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. I, op. cit.*, p. 95. Sa source originale : « Something about Fluxus, May 1964 » *Fluxus cc fiVe ThReE* (V-TRE), n°4, juin 1964.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

Cette déclaration personnelle échappant à tout dogme (nulle « définition rigide de Fluxus »⁴⁶⁹ comme l'énonce Ben) reflète l'intention commune à ces artistes que Charles Dreyfus (acteur et historien de Fluxus) a tenté de formuler en ces termes :

On l'aura défini comme un mouvement s'adressant à un public voulant être bousculé et faire bousculer ses évidences et ses stéréotypes. Faire bouger sa logique qui ne sera pas nourrie par les émotions et le plaisir, mais, comme le dit Henry Flynt, par l'émotion intellectuelle.⁴⁷⁰

Si les figures tutélaires de ce courant (dont on situe l'activité surtout entre 1962 et 1978) sont connues (« Sans Cage, Marcel Duchamp et Dada, Fluxus n'existerait pas... [...] »⁴⁷¹), celui-ci ne cessa toutefois jamais d'évoluer, d'emprunter divers aspects. Protéiforme par essence, il serait fastidieux d'en recenser l'ensemble des manifestations marquées du label aussi bien de : *events*, concerts (dont la création du *Fluxus Orchestra*, mais aussi des *Perpetual Fluxfests*), touchant aussi bien à la réalisation de publications et multiples divers du type Fluxkit, Flux Box, qu'à celle de manifestations et autres activités collectives tels que Flux Tour, *Flux-Sports*, jusqu'à imaginer la mise sur pied de Fluxshops, *Fluxus Mail-Order Warehouse* - magasin de vente par correspondance - et *FluxHouses* - opération conduite par Maciunas seul⁴⁷² - avec pour point d'orgue l'organisation, dans un autre registre, de son flux-wedding avec la poétesse Billie Hutching en 1978, quelques mois avant de mourir (immortalisé par la performance *Black and White* donnée dans son loft).

⁴⁶⁹ BEN, *Fluxus continue - Nice 1963-2003*, op. cit.

⁴⁷⁰ Charles DREYFUS PECHKOFF, *Fluxus L'avant-garde en mouvement*, Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 209.

⁴⁷¹ Ben VAUTIER, « What is Fluxus ? », *Flash Art*, n° 84-85, octobre-novembre 1978, p. 52, cité par Owen E. SMITH, « Fluxus : Bref historique et autres fictions », in *L'esprit Fluxus*, op. cit., p. 30.

⁴⁷² Les *FluxHouses* résultaient de la vaste entreprise de Maciunas destinée à concevoir des maisons coopératives pour artistes, dans le quartier de SoHo (voir à ce sujet le paragraphe consacré à Jean Dupuy et l'émergence des *lofts*, p. 61 de cette thèse). « Son plan consistait à acheter des bâtiments anciens ou en très mauvais état, pour les restaurer et les mettre à la disposition des artistes », Owen E. SMITH, « Fluxus : Bref historique et autres fictions », in *L'esprit Fluxus*, op. cit., p. 33.

Certains analystes perçoivent dans la complexité de ce courant et « les difficultés rencontrées pour en définir l'esthétique et la philosophie » une certaine intentionnalité - précisément non due au hasard - du fait que « les artistes Fluxus ne se voyaient eux-mêmes ni comme membres d'un mouvement, ni comme adhérents à un style spécifique (...) mais essentiellement comme les partisans d'une attitude différente envers la création artistique, la culture et la vie »⁴⁷³.

Dick Higgins établit quant à lui neuf critères de l'aventure Fluxus : « Internationalisme, expérimentalisme, iconoclastie, intermedia, résolution de la dichotomie art/vie, implication, jeu ou gag, fugacité et spécificité »⁴⁷⁴ (recensés dans Fluxus : *Theory and Reception* (1981)⁴⁷⁵).

Ces qualités prolongent le caractère fondamentalement mouvant souhaité par son créateur, Maciunas, avec l'élection de la notion de flux comme intitulé, ainsi définie par le dictionnaire (citée dans les premiers manifestes) : « Acte de couler : mouvement permanent, ou défilement sous la forme d'un courant ; succession continue de changements »⁴⁷⁶. Ce processus de mutation permanente en fait sa marque, puisant son énergie dans les potentiels de l'existence comme activité à vivre en tant qu'art (en écho à la phrase maintes fois usitée de Robert Filliou : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »), mais aussi comme autant d'agencements du quotidien à appréhender de manière ludique.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 30. Également mentionné par Olivier LUSSAC : *Fluxus par le hasard* [en ligne], actes du colloque de Toulouse, 2010. Disponible sur <http://www.artperformance.org/article-fluxus-par-le-hasard-colloque-toulouse>. (consulté le 03/05/17).

⁴⁷⁵ Manuscrit non publié, 1982, archives Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart. Une version modifiée de ce texte est publiée dans la revue *Lund Art Press*, Vol. 2, n°2, 1991, p. 33. Une autre version révisée a été publiée dans Dick HIGGINS, *Modernism since Postmodernism : Essays on Intermedia*, San Diego State University Press, 1997. La version la plus récente se trouve être celle de Ken FRIEDMAN, *The Fluxus Reader*, Chichester, West Sussex, Academy Editions, 1998. Références indiquées en note par Olivier LUSSAC, *Fluxus par le hasard*, *op. cit.*

⁴⁷⁶ Owen E. SMITH, « Fluxus : Bref historique et autres fictions », in *L'esprit Fluxus*, *op. cit.*, p. 24 .

À plus d'un titre Fluxus demeure l'un des courants les plus féconds quant à la volonté de s'inscrire et d'œuvrer dans ce décloisonnement des pratiques qui requiert toute notre attention, dans cette invitation permanente à une remise en question fondamentale à changer notre rapport au monde, à voir autrement, plus loin et ailleurs. Ce dont Filliou a fait l'éloge dans son action-manifeste de 1962, joliment titré *L'autrisme*⁴⁷⁷.

6. Intermedia

On l'a noté, parmi les critères caractérisant selon lui l'aventure Fluxus, Dick Higgins tient à mentionner l'*intermedia*.

Il convient, là encore, d'indiquer que si l'expression est aujourd'hui largement répandue, la paternité du terme, et son originalité, lui reviennent. Celui-ci est en effet fondamental pour évoquer la nature hybride des formes expérimentées à l'orée des années 60, au-delà même de la mouvance Fluxus.

C'est en 1966 dans le texte *Statement of Intermedia*⁴⁷⁸ que Dick Higgins, protagoniste majeur de Fluxus, mais aussi ami de d'Allan Kaprow (il a participé aux *18 Happenings in Six Parts*) qu'il a connu à la New School For Social Research, définit certainement avec le plus d'ambition théorique l'*intermedia*⁴⁷⁹. S'attachant à contextualiser ces formes

⁴⁷⁷ Nicolas FEUILLIE, *Fluxus Dixit - Une anthologie Vol I, op. cit.*, p. 210. Traduit de Robert FILLIOU, « A Proposition, a Problem, a Danger and a Hunch » in Emmett WILLIAMS, Dick HIGGINS (ed), *Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press, 1967, p. 14 : « *L'autrisme* [est] une performance au cours de laquelle les performeurs se demandent l'un à l'autre, puis à chaque membre du public : Que faites-vous ? / A quoi pensez-vous ? Puis, quelle que soit la réponse, ajoutent : Faites autre chose / Pensez à autre chose », « Une proposition, un problème, un danger et une intuition, Robert Filliou, 1967 ».

⁴⁷⁸ Dick HIGGINS, « *Statement on Intermedia* » (3 août 1966), Dé-coll/age, n°6, juillet 1967, Wolf Vostell (ed). Republié dans : Kristine STILES and Peter SELZ, *Theories and Documents of Contemporary Art, A sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pp.728-729.

⁴⁷⁹ Dick Higgins avait quelques mois auparavant titré « *Intermedia* », un texte-source datant de 1965 et publié dans la *Something Else Press Newsletter*, février 1966, vol.1., n°1. Ce bulletin informait les lecteurs de l'actualité des éditions *Something Else Press* qu'il avait fondées en 1964. Ainsi ce premier numéro annonçait les publications de Al HANSEN, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, 1965 et de Daniel SPOERRI, traduit par Emmett Williams, *An Anecdoted Topography of Chance*, 1966.

hybrides dans leur époque dominée par les nouveaux médias, il rappelle que l'art demeure « l'une des voies par lesquelles les gens communiquent »⁴⁸⁰ et précise d'emblée :

Cependant, en raison de la diffusion de l'alphabétisation de masse, de la télévision, du transistor, nos sensibilités ont changé. Cette complexité a pour effet de nous donner un goût pour la simplicité, pour un art basé sur les images sous-jacentes auxquelles l'artiste a toujours eu recours. Comme au temps des cubistes, nous réclamons une nouvelle manière de regarder les choses, mais davantage dans leur ensemble (...) Ceci explique le retentissement des Happenings, des Events, et des films mixed media.⁴⁸¹

Selon Charles Dreyfus le terme *intermedia* ne saurait, pour Higgins, « se réduire à un banal mouvement artistique des années soixante ; (...) le terme à chaque fois sert simplement à établir le contexte historique, pénétrer dans une œuvre qui autrement paraîtrait opaque et fermée »⁴⁸².

Cette incontestable dimension critique de l'*intermedia*, se situe dans l'intervalle entre les modes d'expression, genres ou techniques traditionnels. Mais pas seulement. Il s'agit, en introduisant un mode d'interaction entre les modes d'expression (et non en les fondant comme dans le *mixed-media*) de les ouvrir à d'autres champs, y compris extérieurs à l'art.

Higgins le précise plus loin dans *Statement of Intermedia* :

Pendant approximativement les dix dernières années, les artistes ont changé leurs modes d'expression [*media*] pour se conformer à cette situation, au point que les modes d'expressions [*media*] dans leurs formes traditionnelles se sont détruits n'apparaissent plus que comme des éléments de pure référence. (...). L'approche intermédia, accentue la dialectique entre les médias.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Kristine STILES, Peter SELZ, *Theories and Documents of Contemporary Art, A sourcebook of Artist's Writings, op. cit.*, p. 728 : « Art is one of the ways that people communicate ». (notre traduction, concernant cette citation et les suivantes).

⁴⁸¹ Kristine STILES and Peter SELZ, *Theories and Documents of Contemporary Art, A sourcebook of Artist's Writings, op. cit.*, p. 729 : « However, due to the spread of mass literacy, to television and the transistor radio, our sensitivities have changed. The very complexity of this impact gives us a taste for simplicity, for an art which is based on the underlying images that an artist has always used to make his point. As with the cubists, we are asking for a new way of looking at things, but more totally, (...) This explains the impact of Happenings, event pieces, mixed media films ».

⁴⁸² Dick HIGGINS, Charles DREYFUS, Jacques DONGUY, « Dick Higgins 1938-1998 : intermedia », *Inter : art actuel*, n°73, 1999, pp. 32-52.

⁴⁸³ « For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. (...) This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media », Kristine

Dick Higgins, jetant les bases de sa réflexion, l'annonçait dans son précédent essai

Intermedia :

(...) le happening s'est développé comme un *intermedium*, un territoire vierge s'étendant entre le collage, la musique et le théâtre. Il n'est pas régi par des règles ; chaque œuvre détermine son propre support [*medium*] et sa forme en fonction de ses besoins. On comprendra mieux le concept en disant ce qu'il n'est pas, plutôt ce qu'il est. Dans son approche, nous sommes encore des pionniers et le serons tant que nous aurons les coudées franches et aucun voisin alentours. ⁴⁸⁴

Dans *Statement of Intermedia*, il élargit naturellement l'*intermedia* à toute forme « qui accentue la dialectique entre les media ». Ce qu'il précise dans un entretien avec Jacques Donguy en 1992 : « La performance intermedia telle qu'un happening est une chose, mais la poésie visuelle, la poésie concrète, qui sont une fusion du visuel et du littéraire, sont aussi "intermedia" »⁴⁸⁵.

Concernant son usage personnel du concept d'*intermedia*, Dick Higgins, lors de son ultime conférence à Québec en 1998 (quelques heures avant son décès) le résumait ainsi : « son usage pour moi est ce qui permet à un lecteur, à un regardeur ou à un auditeur d'entrer dans l'œuvre qui est intermédiaire »⁴⁸⁶. Autrement dit : d'inclure le spectateur dans une œuvre autrement indéfinissable. Avant cependant d'indiquer avoir utilisé le terme pour qualifier certaines de ses compositions comme : *Intermedial Object #1* qui fut jouée pour la première fois en Suisse, en 1966, par John Armleder dans son espace Écart à Genève.

STILES and Peter SELZ, *Theories and Documents of Contemporary Art, A sourcebook of Artist's Writings*, op. cit., p.729.

⁴⁸⁴ Dick HIGGINS, « Intermedia », 1966, *Fluxus Dixit - Une anthologie Vol I*, op. cit., p. 206.

⁴⁸⁵ Jacques DONGUY, Dick HIGGINS [entretien], *Poésure et Peintrie, "d'un art, l'autre"* [catalogue d'exposition], Marseille, Musées de Marseille – Paris, Réunions des Musées Nationaux, 1993, p. 4.

⁴⁸⁶ Dick HIGGINS, « Fluxus et intermédia », in Richard MARTELL, *Art Action 1958-1998*, op. cit., p. 95.

Intermedia échappe en tout état de cause à un domaine pré-établi, qu'il s'agisse de l'art, de la musique, de la poésie, du théâtre, de la danse ou du cinéma. Il peut ce qui en fait sa fécondité, s'appliquer à chacun de ces champs :

Nous avons mentionné l'*intermedia* dans le théâtre et les arts plastiques, les happenings et certaines variétés d'installations. [...] Toutefois, j'aimerais avancer que l'usage de l'*intermedia* est plus ou moins universel dans l'ensemble des beaux-arts, puisque notre nouvelle mentalité se caractérise par la continuité plus que par la catégorisation.⁴⁸⁷

Cette assertion se vérifie bien au-delà, si l'on suit Bertrand Clavez qui voit dans le concept même d'*intermedia* le point central de toute l'approche critique de l'art pour Higgins, de l'art ancien comme contemporain :

Sa passion pour Giordano Bruno, pour l'histoire de la poésie visuelle ou pour le livre d'artiste s'est largement nourrie de cette approche conceptuelle, de même que sa propre évolution comme théoricien peut s'envisager en bonne part comme un développement des conséquences de ce qu'il affirmait dans *Intermedia*. Des concepts clés, et encore peu étudiés, tels que l'art exemplatif ou la société post-cognitive, ne peuvent se comprendre dans leur richesse s'ils ne sont articulés avec cette notion.⁴⁸⁸

Higgins dans son ultime interview revient sur le destin du terme *intermedia*, qu'il forgea :

L'important n'est pas tant ce que je proposais avec le terme "intermédia" (sic) que ce que le terme commence à signifier pour les autres. Un mot n'est pas une propriété privée. Fondamentalement, ma notion est restée très proche de ce que je pensais moi-même, contrairement au terme « happening » de mon ami Allan Kaprow, qui a commencé à signifier beaucoup de choses que Kaprow n'a jamais eu l'intention de lui donner. J'ai été plus chanceux. Je peux encore utiliser le terme moi-même.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Dick HIGGINS, « Intermedia », 1966, *Fluxus Dixit, Une anthologie Vol. I, op. cit.*, pp. 205-207.

⁴⁸⁸ Bertrand CLAVEZ, « Intermedia, retour aux sources », communication au colloque Esthétiques intermédiées: approches historiques, *Intermedia de Dick Higgins : un objet entre l'œuvre et le texte*, co-organisé par Annie Gentès (ENST) et Isabelle Rieusset-Lemarié (MECSCI, UVSQ), Paris Théâtre de la Villette, 10 juin 2006.

⁴⁸⁹ Dick HIGGINS, « Fluxus et intermédia », in Richard MARTELL, *Art Action 1958-1998, op. cit.*, p. 95.

7. Intermedia ou Kinetic ?

7. 1. Elaine Summers

Si le concept d'*intermedia* appartient en propre à Dick Higgins dès 1965, son usage a pu revêtir d'autres significations, ou tout du moins être teinté d'une coloration particulière, singulièrement dans le champ spécifique de la danse avec Elaine Summers. Ainsi que le note Sally Banes dans son ouvrage *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85*⁴⁹⁰ (regroupant les textes critiques qu'elle publia durant cette période dans le *Soho Weekly News* et dans le *Village Voice*), il s'agit dans l'esprit d'Elaine Summers de performances incluant des films, des corps en mouvement et de la musique et non, comme chez Higgins d'un « intervalle entre deux formes d'art »⁴⁹¹. Définissant, dans un entretien (rediffusé à l'occasion du festival newyorkais Performa en 2012) la nature de l'*intermedia*, elle le compare poétiquement à un arc en ciel : « Vous ne pouvez pas avoir un arc en ciel, sans trois éléments : le soleil, la pluie, et l'espace entre les deux »⁴⁹².

Pour rappel, Elaine Summers est une figure associée dès son origine au Judson Dance Theater (membre fondateur). C'est autour de Robert Dunn, ancien élève de John Cage à la New School for Social Research (à la même époque que Higgins, Jackson Mac Low, George Brecht ou Al Hansen), et grâce à l'aide de Merce Cunningham qui lui avait permis de diriger un atelier dans son studio, que s'était formée à partir de 1960 la communauté de

⁴⁹⁰ Sally BANES, *Subversive Expectations : Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85*, University of Michigan, 1998.

⁴⁹¹ Sally BANES, *Subversive Expectations : Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹² « Intermedia is a rainbow. You can't have a rainbow unless you have three elements—the sun, the rain, and the space in between » (notre traduction), extrait de Elaine SUMMERS, Lana WILSON [entretien], « Elaine Summers conversation with Lana Wilson », *Why Dance in the Art World ?* Événement organisé par le Performa Institute et NYU Steinhardt en septembre 2012. Entretien extrait de, RoseLee GOLDBERG (ed.), *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa 07*, New York Performa jrp/ringier, 2009.

danseurs qui deviendra en 1962, le Judson Dance Theater. Utilisant les idées de Cage (comme nous l'avons vu précédemment), « en particulier celles concernant les procédés aléatoires », nous dit Sally Banes dans *Terpsichore en baskets*⁴⁹³, et « analysant aussi les structures répétitives de temps utilisées par Satie, il en encourage l'usage en chorégraphie »⁴⁹⁴. Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer seront parmi les tous premiers étudiants de Dunn, bientôt rejoints par Judith Dunn, Ruth Emerson, Alex et Deborah Hay, Trisha Brown et Elaine Summers, auxquels s'adjoindront les artistes Ray Johnson, Robert Morris et Robert Rauschenberg, présents lors de sessions de workshops. On assiste à des « débuts spontanés et modestes », comme l'indique Rosita Boisseau, qui vont bientôt « basculer dans le manifeste esthétique »⁴⁹⁵ à l'occasion de la première présentation (déjà évoquée) du groupe en 1962 à New York :

Robert Dunn organise le premier concert à la Judson Church lorsque ses étudiants ont trouvé le lieu pour y montrer le travail dans son atelier. Le 6 juillet 1962, la présentation commence par une projection de films pendant que le public prend place : « c'était des images montées de manière aléatoire par Elaine [Summers] et des essais que [John Herbert McDowell] avaient faits, le tout dans des teintes bleutées », ainsi qu'un extrait de *The Bank Dick* de W.C. Fields. Les films se fondent dans la première danse de la soirée, *Shoulder* de Ruth Emerson.⁴⁹⁶

Figuraient également au programme de cette soirée inaugurale, des danses de Fred Herko (*Once or Twice a Week I Put on Sneakers To Go Uptown*, précédemment décrites⁴⁹⁷), Steve Paxton (*Proxy*), David Gordon (*Helen's Dance* et *Mannequin Dance*), Deborah Hay (*Rain Fur*), Yvonne Rainer (*Dance for 3 people and 6 Arms*) ainsi que de William Davis, Gretchen McLane, John Herbert McDowell, Carol Scothorn, sans oublier *Instant Chance* d'Elaine Summers, également dansé par Fred Herko. Pourtant c'est moins cette chorégraphie, reprise quelques semaines après lors du second « concert » du Judson

⁴⁹³ Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post-modern dance, op. cit.*, p.56.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Rosita BOISSEAU, « Le collectif contestataire de Judson Church », *Le Monde*, art. cit., p. 15.

⁴⁹⁶ Sally BANES, *Terpsichore en baskets, post-modern dance, op. cit.*, p.57.

⁴⁹⁷ Voir note 174, p. 75 de cette thèse.

Theater qu'elle organise à Woodstock, que *l'Ouverture* constituée d'images trouvées/filmées qui marqua les esprits et fondera durablement sa pratique « intermedia », dans le sens particulier qu'elle donnera à ce mot : des dispositifs incluant des projections, du son et des corps en mouvement.

7. 2. Kinetic works (Carolee Schneemann)

Plutôt qu'*intermedia*, c'est un autre qualificatif qu'il conviendrait sans doute d'appliquer à ses pièces : celui de *Kinetic* (cinétique) associé à la danse ou au théâtre, utilisé aussi bien par Elaine Summers que par Carolee Schneemann (qui a rejoint le groupe de la Judson en 1963).

Avant de revenir sur la définition de ce terme, il nous faut préciser que Carolee Schneemann est certainement l'artiste qui, venue de la peinture, apparaît en ce début des années 60, à la fois comme la plus en phase avec les nouvelles formes d'expression plastique et la plus consciente de leur enjeux sociaux et culturels. Elle y voit en effet, dès cette époque, un contenu féministe que bien peu associe alors aux *happenings*. Elle se distinguera par ailleurs comme étant la première femme artiste à utiliser son propre corps nu (et ceux de ses protagonistes) comme essence de son travail intégré au processus artistique.

Pour ce qui est de son parcours, elle participe en 1962 au *happening Store Days* de Claes Oldenburg et crée la même année, à l'invitation de Phil Corner et Dick Higgins, *Glass Environment for Sound and Motion* au Living Theatre. Il s'agit, comme son titre l'indique, d'un environnement essentiellement constitué de verre et de miroirs brisés (baptisé selon

ses mots de « collage élargi »⁴⁹⁸), que l'on qualifierait aujourd'hui d'« activé » au moyen de la lumière, des sons et des corps de danseurs et musiciens (Judy Ratner, Arlene Rothlein, Yvonne Rainer, Philip Corner et Malcolm Goldstein, tous associés au Judson Dance Theater). Peu après, en janvier 1963, elle donnera, sur la proposition de Steve Paxton et d'Yvonne Rainer, sa pièce *Newspaper Event* au Judson Dance Theater. Elle recourt alors au terme de « Kinetic works » en insistant sur la dimension plastique de son entreprise, bien qu'élaborée avec les danseurs du Judson, auprès desquels elle travaille depuis plusieurs mois dans le studio de Jimmy Waring⁴⁹⁹ :

Lorsque mes premières pièces de théâtre cinétique (Kinetic Theater) ont été chroniquées dans les journaux, j'ai été présentée comme une danseuse, ce qui m'a contrariée, pensant que la densité visuelle des pièces provenait d'une sensibilité de peintre, laquelle était très différente de celle d'un danseur.⁵⁰⁰

Carolee Schneemann soulignera souvent la nature « picturale » de ses œuvres, à l'origine selon elle du théâtre dit « expérimental » dans les années 70, en particulier celui qualifié « d'images » (Bob Wilson ou Richard Foreman) :

Ce que l'on considère aujourd'hui comme étant du théâtre expérimental [...] se situe entre les traditions classiques du théâtre dramatique ancré dans le langage, et le travail de ceux d'entre nous, qui à la fin des années 1950 – début des années 1960, ont créé les happenings – "Fluxus" ou comme moi, un "Kinetic Theatre" [Théâtre cinétique]. On oublie souvent que c'est un très petit nombre d'artistes peintres qui sont à l'origine des "happenings" : Kaprow, Dine, Oldenburg, Grooms, Hansen, Whitman, moi-même (et aussi Ken Dewey qui était au départ un poète) [...].⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Carolee SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy, Complete Performance works & selected writings*, New York, Documentext, 1979, p. 21.

⁴⁹⁹ Carolee SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy, Complete Performance works & selected writings*, op. cit., p.32. Parmi les participants des sessions au studio de Jimmy Waring, sont cités : Yvonne Rainer et Arlene Rothlein (qui l'ont invitée), Elaine Summers, Deborah Hay, Lucinda Childs, Steve Paxton, Fred Herko, Ruth Emerson et Judith Dunn.

⁵⁰⁰ Carolee SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy, Complete Performance works & selected op. cit.*, p. 32 : « When in early Kinetic Theater works were first reviewed in the press and I was described as a dancer. I was annoyed, believing that the visual density of the works was a logical outgrowth of a painter's sensibility – and this was obviously different from that of a dancer's ». Notre traduction.

⁵⁰¹ Carolee SCHNEEMANN, *Performing Arts Journal*, vol. 2, n°2, automne 1977, New York, p. 21. L'auteure évoque par ailleurs sans plus de précision « l'influence qu'ont eu sur le théâtre les danseurs du Judson Dance Theater, en particulier Meredith Monk et Elaine Summers ».

L'imagination créatrice des peintres est à l'origine d'un théâtre d'images. Les happenings ont jeté des ponts entre la peinture et l'art multimédia en mélangeant dans une exceptionnelle fusion (et confusion) les scénarios, les partitions musicales [scores], les notations, les séances de répétition, les non-répétitions et autres interventions libres et spontanées. Pour nombre d'entre nous les conventions devaient être renversées, la recherche du risque, de l'imprévisible et l'utilisation du hasard étaient autant de signes avant-coureurs de formes naissantes de revendication sociale contre l'instabilité de notre société. [...]. Le théâtre cinétique était caractérisé par l'intimité et l'entente tacite entre des "performers" et un public réunis dans des endroits inhabituels.⁵⁰²

Cette dernière remarque rapproche incontestablement le *Kinetic theater*, selon de Schneemann, du *happening* vu par Kaprow (qui peut se dérouler, « au contraire d'une pièce de théâtre dans un supermarché, dans une voiture sur l'autoroute, sous un tas de chiffons, et dans la cuisine d'un ami »⁵⁰³, comme autant d'« endroits inhabituels »), sans toutefois introduire les éléments « mobiles » du dispositif, autres que les corps des « performers » : le son, la lumière, voire les projections. Or ce sont ces différents éléments qui établissent l'idée que nous sommes en présence d'une expression « intermédiaire », entre musique et danse, théâtre et art, danse et « *expanded cinéma* ». Dès lors faut-il toujours nommer « intermedia » les formes d'hybridation élargissant les catégories artistiques ? Peut-être pas, mais il est clair ainsi que l'entrevoit l'artiste, que cette projection « dans des territoires de création immenses et inconnus »⁵⁰⁴ allait à l'encontre des catégories traditionnelles, comme des normes morales et sociales. Ce qui sera particulièrement perceptible dans sa pièce jugée scandaleuse *Meat Joy* (« joie de la viande »⁵⁰⁵), « célébration de la chair comme matériau »⁵⁰⁶, donnée pour la première fois

⁵⁰² Carolee SCHNEEMANN, [sans titre], *Performing Arts Journal*, art. cit., pp. 21-22. in Dossier *American Experimental Theatre. Then and Now*, Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche.

⁵⁰³ Allan KAPROW, *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press, 1966.

⁵⁰⁴ Carolee SCHNEEMANN, [sans titre], *Performing Arts Journal*, art. cit., pp. 21-22.

⁵⁰⁵ Carolee SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy*, op. cit., p. 62 : « Meat Joy » : « Joie de la viande » assimilée à la « flesh jubilation » (« jubilation de la chair ») évoquée dans une lettre adressée à Jean-Jacques Lebel, en réponse à son invitation à imaginer un happening pour le Festival de la Libre Expression.

⁵⁰⁶ Carolee SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy*, op. cit., p. 63.

au Centre Américain de Paris en 1964 au Festival de la Libre Expression (organisé par Jean-Jacques Lebel), avant d'être reprise la même année à quelques mois d'intervalle au Dennison Hall de Londres (où elle sera interrompue par la police), puis à la Judson Church.

La possibilité de reprendre *Meat Joy* dans ce lieu qu'était la Judson Church signifiait pour son auteur l'affirmation de son inscription dans le double champ qu'était le sien : visuel, plastique et scénique dans son rapport au corps et à l'action. Ce rapport déterminant à la danse dans son dépassement (confinant à la « non-danse »), intégré à la manière du *combine* (au sens employé par Robert Rauschenberg) est clairement explicité dans une lettre adressée à Jean-Jacques Lebel (en réponse à son invitation au Festival de la Libre expression) :

J'ai beaucoup travaillé avec les danseurs du Judson. J'adorais leur mouvement de non-danse et leur implication agressive à subvertir les traditions si physiques (de la danse) qui ont donné à leur corps une portée et une force extraordinaires. Mes pièces leur imposaient des réponses personnelles qui allaient fonctionner à l'intérieur de n'importe quel environnement choisi ou trouvé (...).⁵⁰⁷

8. Vers de nouvelles pratiques « élargies » de cinéma

L'hybridation des pratiques contemporaines, telles qu'elles apparaissent dans des formes variées de performances, parfois interactives, incluant son, images - projetées ou sur écrans - empruntant aux nouveaux médias de communication, mêlés à des présences physiques, nous rappellent le rôle essentiel joué dans les années 60 par ce que l'on a nommé le « cinéma élargi » inséparable des questions soulevées par la notion d'*intermedia*. Il nous paraît capital d'y faire retour, sans négliger les enjeux culturels qui

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 62 : « I've been working a great deal with the Judson dancers for love of their non-dance movement and their aggressive, expansive interest in changing the very physical traditions which have given their bodies extraordinary scope and strength ; and my pieces impose space relations for them, provoke personal responses which will work inclusively with any chosen or found environment (...) ». Notre traduction.

s'y rattachaient.

En amorce à cet éclairage, on s'intéressera à l'article paru dans la revue de cinéma *Décadrages* consacrée au « cinéma élargi », dans lequel François Bovier affirme de façon convaincante que le concept d'"*intermedia*" théorisé par Dick Higgins est le plus à même de circonscrire ce que ce terme recouvre. Il précise ainsi sa pensée :

Higgins, (...) soutient que le *happening* constitue la forme d'*intermedia* la plus spectaculaire, en se situant à la croisée des arts visuels, du théâtre et de la musique. Suivant cette perspective, je soutiendrai que le "cinéma élargi" prolonge ou dévie le *happening*, en introduisant au sein de la performance la dynamique de la projection et ses pulsations stroboscopiques.⁵⁰⁸

Deux considérations étayent sa démonstration. D'une part : le cinéma, qui « constitue *de facto* un *intermedia* » (puisqu'il « se situe entre la vision, la parole et le son »), se reconfigure à l'ère du *happening*, « oscillant entre l'espace de la représentation projeté à distance, la présence corporelle du *performer* et la participation du public au spectacle » ; d'autre part le fait que « Le "cinéma élargi", en tant que sous-phénomène de l'*intermedia* ne devrait pas être abordé en termes de synthèse (...), mais en termes d'"hybride" qui procède par greffes entre média et non-média générant une forme inédite »⁵⁰⁹.

Cette forme que François Bovier circonscrit dans le terme de « cinéma élargi » (traduction littérale de *Expanded Cinema*) a fait l'objet dès son origine de diverses approches : Sheldon Renan dans son livre *An Introduction to the American Underground film*⁵¹⁰ en 1967, Gene Youngblood avec son ouvrage *Expanded Cinema*⁵¹¹, en 1970, sans

⁵⁰⁸ François BOVIER, « Du cinéma à l'*intermedia* : autour de Fluxus », *Décadrages* [en ligne]. N°21_22, 2012, Lausanne, pp.11-26. Disponible sur : <http://decadrages.revues.org/669>. (Consulté le 21/02/17).

⁵⁰⁹ François BOVIER, « Du cinéma à l'*intermedia* : autour de Fluxus », art. cit.

⁵¹⁰ Sheldon RENAN, *An Introduction to the American Underground Film*, New York, Dutton, 1967.

⁵¹¹ Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

oublier le père de la formule : Jonas Mekas, qui qualifiait ainsi les événements qu'il présenta à New York en novembre et décembre 1965 sous l'égide de la Film-Maker's Cinematheque. Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Al Hansen, le groupe USCO, Andy Warhol, John Vaccaro, Jack Smith, Ken Dewey, Dick Higgins, Ed Emshwiller, Elaine Summers, Stan VanDerBeek figuraient parmi la cinquantaine d'artistes invités à présenter des œuvres qui, selon Mekas lui-même, n'étaient peut-être pas du cinéma. Il en explique la teneur :

À présent, ce flot, pour autant qu'on puisse faire des généralisations alors que tout ne fait que commencer (pas tant que ça, en fait), est caractérisé par une course presque mystique à l'expérimentation du mouvement pur, de la couleur pure, de la lumière pure. Cela a beaucoup à voir avec les autres arts, peinture, sculpture, happenings, installations (*environnement*), musique, mais les aspects proprement cinématographiques de la lumière, de l'écran (qui peut prendre différentes formes), de l'image (filmée ou obtenue avec d'autres moyens), du mouvement dominant ces œuvres.⁵¹²

Sheldon Renan dans son chapitre sur l'*Expanded Cinema*, situe ce courant, quoique s'interrogeant sur sa nature future, comme une nouvelle avant-garde issue du cinéma. Il cite, afin de cerner ce territoire incertain, aussi bien les fameuses projections multiples des designers Charles et Ray Eames (en particulier *Glimpses of the U.S.A.* (1959) présenté à Moscou et *Think* (1964) produit pour le pavillon d'IBM à la foire internationale de New York), que celles de l'artiste et cinéaste Stan VanDerBeek,⁵¹³ celles du groupe USCO ou d'*Up Tight* de Warhol avec *The Exploding Plastic Inevitable* ; les collaborations entre certains cinéastes et danseurs (dont VanDerBeek avec Elaine Summers pour *Pastorale* :

⁵¹² Jonas MEKAS, « Nouvelles tendances, l'anti-art, l'ancien et le nouveau en art », *Ciné-journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Paris Expérimental, 1992, p 192.

⁵¹³ Passé par le Black Mountain College, Stan VanDerBeek y fait trois rencontres essentielles : John Cage, Merce Cunningham et l'architecte Buckminster Fuller. Ses premiers films datent du milieu des années 50 et sont réalisés à partir de collages. À l'orée des années 60, il filme les *happenings* de ses amis Allan Kaprow et Claes Oldenburg (*Snapshots of the city*, 1961), ou encore *Site* (1964) de Bob Morris avec Carolee Scheemann, dont une copie en super 8 sera inséré en 1968 dans le numéro 5/6 de la revue *Aspen*. Il collabore à cette époque avec nombreux danseurs (Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Elaine Summers) et entreprend la construction du *Movie-Drome*, théâtre à coupole sur le modèle du dôme géodésique de Buckminster Fuller, qu'il achèvera en 1965. Cette salle singulière peut accueillir jusqu'à 30 personnes qui assistent à des projections multiples (films 16 mm ou super 8, diapositives) assises ou couchées au sol. Le public est littéralement enveloppé par une tapisserie sonore et visuelle, sorte de *patchwork* mêlant musiques, sons divers, publicités.

Et Al en 1965, et *Body Works* d'Ed Emshwiller⁵¹⁴ dont les interprètes vêtus de blanc servent d'écrans mobiles à une projection d'eux-mêmes dansant), ainsi que les pièces technologiques de Robert Whitman et de Robert Rauschenberg dans le cadre de *Experiments in Art and Technology (E.A.T.)* en 1966. Il est aussi amené à évoquer la télévision, la vidéo, l'usage cinématographique de l'ordinateur, les *light shows*, mais conclut, rejoignant Jonas Mekas dans sa formulation : « C'est seulement la lumière et le temps qui unissent toutes les formes de cinéma, passées, présentes et futures »⁵¹⁵.

L'analyse de Gene Youngblood est quant à elle plus pragmatique. Il décèle, au travers de l'*Expanded Cinema* qui l'annoncerait, une ère culturelle inédite et proprement « intermedia » (sans jamais citer Dick Higgins), croisant l'art, la science, les questions sociales et la communication. Le cinéma s'y révèle en réalité moins au cœur de ses préoccupations que les nouveaux « medias », lesquels ne relèvent pas forcément du médium au sens artistique du terme mais de la communication. Youngblood précise ceci dans la préface de son livre :

Quand nous disons le cinéma élargi, nous entendons réellement conscience élargie. Le cinéma élargi (...) c'est un processus en devenir (...). On ne peut se spécialiser dans une seule discipline et espérer sincèrement exprimer une image claire de sa relation à son environnement. Cela est particulièrement vrai dans le cas du réseau intermedia du cinéma et de la télévision, qui fonctionne maintenant comme rien de moins que le système nerveux de l'humanité.⁵¹⁶

La formule « conscience élargie » a de quoi troubler par ailleurs, lorsque l'on sait qu'elle relève du vocabulaire des drogues. Jonas Mekas utilise également l'expression en conférant à l'œil curieux du spectateur la capacité d'élargir la conscience de celui-ci,

⁵¹⁴ Jonas MEKAS, « Nouvelles tendances, l'anti-art, l'ancien et le nouveau en art », *Ciné-journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, art. cit., p. 197 : « *Body Works* est peut-être non seulement la meilleure œuvre qu'il ait faite, mais aussi la première tentative réussie de ballet cinématographique ».

⁵¹⁵ Sheldon RENAN, *An Introduction to the American Underground Film*, op.cit., p. 257.

⁵¹⁶ Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, op. cit., p. 41 : « When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness (...) Expanded cinema (...) like life it's a process of becoming (...). One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind ». Notre traduction.

comme au moyen d'une drogue : « l'œil, libéré des inhibitions visuelles, nous donnent une autre compréhension du monde »⁵¹⁷. Youngblood, s'il ne songe pas pour sa part à l'œil mais à un véritable élargissement de la conscience sous l'impulsion des nouveaux médias, n'en perçoit pas encore la dimension addictive pour des usagers, lesquels ont cessé d'être des spectateurs pour devenir les acteurs de dispositifs au sein d'un réseau, que l'on peut certes (dans un sens éloigné de celui de Higgins) qualifier d'intermedia, ou plus justement d'interactif.

Cette analyse d'ordre comportemental est abordée par le théoricien américain d'origine russe, Lev Manovich, dans son ouvrage *Le langage des nouveaux médias*⁵¹⁸ qui atteste, s'il en était besoin, que les hypermédias d'aujourd'hui, tout comme l'avènement du numérique ou les jeux vidéos, ne sont pas que des élargissement techniques, l'expression d'une nouvelle culture visuelle ou une révolution de la communication ; loin « d'élargir la conscience », ils interagissent sur le comportement des individus (et évoque une « nouvelle forme de contrôle, non coercitive mais néanmoins puissante »⁵¹⁹). Cependant il constate aussi que :

Cent ans après la naissance du cinéma, les modes cinématiques de voir le monde, de structurer le temps, de raconter une histoire, de lier une expérience à l'autre sont devenus les modes de base à travers lesquels les usagers des ordinateurs accèdent et interagissent avec toutes les données culturelles.⁵²⁰

Le cinéma est donc encore présent, élargi en quelque sorte par les modes opératoires liés aux nouvelles technologies qui consistent en particulier à générer, manipuler et distribuer des données déjà existantes.

⁵¹⁷ Jonas MEKAS, « Sur l'élargissement de la conscience et de l'œil », *Ciné-journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, op. cit., p. 203.

⁵¹⁸ Lev MANOVICH, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 78.

Il s'avère dès lors que le mot « cinéma » apparaît de plus en plus problématique. Cela même sur un plan strictement historique, si l'on se réfère à Manovich qui en repense en quelque sorte la genèse :

Bien que le multimédia informatique ne se soit banalisé qu'aux environs de 1990, les cinéastes combinaient depuis un siècle déjà des images en mouvement, du son et des textes (que ce soit les intertitres de l'époque du muet ou les génériques de film de la période ultérieure). Le cinéma fut donc selon lui le premier "multimédia" moderne.⁵²¹

On objectera que l'écran d'ordinateur n'est toutefois pas la salle de projection, et que les sources démultipliées par le numérique amalgamées aux prises de vue réelles, voire à l'action en direct, ne permettent plus de définir le cinéma comme une technologie particulière, ou même un médium artistique. Tout, aujourd'hui, peut par ailleurs, ainsi que le notait Florence de Mèredieu, « être considéré comme relevant de la sphère esthétique »⁵²².

Ce que nous tentons de circonscrire comme les « nouvelles pratiques du corps scénique », trouve, dans ce contexte très technologique, mixte inédit entre dématérialisation du cinéma et sa prolifération tous azimuts dans et hors de la sphère esthétique, des modalités originales. Parmi celles-ci, branche nouvelle de l'*Expanded Cinema*, figure le « film performatif », exposé en ces termes par Érik Bulloz (en guise de conclusion à cet éclairage) :

Le film performatif peut partager certains traits propres à la séance cinématographique : la présence d'un public, l'horaire, l'obscurité de la salle, la projection sur un écran. Il recourt très souvent à la projection d'images, fixes ou animées, en présentant les extraits d'un film à venir, les ruines d'un film inachevé ou les fragments d'une archive, mais celle-ci est toujours accompagnée d'une parole ou d'une bande sonore en direct. Film bonimenté, en un sens, qui renoue avec le cinéma des premiers temps. La projection toutefois n'est pas une condition nécessaire. Le film performatif peut aussi emprunter la forme d'une simple lecture (...) ou d'une série d'instructions proposées aux spectateurs, performatif au sens

⁵²¹ *Ibid.*, pp.134-135.

⁵²² Florence DE MÈREDIEU, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2003, p. 222.

strict en réalisant le film par son seul énoncé, dans le prolongement des travaux de Fluxus ou du lettrisme qui déconstruisent le protocole de la séance de cinéma en invitant le spectateur à produire son film imaginaire singulier.⁵²³

À l'heure de la « dissémination du cinéma dans l'espace public », le film performatif qui cependant use d'images trouvées, détournées, *samplées*, participe, nous dit Bullot :

Du *théâtre* ou du spectacle vivant. Le choix des éléments de décor, les éclairages, le costume de l'artiste, l'activation (éventuelle) d'un script, la part de jeu, mais surtout la communauté formée par l'interaction entre le conférencier et le public rappellent les conditions d'une représentation théâtrale.

Mais tentant de le caractériser (« événement, unique ou susceptible de reprises, qui actualise, à travers une série d'énoncés, verbaux, sonores, visuels, corporels, émis par un ou plusieurs participants en présence de spectateurs, un film virtuel, inachevé, à venir ou imaginaire »⁵²⁴), il s'interroge et nous amène à nous questionner avec lui : le film performatif ne serait-il pas une « forme renouvelée d'*intermédia*, selon le terme proposé par Dick Higgins en 1966 ? »⁵²⁵.

9. Combine – Performance art & technologie

Le nom maintes fois évoqué de Robert Rauschenberg occupe une place de première importance dans ce panorama consacré à l'art action. Au-delà de l'intérêt porté à cette œuvre particulièrement riche par toutes ses facettes, celle-ci est éloquente quant à l'appropriation d'un processus artistique vitaliste, qui en innerve la pensée, dont témoigne la place accordée au corps et à la performance.

⁵²³ Érik BULLOT, « Du film performatif », conférence tenue dans le cadre du cycle *Le film et son double*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, avril 2015.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ *Ibid.*

On ne saurait dans son cas se limiter à une simple lecture visant à envisager les œuvres tridimensionnelles de Rauschenberg comme une « extension » de son travail pictural (pour reprendre la formulation de Szeemann). Le souci de spatialisation touchant au volume et l'intégration d'objet sera l'élément émancipateur. Dès les années 1950 se fait jour une série d'œuvres qualifiées par Charles Stuckey d'« Elemental Sculpture »⁵²⁶ (désignant un type de « sculptures-meubles »), annonciatrices des *Combine Paintings*, que sont ces assemblages d'éléments hétéroclites si spécifiques à son corpus, apparus vers 1954. « Le mot "Combine", signifiait « la peinture jouant le jeu de la sculpture », selon Jasper Jones qui croyait se rappeler avoir inventé le terme »⁵²⁷, ainsi que le rapporte Stuckey dans un texte. Il complète ce témoignage par celui bien plus distancié de Rauschenberg :

J'ai appelé ces choses "Combines" parce que c'était avant l'exposition d'assemblages au [Museum of Modern Art en 1961]. Avant j'avais eu ce problème avec les peintures sur pied – et pas contre un mur... Moi, je les considérais comme des peintures, mais le nom à leur donner – peinture ou sculpture – devint un sujet d'intérêt primordial pour certains, qui ne m'intéressait pas du tout.⁵²⁸

C'est en l'occurrence sous l'intitulé générique de *Paint Canes* que l'artiste avait choisi de présenter (lors d'une exposition collective en 1954 à la Tanager Gallery de New York), un assemblage réalisé à partir de véritables bidons et pots métalliques maculés de

⁵²⁶ Charles STUCKEY, « *Minutiae* et le genre *Combine* de Robert Rauschenberg », in Paul SCHIMMEL (dir.), *Robert Rauschenberg : Combines*, [catalogue d'exposition], Paris, MOCA/Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 199.

⁵²⁷ Sur cet aspect visant à démêler la paternité du terme « Combine », Pierre Restany l'attribue quant à lui sans hésitation à Rauschenberg lui-même et en précise l'origine sémantique : « (...) Rauschenberg trouve le terme, qu'il emprunte au langage de l'agriculture mécanisée : combine est le nom que les Américains donnent à la moissonneuse-batteuse, machine agricole polyvalente. », Jean de LOISY, *Hors Limites L'art et la vie 1952-1994*, *op.cit.*, p. 24.

⁵²⁸ Cette position est corroborée par l'entretien [en ligne] réalisé par André Parinaud en 1962 pour la revue *Arts*, n° 821. À la question : « Comment appelez-vous ce que vous faites ? » Rauschenberg répond : « Je les appelle des "combines", c'est-à-dire des œuvres combinées, des "combinaisons". Je veux ainsi éviter les catégories. Si j'avais appelé peintures ce que je fais, on m'aurait dit qu'il s'agissait de bas-reliefs ou de peintures ». Disponible sur : <http://www.andre-parinaud.fr/fichiers-interview/Rauschenberg.pdf>. (consulté le 21/11/16).

coulures de peinture enserré dans un cadre en bois, que certains (tel Stuckey) s'accordent à considérer comme relevant davantage de la sculpture que de la peinture⁵²⁹.

Avec les *Combines* s'affirme nettement la pratique du collage tendant vers l'assemblage au sens environnemental où l'employait Kaprow, qui l'amènera par extension à forger l'une des définitions du *happening* stipulant (en ultime point de son énumération⁵³⁰) : « Le happening procède dans sa composition exactement comme pour l'assemblage et les Environnements, c'est-à-dire qu'il évolue comme un collage d'événements dans certains laps de temps et dans certains espaces (...) »⁵³¹.

Il est d'ailleurs significatif d'observer certaines similitudes formelles entre les *Combines* tridimensionnels de Rauschenberg et certaines pièces de Kaprow, tel que *Kiosk* (1957-1959) se présentant sous la forme d'un assemblage constitué de panneaux modulables. C'est cette procédure d'expansion et d'ouverture sur les objets du quotidien dans son affirmation de la vie que célèbre ce nouveau genre. En cela, il rejoint la dénomination des « expanded arts » reprise par Pierre Restany pour désigner « l'assemblage, l'installation, l'environnement, le happening, la poésie phonétique, la musique concrète [lesquels] deviennent des formes d'art à part entière (...) »⁵³². Ce dernier voit par ailleurs dans le type innové par Rauschenberg le prolongement d'une conception chère à John Cage, ainsi exprimé : « La « *combine painting* est une illustration spectaculaire de la *Theory of Inclusion* de John Cage »⁵³³. Cette allusion renvoie à la notion

⁵²⁹ On ne manquera pas de souligner que ce débat d'idées relatif à la prééminence du médium n'a rien perdu de sa pertinence s'il l'on considère qu'il a été au fondement de la démarche de l'artiste Bertrand Lavier et de ses objets peints dans les années 1980 (dont l'emblématique *Gabriel Gaveau*, 1981 - piano peint et son tabouret), cultivant non sans humour toute l'ambiguïté : s'agissait-il d'objets peints ou d'objets-sculptures recouverts de peinture ?

⁵³⁰ Pour l'intégralité des points constitutifs de la définition du *happening* selon Allan Kaprow voir pp. 169-178 de cette thèse.

⁵³¹ Allan KAPROW, *Assemblage, Environments & Happenings*, op. cit., 1966, p. 198.

⁵³² Pierre RESTANY, « 1960 : L'année hors limites », in Jean de LOISY, *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p. 22.

⁵³³ *Ibid.*, p. 24.

de synchronicité et de multi-directionnalité du son, telle que la concevait le compositeur, non pas tant d'un point de vue métrique mais selon un rapport « d'interpénétration sans obstruction »⁵³⁴. Cette façon de penser l'idée d'entrelacs (dont relève l'imbrication art / vie) découle de la pensée zen ; Cage l'évoque au travers de l'enseignement de son maître, Daisetsu Teitaro Suzuki qu'il commente : « (...) Il y a bien une pluralité de centres. Et tous sont en interpénétration. Et le Zen ajoute : en non obstruction (...) »⁵³⁵.

Cette appréhension du sensible se trouve de fait en parfait écho avec l'esprit des *Combine* et leurs faisceaux de stimuli, opposé à la fixité de l'image également véhiculée par les œuvres bidimensionnelles traditionnelles.

9. 1. *Minutiae*, un *Combine* emblématique

Au sein de l'ensemble de la production des *Combines* de Rauschenberg, un retient tout particulièrement notre attention, il s'agit de celui imaginé pour la chorégraphie de Merce Cunningham au titre éponyme : *Minutiae* (dont la première eut lieu à la Brooklyn Academy of Music le 8 décembre 1954, sur une musique de John Cage). Cette pièce dansée avait été inspirée à son auteur par l'observation des gens dans la rue, par la fenêtre du studio, qu'il avait traduit en termes de micro mouvements, voulus à petite échelle portant essentiellement sur des détails. C'est la saisie de ces bribes de mouvements de vie que Rauschenberg va s'attacher à insérer dans sa pièce, considérée comme la première pour la scène. Ces parcelles de vivant puisent dans des éléments choisis pour leur capacité à insuffler une dimension animée. Ainsi, l'idée d'intégrer un miroir à maquillage à double face dans la partie médiane du panneau de devant, destiné à être pivoté juste avant

⁵³⁴ Marc FROMENT-MEURICE, *Les intermittences de la raison : Penser Cage, Entendre Heidegger*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 97.

⁵³⁵ John CAGE, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, P. Belfond, 1976, p. 85.

l'entrée en scène des danseurs. « Créant ce que Cunningham appelait une "action visuelle", le mouvement du miroir constituait une sorte d'accompagnement quand les danseurs passaient devant »⁵³⁶, ainsi rapporté par certains commentateurs. À cela s'ajoutait l'insertion du corps même du danseur, ou de la danseuse, visible depuis l'orifice ménagé pour y installer l'objet spéculaire. Les costumes (de simples justaucorps) conçus et peints par Rauschenberg dans les mêmes tonalités chromatiques que les éléments encollés agissaient en osmose avec le dispositif, voire fusionnaient étroitement avec lui, jusqu'à contribuer à l'idée d'un « collage vivant »⁵³⁷, jouant d'un mode opératoire qu'on serait tenté aujourd'hui de désigner du terme d'« activation » par les corps des danseurs et danseuses.

L'aspiration à l'hybride, dont résulte le métissage des genres artistiques (peinture, sculpture, auxquels viennent se greffer l'objet, mais aussi la notion de construction), se trouve augmenté d'un matériau vivant incarné par la présence de protagonistes évoluant autour et au travers de l'installation. Cette exaltation du brassage de matériaux en tous genres, jusqu'à l'intégration du corps humain (associée parfois à celle de la présence animalière), confinera au rituel avec Carolee Schneemann (qu'illustre de façon éloquente le happening *Meat Joy*⁵³⁸).

Outre ce sens du vivant, on décèle chez Rauschenberg une propension à la mobilité lisible dans la conception même de ses « sculptures-construction »⁵³⁹ imaginées sur pieds (dont *Minutiae*, première du genre), ainsi qu'antérieurement déjà avec les *White Paintings* (1951) présentées en hauteur au Black Mountain College (dont témoigne le fameux

⁵³⁶ Charles STUCKEY, « *Minutiae* et le genre *Combine* de Robert Rauschenberg », in Paul SCHIMMEL (dir.), *Robert Rauschenberg : Combines, op. cit.*, p. 206.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁵³⁸ Voir p. 192 de cette thèse.

⁵³⁹ Formulation que Charles Stuckey emprunte à Clement Greenberg, Charles STUCKEY, « *Minutiae* et le genre *Combine* de Robert Rauschenberg », in Paul SCHIMMEL (dir.), *Robert Rauschenberg : Combines, op. cit.*, p. 199.

Untitled Event) ou encore avec les *Black Paintings* (1951-1952) installées légèrement décollées du mur ou suspendues.

L'évolution de son processus artistique ne fera que confirmer cette inclination pour le mouvement. Ses performances dénotent une prédilection pour des éléments favorisant le déplacement sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de l'usage des patins à roulettes associé à celui du parachute - dont il est lui-même pourvu - dans la performance *Pelican* (donnée dans le cadre du *Concert of Dance Number Five* présenté par le Judson Dance Theater dans le cadre du Pop Festival à Washington, D. C., en mai 1963), ou des pneus dans lesquels se glissent et roulent les protagonistes de *Map Room II* (1965). Le motif du pneu (tout comme celui du parachute, associé à celui de l'envol) se trouve par ailleurs être un élément récurrent, si l'on songe au célèbre *Combine Monogram* (1955-1959) avec pour trophée la présence d'un bouc au museau maculé de peinture enserré dans une roue (allégorie du peintre qui se serait auto-représenté avec ses initiales, pour Jill Johnston⁵⁴⁰) ou *First Landing Jump* (1961), sans omettre l'œuvre graphique *Automobile Tire Print* (1953), obtenue au moyen d'empreintes de pneu de voiture réalisées à la peinture industrielle sur une vingtaine de feuilles de papier assemblées sur près de sept mètres de long.

En plus d'embrasser le quotidien, l'ordinaire dans ses moindres manifestations, l'interaction est l'une des préoccupations majeures de l'artiste. L'approche de la performance, empruntant parfois ses traits à la danse élargie, lui a fourni cette ouverture qu'il n'aura de cesse d'explorer sous la forme d'effectuation d'activités diverses de 1963 à 1967. En cela il synthétise les intérêts de cette double communauté d'artistes tournés vers la performance et les *happenings* issus des arts plastiques (Kaprow, Dine, Oldenburg,

⁵⁴⁰ Jill JOHNSTON, « The World Outside His Window », *Art in America*, vol. 80, n° 4, avril 1992, p. 119, citée par Paul SCHIMMEL, « Autobiographie et autoportrait dans les *Combines* de Rauschenberg », in Paul SCHIMMEL (dir.), *Robert Rauschenberg : Combines, op. cit.*, p. 224.

Schneemann, Whitman, Nauman autrement) et ceux provenant du champ chorégraphique liés au Judson Dance Theater. La création de bon nombre de ses performances se fera dans leur proximité. Les mouvements dansés sur *rollers* de *Pelican* seront exécutés en duo avec Carolyn Brown (et trio avec Alex Hay); *Map II* s'adjoindra la complicité de Steve Paxton et de Deborah Hay ; *Spring Training* (1965) associera Lucinda Childs pour des déplacements marchés. Éloignée de toute idée de représentation au sens de spectacle traditionnel, la distribution pouvait changer d'une fois à l'autre entraînant de légères variantes dans la configuration même de la performance.

9. 2. E. A. T. : l'alliance de l'art et de la technologie

Rauschenberg ne se limitera pas à explorer le mouvement, l'espace, la manipulation d'objets, l'interaction de toutes ces choses en partenariat avec de précieux acolytes, il est aussi celui qui impulsera des relations nouvelles entre l'art et la technologie naissante. Proche de Billy Klüver (ingénieur féru d'art aux laboratoires Bell Telephone)⁵⁴¹, il fonde avec lui, ainsi qu'avec Fred Waldhauer et Robert Whitman, *Experiments in Art and Technology* (E. A. T.) en 1966. Quelques mois auparavant de cette même année, Klüver initie un gigantesque événement qui fera date dans la collaboration artistes / ingénieurs, par ailleurs capital dans l'histoire de la performance, *Nine Evenings: Theater and*

⁵⁴¹ Billy Klüver, suédois d'origine, est diplômé de génie électrique avant de devenir assistant de recherche pour la compagnie Thompson-Houston à Paris, où il se lia d'amitié avec Jean Tinguely (dont il supervisa la machine autodestructrice : *Hommage à New York* en 1960) et son ami Ponthus Hulthen. Il émigra aux États-Unis et rejoignit le groupe d'ingénieurs du Communication and Research Department de Bell Laboratories (Murray Hill, N.J., États-Unis). Proche de la communauté d'artistes new yorkaise de cette époque (Cage, Warhol, Cunningham, Rauschenberg, et bien d'autres), il participa, entre autres, aux *happenings* d'Oldenburg (avec sa femme Olga Adorno). Il signa en tant que commissaire deux expositions au Moderna Museet de Stockholm : *Art in Motion* (1961) et *Four Americans (Alfred Leslie, Richard Stankiewicz, Jasper Johns and Robert Rauschenberg)*, l'année suivante. Ponthus Hulthen (premier directeur du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, après avoir dirigé celui de Stockholm) partagea avec lui ce même intérêt pour l'art dans sa rencontre avec la technologie, ainsi qu'en témoigne sa grande exposition *The Machine at the End of the Mechanical Age*, présentée au MoMA en 1968.

Engineering au 69th Regiment Armory (New York). Pas moins d'une trentaine d'ingénieurs et scientifiques (issus de Bell Telephone) contribuèrent à assister une dizaine d'artistes attelés à des projets inédits conçus à partir des nouvelles technologies. Les enjeux, titanesques pour l'époque (nécessitant neuf mois de préparatifs intensifs), ont donné lieu à des œuvres, concerts, performances exceptionnels signés d'artistes de première importance, parmi lesquels : John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborahay Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman (chacun s'entourant de nombreux performeurs.ses pour leur réalisation). À l'incroyable richesse créative il convient de noter le caractère exceptionnel de l'événement suivi avec ferveur durant neuf soirées (et nuits), avec pour cadre un lieu historique hors échelle (celui-là même qui accueille l'Armory Show en 1913, classé depuis monument historique).

Pour les observateurs ayant oeuvré de près à la recherche, mais aussi à la sauvegarde de ces films rares (initialement tournés en 16 mm, puis restaurés et complétés d'entretiens actuels) : « Ces différentes expériences venaient conclure, pour un temps, le foisonnement créatif du mouvement de la Judson Church des années 50 et 60 à New York »⁵⁴². Les recherches dont se fait l'écho cette manifestation, menées conjointement par des artistes pluriels, performeurs, chorégraphes, compositeurs, leur font suite dans le champ de l'expérimentation la plus ouverte qui soit. Pour aperçu, on relatera succinctement quelques unes de ces propositions : Steve Paxton et sa structure en polyéthylène gonflée d'air dans laquelle le public et les danseurs étaient conviés à s'y

⁵⁴² Texte de présentation publié à l'occasion de la projection de certains de ces films à la Cinémathèque Française le 16 novembre 2008, en présence de la journaliste et réalisatrice Barbro Schultz Lundestam et de la productrice Julie Martin, collaboratrice et veuve de Billy Klüver, toujours à la direction d'E. A. T.. C'est en 1993 que Barbro Schultz Lundestam retrouve ces images, considérées comme perdues, dans une cave de Billy Klüver. Elles seront, par la suite, restaurées par la Fondation Rauschenberg. Ces films sont accompagnés d'une série d'entretiens avec les protagonistes (encore vivants) afin d'éclairer le contexte d'alors.

déplacer librement (*Physical Things*, avec la collaboration entre autre d'Elaine Sturtevant) ; Robert Whitman et son défilé de voitures (au nombre de sept) transportant des télévisions en interaction avec la projection de vidéos, le tout combiné aux évolutions de deux protagonistes (dont Trisha Brown) évoluant devant un miroir incurvé à hauteur du balcon (*Two Holes of Water-3*). Rauschenberg imagine pour la circonstance son fameux match de tennis à caractère particulier (*Open Score*), dont chaque balle éteindra un à un les projecteurs, jusqu'à ce qu'à l'obscurité succède la rétroprojection de la scène filmée en caméra infra-rouge (dont c'est ici l'une des premières utilisations) ; à cela s'ajoutant la diffusion d'un fonds sonore via les ondes d'un transmetteur radio FM (spécialement conçu pour l'occasion) logé dans le manche de chaque raquette. Y participaient Frank Stella, Simone Forti, ainsi que quelques cinq cents figurants que composait le public, avec à la technique Robert Breer et John Giono en qualité de projectionniste. Même goût pour le jeu des temporalités (sur le mode du direct et du différé) avec Yvonne Rainer et *Carriage Discreteness*, qui avait choisi d'utiliser un système de control afin de communiquer ses instructions - improvisées (par le biais d'un talkie walkie) - à ses protagonistes occupés à l'exécution de tâches au sol, ou élevés en hauteur (tel Steve Paxton). Cultivant la pratique du brouillage par le télescopage d'éléments composites, il s'agissait d'un mix-media mêlant mouvement des corps, images projetées (dont les diapositives du photographe-cinéaste Hollis Frampton), lumière ultra-violette et bribes de monologues ou de conversations (tels que les commentaires échangés autour du film *Prima de la revolucion* de Bernardo Bertolucci, par Yvonne Rainer et un ami⁵⁴³). Meredik Monk et Carl Andre (à l'origine de la conception des objets) comptaient parmi la quinzaine d'artistes conviés (Robert Morris ayant eu la charge, quant à lui, de remplacer

⁵⁴³ Concernant le procédé disjonctif propre à Rainer (et plus particulièrement le mode parlé qu'elle affectionne, combiné au mouvement, voir l'évocation de cette pièce au sein du chapitre consacré au Judson Dance Theater pp. 47-48 de cette thèse).

la chorégraphe le deuxième soir, victime de la surcharge de travail et du stress combinés⁵⁴⁴).

Beaucoup de ces propositions étaient folles, magnifiques et irréalisables », selon le commentaire de Klüver, pour qui il est indescriptible de rendre la dimension « terriblement extraordinaire » des équipements techniques imaginés, si ce n'est de dire « qu'en comparaison les missiles de Cap Kennedy et les énormes ordinateurs nécessaires étaient "peanuts".⁵⁴⁵

Une pièce de Rauschenberg sensiblement contemporaine se fait également l'écho de ces enjeux technologiques, portés à un rare degré de sophistication avec *9 Evenings* (aujourd'hui encore sans équivalent). Il s'agit de *Oracle* (1962-1965). Cette installation, dont la mise en œuvre a requis une fois encore toutes les compétences de Klüver, se déploie sur le mode d'un environnement sonore échafaudé à partir de cinq éléments en tôle galvanisée, récupérés au gré des rues new yorkaises (représentatifs de la *Junk culture*) : une baignoire avec douche, un élément d'escalier, un montant de fenêtre, une portière de voiture. Cet assemblage monté sur roulettes, comporte chacun une batterie, un poste-émetteur ainsi qu'un haut-parleur qui en fait un monument à la rumeur et à l'énergie du monde. Selon son lieu d'exposition, il capte les émanations de la ville et de sa topographie environnante sous la forme croisée de flots de musique, paroles, débats et bulletins de journaux radiophoniques en tous genres, telle une tour de Babel cacophonique. Ses qualités mobiles en font une installation délibérément non figée, afin de favoriser l'idée de circulation à destination des visiteurs ; à l'image de l'interpénétration imaginée pour *Minutiae* et ses danseurs.ses. Le mode de réception immersif (par la nappe sonore enveloppante créée) est l'un des principes clé de cette

⁵⁴⁴ Récit corroboré par Yvonne Rainer elle-même lors d'un échange à la ferme du buisson le 4 novembre 2014, qui, hospitalisée du fait d'une intense fatigue, se fit remplacer.

⁵⁴⁵ Billy KLÜVER, texte de présentation de *9 Evenings : Theater and Engineering* (1966), publié à l'occasion de la projection du film *Nine Evenings* de Barbro Schultz Lundestam, présenté à la Cinémathèque de la Danse et le Festival d'Automne à Paris, le 6 novembre 2008.

œuvre prolongeant l'idée de mobilité chère à l'artiste, confortée par quatre années de collaboration étroite avec la Merce Cunningham Dance Company (suivie dans leur tournée de 1961 à 1965).

Remontant à quelques années antérieures, une pièce intitulée *Broadcast* (1959), témoignait déjà de ce vif intérêt pour la technologie appliquée aux médias de communication, avec l'incorporation sous sa surface (composée d'un mélange de peinture et de collage) de trois radios interactives. Cette pièce dénote la pratique généralisée du collage élargi ici à celui sonore, en tant que manifestation de la vie saisie sous sa forme la plus vibrante.

Ce *Combine* ne fait pas qu'illustrer le céléberrissime précepte de l'artiste : « Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in the gap between the two »⁵⁴⁶, il reflète également l'influence de la pensée cagienne pour son appréhension de l'œuvre dans sa dimension sonore et musicale. Plus précisément, ainsi que le formule Bertrand Clavez (à propos de l'ascendant son enseignement sur Brecht, étendu à l'ensemble de ceux qui furent ses élèves) il s'agit de : « considérer systématiquement l'œuvre sous l'angle de la musique, l'interroger dans le temps plutôt que dans l'espace »⁵⁴⁷. La prise en compte de la question de la durée est de fait un élément inhérent à la réflexion de Rauschenberg, comme l'éclaire ce commentaire relatif à *Broadcast* :

⁵⁴⁶ Robert RAUSCHENBERG cité dans *Sixteen Americans : De Feo, Hedrick, Jarvaise, Johns, Kelly, Leslie, Lewitin, Lytle, Mallary, Nevelson, Rauschenberg, Schmidt, Stankiewicz, Stella, Urban and Youngerman*, [catalogue d'exposition], The Museum of Modern Art, New York, 1959, p. 105.

⁵⁴⁷ Bertrand CLAVEZ, « Les petits arrangements de Georges Brecht avec l'art de l'assemblage », communication au colloque *L'art de l'assemblage : relectures*, sld. de Stéphanie Jamet-Chavigny et Françoise Levaillant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 131.

« Écouter se déroule dans le temps. Regarder aussi doit se dérouler dans le temps »⁵⁴⁸.

Au-delà du collage et de l'assemblage, c'est presque de montage qu'il faudrait parler ici.

Une analyse resitue l'impact de l'essor technologique, particulièrement effervescent de ces années 50, sur le développement des arts dans leur appropriation des médias. Pour Edmond Couchot (spécialiste des images numériques et de réalité virtuelle) la théorie de l'Inclusion énoncée par Cage, perçue comme un « modèle esthétique dominant non seulement en musique mais dans l'ensemble des arts doit tout à la Radio ». Il précise :

Avec ses rencontres fortuites, ses juxtapositions de sons hétéroclites, la façon dont le son s'inscrit, ou mieux s'incruste, dans l'environnement sonore de l'auditeur en créant d'insolites collages qui abolissent toute hiérarchie sonore, la Radio a été une démonstration avant la lettre de la « Théorie de l'Inclusion ». Il en va de même pour la Télévision avec l'image.⁵⁴⁹

C'est en cela que les *Combines* de Rauschenberg excèdent les catégories, bien au-delà des arts et de son investigation des nouveaux médias, pour travailler à leur fusion, tendre vers un art total où « l'idée d'une synthèse des arts n'est pas utopique » (pour faire écho à Restany)⁵⁵⁰ et où la notion d'immersion opère de façon décisive⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ G. R. SWENSON, « Rauschenberg Paints a Picture », *Art News* 62, n°2, avril 1963, p. 45, cité par Branden W. JOSEPH, « Le refus de Rauschenberg », in Paul SCHIMMEL, *Robert Rauschenberg : Combines, op. cit.*, p. 266.

⁵⁴⁹ Edmond COUCHOT, « Médias et immédiats », in Robert ALLEZAUD (dir.), *Art et Communication*, Paris, Éditions Osiris, 1986, p. 101.

⁵⁵⁰ Pierre RESTANY, « Happening », Pierre CABANNE, Pierre RESTANY, *L'avant-garde au XX^e siècle, op. cit.*, p. 295.

⁵⁵¹ Malheureusement, on peut déplorer que ce principe ne soit pas toujours respecté par les décisions muséographiques de certaines grandes institutions, tel le MNAM Centre Pompidou qui, pendant des années ne pût exposer *Oracle* (acquise en 1976) dans toute sa dimension sonore, au risque d'en perturber les agents d'accueil chargés de la surveillance. De même qu'on ne peut que regretter sa présentation sur socle empêchant l'idée d'interpénétration chère par l'artiste.

10. Gutai : pour une fusion de l'acte et de la matière

Sans viser à l'exhaustivité concernant les nombreux courants représentatifs de l'« art action », il nous faut reconnaître l'importance capitale du mouvement japonais Gutai. Ce courant d'une singularité étonnante (imprégné de culture traditionnelle envisagée sous l'angle d'une revisitation contemporanisée), fait office de précurseur en regard de diverses tendances de l'avant-garde. Annonceur des *happenings*, faisant l'objet d'une reconnaissance indéniable auprès d'artistes et critiques tels que Jackson Pollock⁵⁵², Allan Kaprow⁵⁵³, Michel Tapié (dont la venue précoce au Japon remonte à 1957⁵⁵⁴) ou encore Sam Francis, il préfigure aussi bien l'art informel, l'art *in situ*, l'*Arte Povera* (pour qui l'impact sera grand) et témoigne d'influences réciproques fortes. Cet attrait ne faiblira pas, quand bien même cesseront les innovations des débuts au profit d'un intérêt recentré autour d'une pratique picturale (à partir des années 1960), comme le confirme la visite conjointe de John Cage, Merce Cunningham et de Robert Rauschenberg à Osaka à l'occasion d'une grande réunion du groupe à la Pinacothèque Gutai⁵⁵⁵.

⁵⁵² C'est à Jackson Pollock que fut consacré le 1^{er} numéro de la revue Gutai.

⁵⁵³ Allan KAPROW, *Assemblage, environnements & happenings*, New York, Abrams, 1966, pp. 211-227. Il désigna deux des actions Gutai, signées de Shiraga et Murakami, comme annonciatrices du happening.

⁵⁵⁴ Texte de présentation du dépliant de *Gutai*, Galerie nationale du Jeu de Paume, mai-juin 1999 : Yoshihara, artiste et fondateur du groupe Gutai, tient à le rappeler : « La venue de Tapié au Japon a confirmé l'impression que nous avons d'être parvenu (sic) à quelque chose. Il faut d'ailleurs que ce soit clair : Michel Tapié est vraiment le premier de tous les critiques, japonais ou étrangers, à avoir pris au sérieux le travail de Gutai ».

En revanche, la position faite de scepticisme de Georges Mathieu sera franchement critique - voire réactionnaire - comme le rapport Daniel Abadie (commissaire de l'exposition *Gutai* à la Galerie du Jeu de Paume). Avouant ne pas considérer les toiles de Shiraga comme des œuvres d'art, il précise : « C'est autre chose, une curiosité. Je dirais même qu'il est assez monstrueux d'imaginer qu'on peigne avec ses pieds, comme des animaux. Ce n'est pas la peine d'avoir vingt siècles de civilisation derrière soi, ou plus, comme les Japonais, pour en arriver là », Daniel ABADIE, Georges MATHIEU [entretien], « La peinture et le samurai », *Gutai* [catalogue d'exposition], Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1999, p. 45.

Un avis qu'est loin de partager Germain Viatte évoquant « sans doute le plus remarquable d'entre eux », Germain VIATTE, « Mavo, Gutai, Buto », in Jean de LOISY, *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994, op.cit.*, p. 41.

⁵⁵⁵ Relaté par Paul JENKINS, « Yoshihara et les artistes Gutai », in Daniel ABADIE, Georges MATHIEU, *Gutai, op. cit.*, p. 49.

À l'instar du *happening*, Gutai (fondé en 1954 au sortir de la guerre par l'artiste Jirō Yoshihara⁵⁵⁶ à Ashiya, près d'Osaka, dans la province du Kansai) s'affirme comme une pratique autant que comme une éthique. Ce qu'éclaire l'origine de son nom qui signifie *Gu* : instrument et *Tai* : outil, d'où découle l'adverbe *Gutaiteki* : concret, incarnation pour désigner un art du concret, de l'incarnation donc. Désireux de faire ce que personne n'avait encore entrepris, « Créer quelque chose qui n'avait jamais existé auparavant »⁵⁵⁷, le mouvement s'attache à un dépassement de l'art par le recours à un registre de matériaux jusqu'alors inconnus, matériels et immatériels, du type : papier, goudron, eau, boue, pigments, poussière, fumée, air, liquides colorés, lumière électrique et autres, alliés à l'exploration d'actions elles aussi inédites, dont rend compte à titre d'exemple l'audacieuse robe d'ampoules et de néons colorés de Tanaka Atsuko (la benjamine du groupe). Autant d'œuvres et de gestes qui témoignent d'un positionnement artistique nourri des flux et des énergies cosmiques, qu'exprime le Manifeste de l'art Gutai (publié par Yoshihara dans le numéro de décembre 1956 de la revue *Geijutsu shinchō*) :

Dans l'art Gutai, l'esprit de l'homme et la matière se réconcilient en dépit de leur antagonisme. La matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière (...). Faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit.
558

L'engagement corporel y fait figure de théorie de l'action dominée par la physicalité et le geste comme autre émanation de la culture japonaise, en intense interaction avec la

⁵⁵⁶ Nous adoptons ici la convention occidentale (désormais en vigueur dans certains ouvrages généraux) qui vise à faire figurer le prénom avant le nom, contrairement à la règle appliquée au Japon.

⁵⁵⁷ YOSHIHARA cité par Yamamoto ATSUO, « L'espace, le temps, la scène et la peinture », Yamamoto ATSUO, Ming TIAMPO, Florence DE MÈREDIEU, *Gutai, Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002, p. 10 : « N'imitiez pas ce qui a déjà été fait. Créez quelque chose qui n'existe pas ». On ne manquera pas de signaler l'intérêt de cette publication (en pendant au catalogue publié par la Galerie du Jeu de Paume) qui réunit les textes de conférences prononcées lors du Colloque *Gutai*, organisé par cette même institution, en juin 1999 (avec pour participants : Yamamoto Atsuo – assistant conservateur au Musée d'Art et d'histoire de la ville d'Ashiya – Ming Tiampo – historienne d'art – et Florence de Mèredieu, philosophe de formation, spécialiste d'art moderne et contemporain sensibilisée aux cultures de l'Asie).

⁵⁵⁸ Osaki SHINICHIRO, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », in Yamamoto ATSUO, Ming TIAMPO, Florence DE MÈREDIEU, *Gutai, Moments de destruction, moments de beauté*, op. cit., p. 56.

matière. Ce rapport dialectique privilégie une conception de l'acte perçu par ailleurs à travers la notion de traces, chose somme toute assez nouvelle.

Bien que son chef de file insistait pour "ne rien détruire, ni couper les ponts" »⁵⁵⁹, les artistes Gutai s'attachent à des œuvres denses qui contribuent à un lignage fait de prolongement et de renaissance, mais aussi de rupture envers la tradition. L'exemple de Kazuo Shiraga se roulant dans la boue soucieux d'y imprimer les traces de son corps ou peignant avec ses pieds suspendu à une corde (*Lutter dans la boue* [Doro ni idomu]), afin de se libérer d'un certain savoir-faire; ou encore l'image de Saburō Murakami se propulsant (lors d'actions publiques) avec force concentration au travers d'une vingtaine d'écrans de papier (*Déchirer le papier* [Kamiya buri]) parle en faveur de la « mise à mort symbolique de la tradition », selon Yoshihara, voire de déchirure « du cadre conceptuel de l'art qui permet la naissance d'une esthétique nouvelle »⁵⁶⁰ (pour « pénétrer la vie »⁵⁶¹ selon Jean de Loisy, commissaire⁵⁶² de l'exposition *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994*).

À côté d'œuvres informelles bousculant radicalement l'approche traditionnelle avec une volonté de mise en lumière du processus de création (qu'il s'agisse de la machine à peindre de Kanayama – non sans écho avec celle de Tinguely –, des gigantesques *Peintures au canon* de Shimamoto Shozo, celles effectuées au sol en projetant des bouteilles de peintures ou exécutées à l'aide d'un arrosoir rempli d'encre dans le cas de Yoshida Toshio) sont imaginées des installations éphémères *in situ* dans l'espace extérieur. La première

⁵⁵⁹ Alfred PACQUEMENT, « Guta : L'extraordinaire intuition », in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 288.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Extrait d'un entretien [en ligne], Magazine du Centre Pompidou, n° 83, 1994, à l'occasion de l'exposition Jean de LOISY, *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994* présentée au Centre Pompidou, 9 novembre 1994 – 23 janv. 1995, p.5. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/>. (consulté le 18/09/16).

⁵⁶² En ouverture de l'ouverture de la manifestation, Jean de Loisy convia Murakami, alors âgé de 70 ans, à réaliser la performance qui l'a fait connaître l'occasion de vérifier l'intense atmosphère de concentration précédant l'action de l'artiste s'apprêtant à se lancer au travers de la surface dorée des écrans de papier, accompagnant le mouvement de son corps d'un cri.

du genre organisée en juillet 1955 à Ashiya (tout comme la suivante), baptisée l'« Exposition d'art moderne en plein air : Défi au soleil de la mi-été », sera suivie l'année suivante de l'« Exposition d'un jour en plein air » (avril 1956), avant de voir s'inaugurer à Osaka le Festival international du ciel en 1958. L'« Exposition d'un jour en plein air », bien que suscitée par un reportage de la revue américaine *Life International*, sera l'occasion pour ces artistes (au-delà de la quête de sensationnel recherché par le magazine) d'un formidable retentissement de leur pratique auprès de leurs homologues américains. Les productions qui en résultent échappent là encore aux cadres esthétiques préétablis : assemblage conique de perches de bois rouge voué aux violentes entailles de Shiraga; sacs d'eau colorée accrochés à des branches de pin par Motonaga ; Murakami courant sur une feuille d'asphalte au sol dont il arrachait les lambeaux ; Shimamoto s'escrimant sur une tôle qu'il criblait de trous. L'énergie à l'œuvre chez Gutai s'attaque dans son geste tourné vers la matière aussi bien à la transformation du matériau, qu'à sa destruction en vue d'une renaissance⁵⁶³.

10. 1. Gutai, l'invention d'un « art scénique »

Résolument novateur, le groupe Gutai multiplie également spectacles et actions (à Osaka, puis à Tokyo en 1957) selon une conception une fois de plus avant-gardiste, visant à la fusion de la mise en scène et des œuvres plastiques. « Utiliser la scène comme salle d'exposition »⁵⁶⁴, dans l'intention de Yoshihara serait né dès 1955 à l'occasion de la 1^{ère} exposition en plein air (au terme de douze ans de préparation, selon ses dires). Ces

⁵⁶³ La destruction, tout comme la violence (exprimée dans le chapitre suivant à travers la figure de Tatsumi Hijikata) est une dimension récurrente de l'art et la culture nippones. Les manifestations de pulsions destructrices sont ainsi présentes dès les débuts de la pratique de Testsumi Kudo et de Tomio Miki, proches, on le verra des Neo Dada Organizers.

⁵⁶⁴ Yamamoto ATSUIO, « L'espace, le temps, la scène et la peinture », in Yamamoto ATSUIO, Ming TIAMPO, Florence DE MÈREDIEU, *Gutai, Moments de destruction, moments de beauté*, op. cit., p. 17.

spectacles d'un synchrétisme absolu mêlent actions, animations d'objets, mime, danse, cinéma, musique concrète, projections d'images ou de manifestations diverses, en vertu d'une aspiration profonde à l'intégration de disciplines hissées au même rang.

Laissant derrière ce qui s'est toujours fait, nous avons essayé de confronter de façon autonome l'espace et la fonctionnalité propre à la scène à toutes sortes de questions comme celle du bruit, de la lumière ou de la temporalité.⁵⁶⁵

La conception d'un « art scénique »⁵⁶⁶ pour reprendre le terme de son théoricien, Yoshihara, répond dans son « acception moderne » à un élargissement de l'art visant à « éliminer de l'esprit humain les techniques, les habitudes et la lourde insistance du romanesque, accumulés jusqu'à présent sur la scène ». Il fait part de ses convictions :

Je me demande si on a jamais considéré comme "art" des œuvres de scène. L'art forme certes une partie importante du théâtre mais on constate presque toujours que l'art en tant qu'art y est relégué au second plan. Les membres de l'Association d'Art Gutai sont partis de cette considération. Ils ont abandonné le concept traditionnel d'art et ils ont voulu affronter résolument les problèmes propres à l'espace scénique, à sa fonction, à ses relations avec la musique, l'éclairage, la durée.

La reconsidération de ces combinatoires déboucha sur diverses monstrations de l'ordre de l'expérimentation, dont les évolutions de Shiraga plongé dans une *Calligraphie pédestre*, l'irruption de dessinateurs masqués et gesticulant, la projection de vues fixes et films en couleurs de Tsyruko Yamasaki, l'occupation de la scène par un énorme ballon gonflable conçu par Akira Kanayama (qui se déplaçant selon un faisceau lumineux, voit s'inscrire une peinture au dos du ballon durant sa course, avant d'être crevé) ; les costumes de scènes de Atsuko (sur fond de musique préenregistrée mêlée à des sons improvisés) ; le même Shiraga dans le rôle du *Sambaso Ultramoderne*, foulant avec ses

⁵⁶⁵ Texte de présentation, extrait du dépliant de l'exposition Gutai, Galerie nationale du Jeu de Paume (mai-juin 1999).

⁵⁶⁶ Jiro YOSHIHARA, « L'art Gutai sur la scène », *Enfin du nouveau, quelques aspects de l'art bourgeois, Robho*, 1971, n° 5-6, Paris, p. 58. Jusqu'à nouvelle mention les citations qui suivent sont issues de la même référence.

pieds du pigment rouge (dans un costume rouge doté d'un long nez et de tiges de bambous logées dans ses manches) pour une danse ici directionnelle (inspirée de celle qu'exécutent les vieillards dans le théâtre *nô*), censée renvoyer à l'intériorisation de l'acte de peindre.

La forte identité du groupe Gutai, dans sa redécouverte d'un corps primitif, se réclame de valeurs vitales et se caractérise par un élan de possession envers l'univers dans son entier. Dans cette propension (englobant celle d'un nouvel art), on y retrouve les traits d'une mémoire culturelle fortement enracinée au Japon, où se profile aussi bien un sens du concret et de l'immédiat exprimé par la pensée zen, qu'un substrat des origines animistes du shintoisme. Pour Ming Tiampo, historienne de l'art, l'influence des fêtes *Matsuri* du Japon traditionnel offre un motif de lecture de première importance pour l'appréhension du rapport de Gutai à la performance et à l'espace extérieur.

Il m'apparaît que la forme structurante significative de ces expositions est la fête japonaise, ou *matsuri*, laquelle ne fournit pas seulement une atmosphère générale, mais également une iconographie, une compréhension conceptuelle de la relation de l'homme à la nature, un canevas pour théoriser la vision presque animiste du matériau épousée par Gutai, et un modèle pour penser le rôle de l'art dans la vie.⁵⁶⁷

Ces fêtes de purification Shinto, ou Shinto Bouddhistes que sont les *matsuri*, répondent à un calendrier cyclique et persistent encore aujourd'hui dans leur organisation, en ville comme à la campagne. Elles sont censées renouer les liens avec les divinités (appelées *kami*), ainsi que ceux avec la nature, et contribuent à renforcer ceux entretenus par la communauté et les individus entre eux. Ces moments de grande intensité, nous renseigne Ming Tiampo « ouvrent un domaine de liberté et de jeu au-delà de la rationalité, espace dans lequel les modes normaux d'interaction sociale se trouvent suspendus »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Ming TIAMPO, « Moments de destruction, Moments de beauté : Gutai et les fêtes Matsuri au Japon », in Yamamoto ATSUO, Ming TIAMPO, Florence DE MÈREDIEU, *Gutai, Moments de destruction, moments de beauté*, op. cit., p.38. Jusqu'à nouvelle mention les citations qui suivent sont issues de la même référence.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

S'appuyant sur l'exemple de *matsuri* le plus spectaculaire, celui du *Kurama no hi*, « fête du feu » (qui se déroule annuellement à Kurama, à la sortie de Kyoto), elle évoque une « fête sauvage, élaborée, débauchée, où des torches géantes sont promenées par les rues étroites jusqu'au sanctuaire Shinto ».

En chantant, en psalmodiant, en buvant, en jouant du tambour, de la flûte et des cloches, les participants (et il n'est pas un spectateur qui ne devienne pas participant) pénètrent dans une zone liminaire d'interaction où les feux brûlent toutes les inhibitions, laissant libre cours à la violence, à la licence, à l'animalité. Au point culminant de la fête, les torches sont portées sur les marches du sanctuaire de Kurama, où des centaines d'hommes ivres, excités et vêtus du strict minimum se tiennent sous une pluie purifiante de cendres et d'étincelles jusqu'à ce que la douleur des brûlures devienne trop dure à supporter ; les torches redescendent alors vers un bûcher principal. Après ce feu de joie apparaissent les prêtres Shinto, faisant des offrandes et des lectures destinées aux esprits. Ils portent des chasses très ouvragées, puis regagnent ensuite le lieu sacré où l'on renverra les dieux d'où ils viennent.

Concernant le rapport à Gutai, elle y voit un parallèle avec l'incarnation de l'esprit et l'utilisation de la performance dans le rituel. L'accent est mis sur une ferveur chaotique libératrice, à même de structurer les énergies créatrices.

Dans cet espace sacré, les sphères du divin, du naturel et de l'humain s'interpénètrent, créant des formes et des mouvements à travers lesquels, comme l'écrit Jirō Yoshihara dans son Manifeste Gutai, "l'esprit humain et la matière se tendent la main, même s'ils sont par ailleurs opposés", [...] la matière n'est pas considérée comme un médium neutre - idée que l'on retrouve chez Gutai -, mais comme quelque chose qui, lorsqu'elle s'implique avec un état plus élevé, est chargée de qualité et d'intensité.⁵⁶⁹

Avant de conclure sur la place de l'art :

L'art est tenu pour un moyen d'accès à cet état élevé et joue un rôle central dans la *matsuri*, qui est orchestrée avec faste, ponctuée de danses, de démonstrations de sumo et de performances théâtrales, telles que le nô, le bungaku, le kyôgen et le kabuki⁵⁷⁰, qui ont lieu en plein air.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷⁰ Le *sumo* est un sport ancestral de lutte japonais, qui se caractérise par le gabarit des lutteurs. Le théâtre *nô* (apparu au XIV^e siècle) est un des styles traditionnels du théâtre japonais, issu d'une conception religieuse et aristocratique de la vie qui mêle chroniques en vers à des pantomimes dansées. Le *bungaku* désigne la littérature, les lettres. Le *kyôgen* est la forme du comique du théâtre japonais traditionnel. Le *kabuki* est la forme épique de ce même théâtre traditionnel. Concernant cette énumération, une erreur semble s'être glissée, le terme *bungaku* ayant été employé à la place de celui de *bunraku*, qui désigne un

11. Le Butô

L'exploration de la diversité chaotique du monde réel n'échappera pas à la danse, happée elle aussi par un besoin bouillonnant de ressourcement. L'évolution de la société japonaise, avec ses chocs et ses traumatismes subis, a eu un impact décisif sur ce qui constitue le mouvement le plus singulier né vers la fin des années 1950, désigné du nom d'*Ankoku Butô* : danse des Ténèbres. Les prémices de ce courant, à la croisée des disciplines (dont le théâtre), voient très tôt l'apparition d'une figure, Kazuo Ohno, animé par le désir de faire voler éclats les formes héritées de la danse moderne via l'investigation de la complexité de l'âme humaine (ses émotions, mais aussi ses refoulés). Révélé à lui-même, à la nécessité d'une « danse de création », lors de la tournée en 1929 d'une danseuse espagnole de flamenco : La Argentina (alors qu'il n'était que simple gymnaste), il n'aura de cesse d'inventer une gestuelle, étrange et raffinée, dans laquelle il s'identifiera à elle. Il effectuera un retour à la scène (après l'avoir en partie désertée) avec *L'Hommage à l'Argentina* en 1977, âgé alors de plus de 70 ans. Pour cette fervente dédicace dansée, il ajoute au travestissant de sa propre image une dimension de singularité rarement égalée. Cette incarnation ne le quittera pas jusqu'au terme de ses 103 ans (il décède en 2010), se prêtant à diverses formes d'apparition sous ces traits ; ainsi qu'en témoigne l'étonnant long métrage de Daniel Schmidt : *Kazuo Ohno* (1995), le filmant ainsi aussi bien dans son intimité chez lui, qu'esquissant une danse improvisée au bord de l'eau, fragile et vacillante à l'image de son art.

type de théâtre traditionnel datant du XVII^e siècle, où les personnages sont représentés par des marionnettes de grandes tailles, manipulées à vue (à l'inverse des marionnettes à gaine). Ceci m'a été confirmé par Mickael Lucken professeur d'Histoire, Art et histoire de l'art du Japon, directeur du Centre d'Études Japonaises de l'INALCO, auteur de nombreux ouvrages, en particulier sur l'art du Japon au vingtième siècle.

Son nom est également associé à des performances et *happenings* de rue dans les années 1960 (dont celui immortalisé par le célèbre cliché de William Klein dans les rues de Tokyo en 1961, titré *Premier happening citoyen*⁵⁷¹). Aux yeux des spécialistes, le Butô, avant d'être une esthétique chorégraphique clairement identifiée, est avant tout l'expression d'une révolte.

Jusqu'au spectacle clef du Buto, "La révolte des corps" de Tatsumi Hijikata en 1963, leurs représentations apparaissaient plutôt comme des "events", des "happenings" - bien éloignés des œuvres élaborées des grandes troupes d'aujourd'hui - où jaillissait dans leur anarchie une rage farouche de vivre à tout prix, et de s'exprimer librement. ⁵⁷²

Le nom d'Hijikata (1928-1986, considéré comme le pape de l'avant-garde japonaise dès les années 1960, à l'origine du terme *Ankoku Butô* - Danse des ténèbres) drainera avec lui un parfum de soufre, avec une première pièce intitulée *Kinjiki* (« couleur interdite »), créée en 1959 d'après le roman de Yukio Mishima⁵⁷³ (traduit par *Les amours interdites* aux éditions Gallimard). Apparentée à une sorte de conte initiatique de la cruauté (de quelques dizaines minutes seulement, mais suffisantes pour l'associer à jamais au scandale), elle confrontait les spectateurs à un sacrifice animal censé évoquer métaphoriquement un rapport sexuel considéré comme « non consensuel ». Le personnage d'un jeune homme (Yoshito Ohno, fils de Kazuo Ohno) y était mis en scène se livrant à une expérience sexuelle avec une poule, qu'il finissait par étouffer entre ses cuisses afin de symboliser l'acte, avant de céder aux avances d'un homme (incarné de façon quasi incestueuse par Hijikata lui-même).

⁵⁷¹ William KLEIN, *Tokyo*, Paris, R. Delpire, 1964.

⁵⁷² Jean VIALA, « Modernité et tradition : paradoxes », *Buto, Scènes*, 1985, n° 1, p. 6.

⁵⁷³ Mishima reconnu de son côté Hijikata comme une « sorte de fils spirituel », extrait de Benjamin EFRATI, *Fonctions de la cruauté dans l'œuvre de Hijikata*. [en ligne] Mémoire de Master, 2012, Format PDF. Disponible sur : http://miracle.nu/com/wp-content/uploads/2013/12/Efrati_fonctions_cruaute_Hijikata. p. 30. (consulté le 17/11/16).

Ce spectacle particulièrement cru (d'autant plus impressionnant qu'il résonnait d'un silence grave, voulu sans musique), déclencha la menace de démission de certains membres de l'association oeuvrant pour la danse moderne ; ce que firent à leur tour Hijikata et ses sympathisants (dont Ohno).

Au fondement de ce Butô originel des années 1960, et de son engagement libératoire, il y a un cri qui, dans le sillage de la « révolte de la chair », est une exhortation à s'affranchir de ce « corps conditionné par la société »⁵⁷⁴ (relayé par l'œuvre de Mishima). L'infléchissement de cet art tendra à évoluer vers une forme davantage stéréotypée. Ainsi se caractérise-t-elle par le recours à des corps nus poudrés de blanc (couleur du deuil au Japon, indice dans ce cas de la négation de la chair), « larvaires »⁵⁷⁵ (selon Jean Baudrillard) ou encore recouverts de cendres (crâne rasé), qu'exacerbe un jeu d'expression bouches ouvertes, yeux révoltés, mains et corps crispés. Le corps courbé, jambes pliées, emprunte au paysan dans les rizières ou alternativement à la marche en kimono. Les postures relèvent d'une énergie « rentrée », tournée vers l'intériorité (au lieu d'être expansive à l'instar de Gutai ou de la danse moderne occidentale), très loin de l'image de la danse apollinienne. Ce à quoi correspond la notion de « Ankoku Butô » dont la traduction littérale serait : « mouvements compulsifs dans l'obscurité ».

Au début des années 1980 la découverte de la danse Butô franchit les frontières et connaîtra un immense retentissement en Europe. En France, elle sera révélée par le « festival » SIGMA, à Bordeaux, où se produit pour la première fois (deux ans avant le

⁵⁷⁴ Akihiro OSAWA, « Origines et filiations », *Buto, Scènes*, art. cit., p. 12.

⁵⁷⁵ Jean BAUDRILLARD, « Théâtre de la révolte », *Buto, Scènes*, art. cit., p. 40. Il souligne que « la nudité humaine redevient alors l'expression d'un monde animal et fœtal (...) ». Évoquant la notion de cruauté, il souligne : « C'est tout le secret de la cruauté : des signes qui se nouent au lieu de se dénouer, et qui fixent le regard au sol », *Ibid.*

Théâtre de la Ville) la célèbre compagnie Sankai Juku (créée par Ushio Amagatsu en 1975), avec un spectacle au titre éloquent : *Kinkan Shonen (Graine de Cumquat)*, sous-titré : *Le rêve d'un jeune garçon sur les origines et de la mort*. Nourri de théâtre d'images, mais aussi d'art performance (vivace à Tokyo autour de ces années soixante dix), son fondateur n'hésite pas à pousser jusqu'à des postures du corps saisissantes, suspendues dans le vide par les pieds sur un fond bleu outremer sur scène ou à l'aplomb de gratte-ciel comme à New York (qui se soldera par un funeste accident qui entraîna la mort du danseur).

Certains spécialistes du genre ont souligné qu'« au niveau des figures de la narration, les fantômes des pièces de No ou de Kabuki reviennent sous forme de zombies inquiétants, dépossédés de leur humanité »⁵⁷⁶, ranimant « l'esprit du grotesque, entretenu dans l'âme et les spectacles populaires (comme les Kaguras et le Mibu Kyogen⁵⁷⁷) »⁵⁷⁸. De même, on a évoqué la tragédie d'Hiroshima et le climat de crise post-nucléaire, propices à ces corps de souffrance⁵⁷⁹, évoquant aussi bien la déflagration qu'une danse des ruines. Le Butô traduirait ainsi le malaise d'une génération qui peine à se retrouver dans l'inertie de l'après-guerre, et participe par là de l'avant-garde théâtrale. Bien des années plus tard (en 1983), Hijikata dira en ces termes :

Le *butô* est né d'une prise de conscience d'une crise grave. C'était une forme de régression dans les ténèbres, de refus de lumière. Plus que tout cela le *butô* dit toujours « non », il préfère la forme négative et le danseur fait dramatiquement face à son corps ; il ne craint pas d'affronter sa propre désintégration.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ Jean VIALA, « Modernité et tradition : paradoxes », *Buto, Scènes, Buto*, art. cit., p. 11.

⁵⁷⁷ Les *kaguras* désignent des danses de type théâtrales et sont issues de rites shintoïstes. Le *mibu-kyogen* est un genre théâtral traditionnel basé sur la pantomime et inspiré des enseignements du bouddhisme.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Jean-Michel Palmier en appelle à l'image de la « momie », et évoque à propos de ce corps « une blessure vivante, une putréfaction animée -, la mort en mouvement (...) », Jean-Michel PALMIER, « À l'aube de la nuit des temps », *Scènes, Buto*, art. cit. p. 26.

⁵⁸⁰ Tatsumi HIJIKATA, Programme du spectacle *Les mamelles du Japon*, Paris, Maison des cultures du monde, 1983, p. 4, cité par Olivier SÉCARDIN, « Demeure des morts, Butô des ténèbres » [en ligne], communication au colloque Claire VOVELLE (dir.), *Les Ombres et l'au-delà dans les arts au XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque international, du 29 au 31 octobre 2002, Marseille, Éditions Tangente, 2006, pp. 113-136. Disponible sur :

Si l'héritage de l'expressionnisme allemand en matière de danse, incarné par Mary Wigman (et ce que l'on appelle la *Neue Tanz*), fut déterminant pour Ohno et Hijikata aux origines de cette nouvelle forme, on ne peut réduire le Butô à un expressionnisme à la japonaise. Celui-ci se positionne bel et bien en rupture avec la danse moderne et la suprématie de la technique. Hijikata incarne dans les années 1960 ce rejet de l'esthétisme allié à la maîtrise, et plus encore celui d'une idéologie bien pensante prônant les bonnes mœurs. Son adhésion à un imaginaire ouvert sur les forces obscures qui agitent le tréfonds de l'âme le voit excéder le champ strict de la danse.

Ses références constantes à Lautréamont, Sade, Genet, Artaud expliquent sans mal sa volonté d'accéder aux profondeurs du corps enfermées sous plusieurs couches sociales et esthétiques. De là le nom d'Ankoku Buto (danse des Ténèbres) qu'il a choisi,⁵⁸¹ selon certains analystes.

Autant de fascinations d'ordre littéraire dont les sources ont été précisées :

C'est clairement à travers l'obsession de Shibusawa et Mishima pour les textes de Sade, Bataille, Blanchot, Artaud, Lautréamont, que Hijikata a pris ses marques dans un monde de références philosophique très spécifique, qui semble d'ailleurs n'exister, sous cette forme d'évidence cristalline et presque objective, que pendant les années 1960, lorsqu'une poignée d'intellectuels japonais se rencontrent.⁵⁸²

Se saisir de l'essence de la tradition, sans en reproduire les formes tout en les investissant de problématiques contemporaines spécifiques, tel est bien ce sur quoi repose la dimension créatrice du Butô, à l'instar de Gutai. Si la dynamique de ce dernier laissait libre cours à l'avènement d'un corps originel, « naturel », libre encore de l'emprise des systèmes, le Butô aura à sa charge de le libérer du poids sclérosant né de leur aliénation.

<http://www.oliviersecardin.com/theorie/critique/2007/demeure-des-morts-buto-des-tenebres.html>.
(consulté le 21/11/15).

⁵⁸¹ Akihiro OSAWA, « Origines et filiations », *Buto, Scènes*, art. cit., p. 11.

⁵⁸² Benjamin EFRATI, *Fonctions de la cruauté dans l'œuvre de Hijikata*, op. cit., p. 30.

12. L'impératif avant-gardiste japonais

Il y a sans conteste à la source de cette « nouvelle omniprésence du corps » au Japon, pour reprendre une formule de la critique d'art (et commissaire d'expositions) Aomi Okabe⁵⁸³, la référence à Guta et au Butô, avec leur inscription culturelle ancestrale. On ne saurait cependant sous-estimer l'impératif de desserrement de l'étau des moyens traditionnels d'expression qui se manifeste aussi, essentiel, depuis plusieurs décennies avec notamment le mouvement MAVO (1923-1926).

Okabe cite en particulier le rôle éminemment subversif en son sein de Tomoyoshi Muramaya, à la fois danseur et peintre (qui avait séjourné un an à Berlin), affranchi des techniques traditionnelles « grâce à ses œuvres, assemblages de matériaux empruntés à la vie quotidienne ». Elle relate par ailleurs qu'animé par « l'esprit dada » il n'hésitait pas à couvrir « d'injures les peintres de son époque⁵⁸⁴. Rendant compte de l'ouvrage de Gennifer Weinsfeld *Mavo : Japanese Artists and the Avant-garde 1905-1931*, Michael Lucken qualifie pour sa part le travail de Murayama de « destructeur » et parle de la « table rase opérée par MAVO »⁵⁸⁵.

Car il s'agit bien en effet avec MAVO d'une avant-garde constituée en tant que telle. On la rapproche sans doute trop hâtivement de Dada, deux de ses membres fondateurs Yanasé Masamu et Ogata Kamenosuke étant issus de « l'Association de l'art futuriste » créée en 1920 (année de la venue du futuriste russe David Bourliouk à Tokyo) ; Murayama lui-même ayant fondé lors de son séjour à Berlin le Parti des futuristes japonais. La chose est en effet admise, au vu de l'objectif de MAVO, et singulièrement de Murayama de retour

⁵⁸³ Aomi OKABE, « Action et avant-garde », in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, op. cit., p. 349.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ Michael LUCKEN, « Gennifer Weinsfeld, *Mavo : Japanese Artists and the Avant-garde 1905-1931* » [compte-rendu], *Arts asiatiques* [en ligne]. Paris, Volume 58, numéro1, 2003, pp. 198-199. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2003_num_58_1_1512_t1_0198_0000_1. (consulté le 07/11/16)

d'Allemagne, de n'appartenir « à aucun autre groupe déjà existant », ainsi que le proclame leur manifeste⁵⁸⁶, cela paradoxalement sur le modèle croisé du Futurisme et Dada auxquels il emprunte en les mêlant leurs rhétoriques respectives : « Nous sommes debout à l'extrémité, nous le serons toujours » (apparentée au Futurisme) ; « Nous sommes pour et contre en même temps »⁵⁸⁷ (assimilable à Dada).

En mai 1925, MAVO organise une manifestation qui ne dure qu'une journée : *Gekijô no Sanka* (la Troisième section du théâtre) dont la description (rapportée par Okabe) évoquerait, plus que les actions futuristes ou dadaïstes, une sorte de *happening* festif, aux échos étonnement contemporains :

Odeur de poissons grillés, vacarme de motocyclettes, théâtre absurde où les spectateurs ne peuvent entendre les acteurs. Un groupe d'ouvriers surgit en crevant un écran de cinéma, puis voici un singe dans sa cage, une prostituée qui se plante là et qui, debout, met un enfant au monde. Murayama se présente avec un postiche de chauve et improvise des danses sans musique.⁵⁸⁸

Les signes de cette présence avant-gardiste (différente de ce qui caractérise Gutai attaché à « faire ressortir un particularisme japonais disparu »⁵⁸⁹), se retrouveront à l'orée des années 60, au moment des manifestations violentes contre le renouvellement du Traité de sécurité nippo-américain. Le groupe radical des Néo Dada Organizers clairement engagé du côté de la révolte, tant sociale qu'esthétique, en est l'émanation directe comme l'affirment le choix de leur nom brandi tel un étendard, et le verbe

⁵⁸⁶ Marc DACHY, *Dada au Japon*, Paris, PUF, 2002, p.35.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.35.

⁵⁸⁸ Aomi AKABE, « Action et avant-garde », in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, op. cit., p. 349.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 350.

enflammé de leur manifeste rédigé par Ushio Shinohara : « Nous avons décidé d'assumer le rôle de massacreur, car c'est le seul moyen d'échapper au sort d'être massacrés »⁵⁹⁰.

Fondé en mars 1960, le groupe comprenait également Masunobu Yoshimura, Genpei Akasegawa, Shôzaku Kazakura, Shûsaku Arakawa auxquels se joignirent lors de leurs réunions d'autres artistes, en particulier Tomio Miki et Tetsumi Kudo, dont le nom sera plus tard associé au happening européen⁵⁹¹. Celui-ci avait d'ailleurs réalisé dès 1957, dans un esprit annonciateur des Néo Dada Organizers, des actions qualifiées par lui-même d'« anti-art » telle *Boxing Painting* à la galerie Mimatsu de Tokyo, reprenant ironiquement les « cérémonies » Gutai ou les démonstrations de peintures publiques de Georges Mathieu produites la même année à grand renfort de publicité⁵⁹².

Shinohara perpétue au début des années 1960 le « *Boxing art* » (fondé sur la violence de coups directement portés sur la toile, ses poings enveloppés de tissus enduits d'encre ou de peinture⁵⁹³) qui le caractérisera ; tout comme plus tard ses objets de pacotille parodiant le Pop Art américain, dont les œuvres de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg. Le groupe des Néo Dada Organizers cessera ses activités en 1965 ; son chef

⁵⁹⁰ Cité par Fumi TSUKARA, « Dada, MAVO, Néo Dada, Histoire abrégée du dadaisme japonais et de ses environs », Henri BÉHAR, Catherine DUFOUR (eds.), *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 454.

⁵⁹¹ Kudô participera en effet en 1962 au *happening* de Jean-Jacques Lebel *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* présenté à la galerie Raymond Cordier, au cours duquel il réalise ce que l'on qualifierait aujourd'hui de performance, sous l'intitulé *Philosophy of Impotence*, plus proche toutefois d'un rituel à portée symbolique ou magique. Kudô y apparaît en effet ficelé, ne faisant qu'un avec un pénis surdimensionné.

⁵⁹² Georges Mathieu les évoque en ces termes dans un article paru dans *Le Figaro* le 5 juillet 1988, mentionné dans Georges MATHIEU, *Mathieu, 50 ans de création*, Paris, Éditions Hervas, 2003 : « Fin septembre, je pars pour le Japon où je reçois un accueil triomphal, exécutant à Tokyo 21 toiles en trois jours dont deux fresques de 8 et de 15 mètres, peintes dans la rue, devant 10 000 personnes recueillies dans un climat inconnu en occident », Édouard LOMBARD, « Ce qu'on doit à Georges Mathieu », *Georges Mathieu*, Milan, Dellupi Arte, 2016, p. 15.

⁵⁹³ Tel qu'on peut le voir, rageur, dans l'album de photos de William Klein, *Tokyo. Les légendes des photos prises en 1961* le présentent comme « le Mohican » (du fait de sa coiffure), mais « le peintre combattant », William KLEIN, *Tokyo*, Paris, *op. cit.*

de file quant à lui, Shinohara, très actif lors de leurs happenings de rues, quittera le Japon en 1969 pour New York.

Un des événements marquants initié par le critique Yoshida Yoshie, auquel furent associés plusieurs des Néo dada Organizers (Yoshimura, Karakuza et Akasegawa, par ailleurs co-fondateurs du Hi Red Center) est sans conteste l'action banquet intitulée : *Haisen kinen bansanakai ; L'art moins l'Art. En commémoration de la défaite (Geijutsu mainasu geijutsu. Haisen wo kinen shite)*, le 15 août 1962. Conçu avec la participation active de Hijikata, Takehisa Kusogi et Yasunao Tone (alors membres du groupe Ongaku – qui signifie « musique » – composé de musiciens et futurs artistes associés à Fluxus), il s'agissait de convier le public – par carton d'invitation officiel – à un banquet d'un genre particulier. Imaginé sur le mode déceptif, celui-ci suscitera d'emblée la colère du public cantonné au rôle passif de spectateurs, tandis qu'il revenait aux artistes de se restaurer sous leurs yeux impuissants. Dépassant largement le cadre d'un simple repas-spectacle, diverses actions ponctuèrent la soirée, comme le lancé d'objets sur le piano effectué par Tone en utilisant une carte géographique comme partition, ou encore la chute de Sho Kazakura entraînant avec lui sa chaise. L'action la plus spectaculaire d'entre toutes, faisant basculer la soirée dans une tonalité de violence et de sado-masochisme, fut sans doute le marquage au fer rouge appliqué sur le corps de Kazakura par Hijikata, baptisée « Rituel d'exécution du testament de Sade »⁵⁹⁴. On ne manquera pas de remarquer la similitude avec le cérémonial *L'exécution du testament du Marquis de Sade* réalisé en 1959 à Paris par l'artiste québécois Jean Benoît, à l'occasion de l'Exposition internationale du

⁵⁹⁴ Anne GOSSOT, « "L'Art moins l'art" », première action, 1962 », communication au colloque « Autour de *Provoke* – Avant-gardes et contre-culture au Japon dans les années 1960 », Maison de la Culture du Japon à Paris, le 5 novembre 2016.

surréalisme baptisée *Éros*. Celui-ci, accompli au domicile de la poétesse Joyce Mansour, incluait en effet le marquage au fer rouge de Jean Benoît du nom du Marquis de Sade⁵⁹⁵.

Autre groupe renommé, issu pour une part des Neo Dada Organizers comme cela a été dit, le Hi Red Center apparut en 1963. Son nom emprunte sa transcription au premier caractère du patronyme des trois membres fondateurs, Jiro Takamatsu, Genpei Akasegawa et Natsuyuki Nakanishi : Taka = « hi » ; Aka = « red » ; Naka = « center ». Le point d'exclamation, le plus souvent de biais, en deviendra la signature graphique. Le noyau initial s'élargira plus tard à Tatsu Izumi, puis à Shigeko Kubota (future compagne de Nam June Paik) et Mieko Shiomi, artistes qui se verront associer à Fluxus ; le nombre et les noms exacts des participants resteront néanmoins inconnus. George Maciunas contribuera à donner à Hi Red Center une coloration proche de Fluxus en le faisant figurer en 1966 dans son *Expanded Arts Diagram*, au détriment – on y reviendra – d'une lecture plus ancrée dans la société japonaise, comme énoncé par certains critiques⁵⁹⁶.

Ce collectif voulu comme anonyme, ainsi que le rappelle Kei Osawa « interroge la place de l'individu au sein d'une société normée et autoritaire »⁵⁹⁷, avec une connotation au réel le plus immédiat. Ce qu'illustrent des actions telles que *Dropping Event* (oct. 1964) consistant à jeter vêtements, objets en tous genres, contenu d'une valise avant de projeter celle-ci, depuis le toit d'un bâtiment symbole de toute une culture : le siège de l'école d'*ikebana*, ou leur ultime action de rue : *Mouvement pour promouvoir le nettoyage et la*

⁵⁹⁵ On se reportera à la description de cette action dans le recueil de Radovan IVSIC, *Cascades*, Paris, Gallimard, 2006, p. 189.

⁵⁹⁶ C'est le cas de Taro Nettleton qui note : « I suspect that Fluxus characterization of Hi Red Center is one reason that most Hi Red Center's works remain critically ignored in the West » / « Je suspecte que cette caractérisation fluxus du Hi Red Center est l'une des raisons qui contribue à maintenir leurs travaux ignorés en Occident », Taro NETTLETON, « Hi Red Center 's Shelter Plan (1964) : The Uncanny Body in the Imperial Hotel », Vol. 34, n° 1, *Japanese Studies*, 2014, p. 85.

⁵⁹⁷ Kei OSAWA, « Les performances du collectif Hi Red Center. À la recherche d'un lieu », communication au colloque « Autour de *Provoke* – Avant-gardes et contre-culture au Japon dans les années 1960 », *op. cit.*

remise en ordre de la capitale et de ses environs (Cleaning Event), en 1964, au cours de laquelle les membres du groupe en blouses blanches s'employaient à nettoyer méticuleusement les rues (du quartier d'affaire de Ginza) dans le contexte de l'assainissement controversé de Tokyo en vue de l'accueil des Jeux Olympiques.

Cet anonymat recherché n'empêche cependant pas la singularité de chacun de ses membres, ainsi qu'en témoigne Natsuyuki Nakanishi, auteur d'actions visuellement très spectaculaires, le visage « hirsute » littéralement hérissé de pinces à linge, présentes de façon éparse sur ses vêtements, (*Clothespins Assert Churning Action*, 1963), parcourant le quartier très fréquenté de la gare ferroviaire de Ōmaichi avec l'intention d'exporter l'art dans la rue. Cette image forte sera en quelque sorte annexée, la même année par Hijikata dans son spectacle *Anma – Aiyoku o sasaeru gekijō no hanashi (Masseur – Histoire d'un théâtre qui soutient le désir)*, dans lequel des danseurs apparaissent « avec dans les cheveux des pinces à linge »⁵⁹⁸. Nakanishi participera par ailleurs à une autre pièce réalisée par Hijaka, en 1965, avec Kazuo Ohno : *Barairo Dansu : À la maison de M. Civecawa*⁵⁹⁹. Quant à son travail plastique, il porte trace de cette notion de mobilité et est fréquemment identifié à des inclusions d'objets de rebut contenus dans des sortes d'œufs en résine transparente, dénommées aussi « sculptures portables ».

Une action considérée comme majeure, voire rétrospectivement comme « l'un des plus événements les plus importants de l'avant-garde japonaise de l'après guerre »⁶⁰⁰ est celle intitulée *Shelter Plan*, qui se déroula dans l'Imperial Hotel, en 1964 (dans un esprit

⁵⁹⁸ Aomi AKABE, « Action et avant-garde », in *Japon des avant-gardes 1910-1970*, op. cit., p. 359.

⁵⁹⁹ Sondra FRALEIGH, Tamah NAKAMURA, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 81-83.

⁶⁰⁰ Doryung CHONGN, cité par Taro NETTLETON, « Hi Red Center's Shelter Plan (1964) : The Uncanny Body in the Imperial Hotel », *Japanese Studies*, art. cit., p. 84 : « the *Shelter Plan* « is remembered today as one of the most important events in the history of postwar Japanese avant-garde ». Notre traduction. Doryung Chongn est l'un des éditeurs du « monumental » *From Postwar to Postmodern Art in Japan : 1945-1989*, New-York, Museum of Modern Art, 2012 et est commissaire d'exposition associé au MoMA.

de rupture avec les espaces traditionnels, véritable « escamotage des lieux de l'art »⁶⁰¹). Cette action, conçue dans le but d'imaginer des abris anti-bombes personnalisés, consistait à récolter auprès de centaines de visiteurs des données personnelles à partir de leurs noms, sexe, poids, mesures en tous genres consignées dans des boîtes en métal au contenu non révélé (estampillé de leur fameux point d'exclamation caractéristique). Des photos, ainsi qu'un enregistrement vidéo, subsistent de ces nombreux individus (plus de trois cents au total) se prêtant à l'opération en position allongée pour les besoins de l'exercice, parmi lesquels Yoko Ono, Nam June Paik et bien d'autres.

Alors que l'argument de départ renvoyait à une certaine gravité, marqué du sceau du tramatisme nucléaire, les opérations de mensurations étaient quant à elles plus ou moins fantaisistes, du type : volume crânien, volume de la cavité buccale, différence entre la taille du pied et celle de la chaussure, force des doigts, production de salive, longueur de la langue tirée, largeur de la joue gonflée, distance du pouce à l'extrémité du bras tendu, quantité d'air inhalée et expirée d'un seul souffle, etc.

Dans son analyse, Taro Nettleton – comme nous l'avons mentionné – s'attache à démontrer en quoi cette action dépasse le simple cadre Fluxus ; de la même manière qu'il déplore la mésinterprétation due à la publication de l'artiste Shigeko Kubota de 1969, vidée selon lui de ses « références historiques et de ses nuances politiques », devenant désormais « le récit Fluxus anglais officiel, titré *Human Box Event* »⁶⁰². Il prête

⁶⁰¹ Kei OSAWA, « Les performances du collectif Hi Red Center. À la recherche d'un lieu », communication au colloque « Autour de *Provoke* – Avant-gardes et contre-culture au Japon dans les années 1960 », *op. cit.*

⁶⁰² Taro NETTLETON, « Hi Red Center's Shelter Plan (1964) : The Uncanny Body in the Imperial Hotel », *Japanese Studies*, art. cit., p. 84 : « While *Shelter Plan* effectively put HRC on the Fluxus map and, in turn, into the history of an international neo-avant-garde art movement, Kubota's English account of the event elides the social, cultural, historical and political context (...). In the official English Fluxus account, this event was called the *Human Box Event*. » / « Bien que *Shelter Plan* positionna HRC sur la carte Fluxus et l'introduisit dans l'histoire internationale du mouvement artistique néo-avant-garde, le récit anglais de Kubota évacue le contexte social, culturel, historico-politique (...). Dans le récit officiel anglais, cet événement était

personnellement une intention de puissante revendication à cette manifestation, arguant qu'elle est une réponse forte à l'un des travaux majeurs de Frank Lloyd Wright, auteur de l'Imperial Hotel. Ce *building* érigé comme un message de modernité à l'adresse des Japonais, était l'incarnation d'un haut lieu de politique d'échanges interculturels entre un Japon des classes supérieures éclairées et l'occident. La question du choix intentionnel de ce bâtiment alliée à la question du corps (également présente dans l'action *Cleaning Event*) constitue selon lui une clé de lecture de première importance. Le critique pointe la condescendance de l'architecte dans son exhortation à convier la nation nipponne à se tourner vers la modernité et délaisser leurs traditions séculaires. Il rapporte que Frank Lloyd Wright (dans un écrit de 1937) formait le vœu que l'Imperial Hotel « aidera le Japon à faire la transition dans son passage du bois à la maçonnerie, ainsi que de la station agenouillée à celle verticale dressée sur ses pieds »⁶⁰³. Telle apparaît la lecture de Taro Nettleton sensibilisé à cette normalisation imposée des vainqueurs, contre laquelle semble s'insurger le groupe Hi Red Center par le biais de cette action à caractère historique.

Ce terrain propice à l'événementiel, tant du point de vue social qu'artistique, a favorisé une prédisposition à l'art action, alimentant le constat que « depuis le début des années 80, on assiste au Japon à une multiplication de pafōmansu⁶⁰⁴ (de l'anglais performance) »⁶⁰⁵. Son auteure, Aomi Okabe, en observatrice aguerrie (par ailleurs

appelé l'*Human Box Event*. ». Notre traduction.

⁶⁰³ Taro NETTLETON, « Hi Red Center's Shelter Plan (1964) : The Uncanny Body in the Imperial Hotel », *Japanese Studies op. cit.*, p. 90, citant Frank LLOYD WRIGHT, « The Imperial Hotel », *Frank Lloyd Wright : Writings and Buildings*, New York, Meridian Books, 1967, p. 199 : « Writing in 1937, Frank Lloyd Wright explained that he hoped the Imperial Hotel would "help Japan make the transition from wood to masonry, and from her knees" ». Notre traduction.

⁶⁰⁴ Repris à l'identique de la source.

⁶⁰⁵ Aomie OKABE, « Action et avant-garde », in *Japon des avant-gardes 1910-1970, op. cit.*, p. 349.

directrice artistique des expositions de la MCJP Maison de la Culture du Japon à Paris), note pour sa part que l'engouement pour ce genre fut considérable dans les années 1970, comparativement bien plus important qu'en Europe ou aux États-Unis.

Cet essor et banalisation des pafōmansu, précise-t-elle, évoqueraient presque la manière dont la cérémonie du thé s'est diffusée à l'ère Genroku (entre 1688 et 1704) époque qui vit naître la première culture de masse du Japon.⁶⁰⁶

Pour ce qui est des actions des décennies 1960 et 1970, on ne manquera pas d'insister sur leur forte coloration subversive à visée aussi bien sociale qu'élargie à la question du corps dans son exploitation la plus émancipatrice. Aux questions sociétales soulevées par le Hi Red Center avec leurs actions de rue à l'adresse de tous, Genpei Akasegawa (membre du groupe) ajoute une dimension liée à l'argent. Après avoir recouru à des envois massifs d'invitations pour une exposition (*Aimai no umi rni tsuite / A propos de l'ambiguïté de la mer*) reproduisant des billets de 1000 yen (lesquelles avaient été glissées dans des enveloppes mises à disposition par le service des postes japonaises pour l'envoi d'argent liquide), il se voit traduit en justice et accusé de fabrication de fausse monnaie. Ces six années de litige se solderont par un procès en 1970 (date de sa dernière condamnation) qu'il transformera en *happening*.

Plus licencieux, davantage proche de l'injonction de Testumi Kudo et de sa « Rebellion des corps » (*Nilkutai non hanran*) dansée en extérieur en geste de protestation en 1968 (en écho à la dénonciation de la guerre du Vietnam et la révolte estudiantine de 1968), il faut citer le groupe Zero Jigen (Dimension zéro). Allongés nus, le plus souvent ficelés (symbole des entraves censées brider le corps humain), ainsi se sont-ils illustrés lors de l'événement *Metafijikaru erochishizumu nyūmetsu-shiki* (*Cérémonie métaphysique et érotique-Nirvâna*) durant la manifestation des indépendants Yomiuri de 1963. Ils

⁶⁰⁶ *Ibid.*

s'emploieront pendant dix ans à mener des actions perturbatrices dans l'espace urbain (toujours sous l'intitulé de « cérémonies »), comme leur irruption lors de la fête du travail à Yoyogi au cours de laquelle ils se livrent à un spectacle volontairement indécent d'exhibition et de scènes d'accouplement (qui se soldera par leur arrestation par la police). Présentant ce collectif interventionniste comme le plus important groupe de *happening* du courant anti-art (actif de 1960 à 1972), Bruno Fernandès⁶⁰⁷ évoque leur pratique de « guérilla contre-culturelle "arterroriste" » (et leurs « rituels provocateurs - les "gishikis") », en termes de « praxis de l'obscénité dans l'espace public d'un pays en surcroissance qui nie ses réalités sociétales (violente crise politique, pollution, guerre du Viêt Nam) »⁶⁰⁸.

Le corps « désublimé, désindividualisé »⁶⁰⁹ des Zero Jigen trouvera un antidote avec le corps féminin hautement réinvesti par Yoko Ono ou Shigeko Kubota. Pour sa fameuse *Cut Piece* (donnée pour la première fois au Yamaichi Concert Hall à Kyoto en 1964, avant d'être reprise au Carnegie Recital Hall à New York l'année suivante), la légendaire artiste fluxus puisera dans une histoire allégorique de Bouddha afin de s'offrir en don au public. En prise sur les questions de violence et de violation personnelle (confortée par une lecture féministe), son intention était de « confronter le public à ses

⁶⁰⁷ Bruno Fernandès, spécialiste de la contre-culture japonaise et directeur de la collection « Delashiné » aux Presses du réel est l'auteur de *Pornologie vs capitalisme - Le groupe de happening Zero Jigen - Japon 1960-1972*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

⁶⁰⁸ Bruno FERNANDÈS, « Le groupe Zero Jigen (Dimension Zéro) : anarchisme du corps et stratégies de l'obscène, une contre-culture du happening », communication au colloque « Autour de Provok - Avant-gardes et contre-culture au Japon dans les années 1960 », *op. cit.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

propres attitudes envers l'agression sexuelle, le voyeurisme et la subordination de sexe »⁶¹⁰, assorti de tout l'inconfort et la vulnérabilité qu'une telle situation implique⁶¹¹.

Dénonçant le machisme de l'*action painting*, Shigeko Kubota (émigrée à New York, tout comme Yoko Ono) imagina une *Vagina Painting*, lors du Perpetual Fluxfest organisé à New York en 1965. Réalisée au moyen d'une brosse attachée à l'entrejambe, afin de produire des tracés de peinture rouge sur une immense feuille de papier déposée au sol, l'artiste parodiait par là les anthropométries d'Yves Klein et son exploitation du corps féminin.

Insuffler à l'art un sens délibérément critique, est certainement l'une des composantes essentielles de l'art action où qu'il se développe alors, en Europe – y compris dans les pays de l'Est – aux États-Unis et au Canada, ou encore en Amérique latine. Toutefois si l'on s'attache plus particulièrement à cette dimension au Japon, c'est qu'elle s'inscrit sans doute plus qu'ailleurs dans un questionnement presque obsessionnel sur la modernité.

⁶¹⁰ Barbara HASKELL, John G. HANHARDT, *Yoko Ono, Arias and Objects*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1991, p. 91 : « (...) Cut Piece did not exclusively affirm the Buddhist idéal of selflessness, but dealt also with questions of violence and personal violation. (...). Ono forces the audience to confront their own attitudes toward sexual aggression, voyeurism, and gender subordination » / « Cut Piece n'est pas l'affirmation exclusive de l'idéal bouddhiste du détachement, mais traite aussi des questions de violence et de violation personnelle (...). Ono contraint le public à confronter leurs propres attitudes envers les agressions sexuelles, le voyeurisme, et la subordination de genre ». Notre traduction.

⁶¹¹ Ceci est exprimé dans Barbara HASKELL, John G. HANHARDT, *Yoko Ono, Arias and Objects*, op. cit. p. 91 : « (...) an aura of discomfort. The psychological effectiveness of the piece owed to the position of vulnerability which Ono assumed while on stage » / « (...) un climat d'inconfort. L'efficacité psychologique de la pièce était due à la position de vulnérabilité qu'Ono assumait toutefois sur scène ». Notre traduction. La performance de Yoko Ono interpelle directement sur l'attitude de l'artiste elle-même, placée selon des modalités d'exposition de soi voire d'insécurité. En effet, cette dernière relate la situation selon laquelle elle est confrontée à un adolescent la menaçant de s'emparer des ciseaux destinés à découper des parties du vêtement qui la recouvre. Jean-Jacques Lebel en fera le récit lors de la séance publique « Raconter la performance », réunissant à ses côtés, Laurence Bertrand Dorléac sur une proposition de Sophie Delpoux, à La maison rouge, à Paris, le 3 décembre 2009.

L'ancrage dans la tradition pointé avec Guta et le Butô, s'il n'est pas synonyme de passéisme, est une des clés de leur compréhension dans le paysage artistique de l'après Seconde Guerre mondiale, tout comme l'est l'impératif avant-gardiste incarné par la volonté de rupture par les Néo-Dada Organizers, Hi Red Center ou Zero Jigen.

Le contexte de l'exposition Universelle d'Osaka en 1970 ouvre en quelque sorte un nouveau chapitre à ce questionnement, avec son thème « Progrès et harmonie pour l'humanité » et son symbole la *Tour du Soleil*, sculpture en béton haute de soixante-dix mètres (dans laquelle on pouvait pénétrer) de Taro Okamoto. Celui-ci précisait en ces termes l'esprit dans lequel il l'avait réalisé :

Sa construction a coïncidé avec l'apogée de la croissance accélérée, c'était l'époque où le Japon tout entier ne jurait que par le progrès et le produit intérieur brut. Là-dessus est venue l'Expo. Et il était clair que l'accent allait être mis exclusivement sur le progressisme et le modernisme. Alors moi, j'ai fait le contraire, en construisant cette *Tour du Soleil* qui transcendait l'espace-temps et se dressait là avec son gros cul, comme une idiote. Symbole d'un violent défi lancé à l'inertie de notre temps.⁶¹²

La mise en œuvre de cette exposition perçue comme un « véritable hymne à l'avenir »⁶¹³ avec, à côté des pavillons étrangers ceux des entreprises japonaises, véritables vitrines d'un savoir-faire technologique tourné vers des applications multimédia les plus avancées (qualifiée de « futuro des »⁶¹⁴ par l'artiste Yasumasa Morimura), allait en effet considérablement marquer la génération de créateurs des années 1980.

⁶¹² Taro Okamoto : « *Jidensho : taiyo no to* » (Petite autobiographie : la Tour du Soleil), cité par Yoko HAYASHI, « Les enfants de l'Exposition universelle d'Osaka : la génération-symbole de la scène artistique japonaise des années 90 », in Éric MÉZIL (commissaire), *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon* [catalogue d'exposition], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 43.

⁶¹³ Selon la formule de Yoko HAYASHI, « Les enfants de l'Exposition universelle d'Osaka : la génération-symbole de la scène artistique japonaise des années 90 », in Éric MÉZIL (commissaire), *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon*, op. cit., p. 40.

⁶¹⁴ Yasumasa MORIMURA cité par Yoko HAYASHI, « Les enfants de l'Exposition universelle d'Osaka : la génération-symbole de la scène artistique japonaise des années 90 », in Éric MÉZIL (commissaire), *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon*, op. cit., p. 42.

Quand bien même, « progrès » peine parfois à s'accorder avec « harmonie » comme semble le sous-entendre Taro Okamoto – à l'instar des effets d'annonce quant au futur non garant d'une liberté plus grande – la mutation en cours, aussi bien technologique que sociale, s'est révélée porteuse d'un nouvel imaginaire dont témoigne avec ferveur et inventivité le groupe Dump Type, apparu à Kyoto en 1984.

C'est en qualité de collectif investi dans tous les champs de la création : plasticiens, vidéastes, musiciens, chorégraphes, architectes, que s'est fait connaître ce groupe multidisciplinaire au travers d'installations et de spectacles façonnés par les nouvelles technologies. D'un très grand brio, matiné de subtile critique, il projette au sein de leurs dispositifs scéniques *high tech* (imprégnés de musique électronique et de rapport au textuel sous forme de projection lumineuse) l'essence d'un corps andro de unisexe aux accents robotisés (qui n'est pas sans postérité avec les corps mécanisés d'Oskar Schlemmer). Pour Teiji Furuhashi, artiste fondateur du groupe (décédé prématurément en 1995 à l'âge de 35 ans du sida⁶¹⁵), cette conception est la cristallisation d'un rapport fort en réponse à ce monde :

Désormais la poésie ne peut plus naître au sein de l'illusion. C'est dans la réalité que doit se livrer, jusqu'au dernier souffle, une lutte acharnée et ingrate pour sauver la poésie. Debout entre les tirs croisés qui nous frôlent de toutes parts, continuer d'émettre des voix presque inaudibles. Des voix que seul Dumb, parce qu'il est « dumb »⁶¹⁶, est capable de faire entendre. C'est pour convertir ces voix, les rendre décodables, que nous allons dénicher dans le bric-à-brac de la société de consommation, l'arsenal de la technologie.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Personnage iconique du groupe (sans vouloir en être le leader incontesté), Teiji Furuhashi fait encore aujourd'hui l'objet d'un véritable culte. Un hommage lui est rendu chaque année à Kyoto par des figures transgenres aux tenues et maquillage extravagants. Cette « galaxie » a fait l'objet d'une série de photos réalisées par Jean Rault au sein de ce cercle particulier, dont l'approche a nécessité plus de dix ans de travail. Elles sont rassemblées dans un livre intitulé *Diamonds are forever* [catalogue d'exposition], Fontaine (Isère), VOG, Centre d'art de la ville de Fontaine (en Isère), 2014.

⁶¹⁶ Allusion à la signification même de « Dumb type » qui désigne un idiot.

⁶¹⁷ Teiji FURUHASHI cité par Yuko HASEGAWA, « Rituel et vulnérabilité. Quand le corps naît, résiste et se nourrit de sa totale réceptivité au monde », in Éric MÉZIL (commissaire), *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon, op. cit.*, p. 189.

L'inclination pour une cyberesthétisation (dont témoigne l'installation testamentaire de Furuhashi *Lovers [Dying Pictures, Loving Pictures]*) va se parer des traits d'une esthétique qui emprunte à la mode, où se complaît un certain courant de l'art japonais. Le goût pour l'exploitation de la culture populaire imprégnée d'anticipation, inspire à Mariko Mori avec *Mikono inori* (1997) l'invention d'un personnage dans lequel elle campe le stéréotype d'une jeune fille du futur, la chevelure argent, les yeux incandescents, caressant de ses ongles iridescents une boule de verre en fredonnant de mièvres tubes musicaux. Entre artificialité et appropriation des codes de la beauté féminine (d'une éternelle jeunesse), s'esquisse la projection d'un monde fantasmé dont on trouverait l'écho occidental dans les créatures clonées de l'artiste italienne d'origine américaine Vanessa Beecroft (faisant leur apparition dans les vernissages, coiffées et vêtues à l'identique : cheveux rouges ou blond platine, le corps se laissant deviné sous de simples collants et de légers sous-vêtements couleur chair). Ces artistes recourent à une stratégie de l'image (associée à celle de la communication) nourrie des ressorts et des référents de la société du spectacle qu'elles intègrent à leurs dispositifs performanciers. Ces pratiques, en vigueur dans les années 1990, s'attachent à produire des situations d'échanges, des espaces-temps relationnels qui ont amené Nicolas Bourriaud à évoquer la notion de « contre-marchandise » (quand bien même elle nous apparaît assez relative). L'examen de ces nouvelles procédures relève selon lui d'une forme novatrice, qu'il commente ainsi :

À l'opposé de la marchandise, il [l'art] ne dissimule ni le procès de travail, ni la valeur d'usage, ni les rapports sociaux qui ont permis sa production. Il ne reproduit pas le monde qu'on lui a appris, il tente d'en inventer de nouveaux, prenant les relations humaines comme matériaux.⁶¹⁸

⁶¹⁸ Nicolas BOURRIAUD, « Introduction à l'esthétique relationnelle », in *Traffic*, [catalogue d'exposition], Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain, 1996 (sans pagination).

Cette analyse s'appliquerait parfaitement aussi aux OK Girls, dont le positionnement à la fois bien plus ironique et distancié défie de façon caricaturale la mise en scène du corps. Chorégraphes issues à l'origine du collectif Dumb Type – au nombre de trois – elles incarnent le grotesque et l'outrancier dans son versant féminin (à distinguer d'un positionnement féministe comme peut l'être celui des Guerilla Girls). Jouant avec humour du registre érotique, elles s'illustrent aussi bien dans les cabarets ou tout autre type de scènes liées à la vie nocturne, désireuses de se produire dans des lieux par définition non artistiques, interlopes pourrait-on dire.

L'étude du contexte historique nippon dont Bruno Fernandès a la maîtrise en qualité de spécialiste est à ce titre éclairante. On lui doit de s'être intéressé à ce qu'il nomme « l'aire d'une nouvelle spectacularisation du nu »⁶¹⁹, dont témoigne l'engouement pour « le striptease (...) forme très populaire ». Ces nouvelles moeurs résultent selon lui de l'évolution des mentalités de l'après-guerre, ainsi explicitée :

Un leitmotiv des années 1950 soulignait la mutation idéologique du Japon dont le thème sacralisé de la période impérialiste – le *kokutai* (corps de la nation) – se voyait remplacé par le *nikitai* (corps charnel) (...). En d'autres termes, l'exaltation patriotique sacrificielle, qui avait enivré et mené le Japon au désastre, était soudain remplacée par un hédonisme effréné – autre *diktat* glorifiant le corps sexué et les plaisirs – censé faire contre-feu au puritanisme fasciste qui pavoisa jusqu'en 1945 dans l'espace public avec les slogans *Zeitaku wa teki da !* [Le luxe c'est l'ennemi !] ou *Paamanento o yamemashô !* [Stop aux permanentes !].

Esquissant un parallèle intéressant entre « érotisation du capitalisme » et « capitalisation de l'érotisme », Fernandès présente la danseuse Mika Itô (de son vrai nom Kimiko Kawashima) comme « emblématique du lien entre striptease et avant-garde des années 1960 ». Considérée comme une « oubliée » de cette sphère chorégraphique

⁶¹⁹ Bruno FERNANDÈS, « Itô Mika : la mue imaginaire du striptease », *Critique d'art*, n° 4, Automne / Hiver 2016, pp. 132-146. Jusqu'à nouvelle indication toutes les citations qui suivent sont issues de la même référence.

japonaise marginale (proche d'Hijikata avec qui elle collabora lors de *happenings*), elle incarne selon lui un « non-genre, défiant le "grand art" en danse » (dont elle était issue). Cultivant striptease et *show* sado-masochiste servis par une beauté dite « agressive, androgyne », elle se produisit sous le label de Bizaaru Baree Guruupu (« inspiré de Bizaaru no kai [Société bizarre] fondée par le dessinateur homosexuel Eizo Tomita (...) rencontré lors d'une projection de *Justine* de Jess Franco, d'après le Marquis de Sade ». La mise en lumière du phénomène qu'elle représenta souligne combien « son esthétique provocatrice révéla un pan taboué de la contre-culture urbaine du Japon moderne lié à l'*eroguro*⁶²⁰ ».

Quelque vingt ans après la disparition de cette figure excentrique, pionnière d'un genre particulier (elle décède en 1970, accidentellement dans son bain par asphyxie), il est tentant de voir dans ce rapprochement entre cabaret et nouvelle forme artistique transgressive une filiation possible entre cette figure et les OK Girls.

Cette mise à mal de l'image lisse de la femme japonaise, assortie de la dénonciation des tabous et de l'hypocrisie de la société nippone face aux questions de sexualité, s'inscrit dans ce regard acéré que porte l'ensemble de ces artistes particulièrement réceptifs aux entrechoquements d'une modernité au rythme incessant. L'obsession de la modernité, évoquée, trouve à s'exprimer dans l'affirmation d'un corps résolument dénaturalisé, tantôt sublimé à force de sophistication, tantôt altéré, travesti outrancièrement, frayant aussi bien avec l'hyper technologique qu'à l'opposé avec le grotesque en signe de dérision

⁶²⁰ L'auteur précise en note la définition de l'*eroguro* : « genre bizarre osé de l'époque Taishô – proche du Grand Guignol qui se répercuta dans le cinéma B »,

de ce monde absurde marqué plus que jamais du sceau de la vie, de l'amour et de la mort ;
notions qui habitent avec force ces artistes décidés à être les témoins de leur temps.

Chapitre IV : Déterritorialisation et ses modalités

I. Le recours à l'objet comme mode opératoire

Introduction : L'objet comme radicalité artistique

En guise d'introduction, à cet éclairage nous laissons à Francis Ponge le soin de faire entendre sa voix, selon cette perception simple et vertigineuse qui sied à ce poète des choses :

Le rapport de l'homme à l'objet n'est pas du tout seulement de possession ou d'usage. Non, ce serait trop simple. C'est bien pire. / Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr ; pourtant ils sont aussi notre plomb dans la tête. / Il s'agit aussi d'un rapport à l'accusatif. ⁶²¹

Cette force de questionnement n'a eu de cesse de hanter le champ de l'art. Ainsi, l'intrusion de l'objet a-t-elle toujours été perçue comme un signe de renouvellement des genres artistiques. C'est cette perturbation dans sa matérialité du quotidien toute triviale dont vont s'emparer, dès le début du siècle dernier, les Cubistes (en parallèle à leur conception de simultanéité des points de vue). Par l'insertion de matières telles que la toile cirée, la corde, le journal dans leurs collages, leur geste signa, selon John Golding, « le coup le plus violent jamais asséné à la peinture traditionnelle »⁶²².

Les périodes dadaïste, puis surréaliste (dans les années 1920, 1930 et au-delà) s'emploieront à cultiver cette charge d'intensité provocatrice, mais aussi quasi magique. On ne note plus les occurrences poétiques du mot et de la chose « objet » loués sous toutes ses formes, de la célèbre formule de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*⁶²³ au

⁶²¹ Francis PONGE, « L'objet, c'est la poétique », *Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶²² John GOLDING, *Le Cubisme*, Paris, René Julliard, 1968, p. 183.

⁶²³ Isidore DUCASSE Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Œuvres complètes, Paris, 1971, Éric Losfeld, p. 253 : « Beau [...] et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! ».

« langage-objet » (ainsi défini par Hans Arp), en passant par les *Objets à fonctionnement symbolique*, tantôt « trouvés », « mathématiques », « naturels », « sauvages »⁶²⁴, déclinés à l'envi par André Breton, quand ils ne sont pas désignés par Dalí de « parano aque-critique ». Ils sont l'expression d'un magnétisme inépuisable à tonalité aussi bien onirico-humoristique (voir la selle de bicyclette mue en *Tête de Taureau* par Picasso) qu'érotique (l'*Objet-Dard* de Marcel Duchamp), de nature fondamentalement polysémique (ainsi les objets trouvés-interprétés de Max Ernst). Toutes ces qualités dont se pare l'objet surréaliste ne sauraient en éclipser une autre, sans doute plus insolite encore : celle de vouloir les oblitérer toutes à laquelle tend le ready made (ce singulier « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »⁶²⁵, selon Breton ; né délibérément d'un « choix fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie [...] à une absence totale de bon ou mauvais goût... »⁶²⁶ pour Duchamp, son concepteur).

Au-delà de ce vaste panorama rapidement esquissé prime pour ces artistes, écrivains et poètes confondus, la croyance en une réalité supérieure fondée sur la puissance de réveil des choses ; forts de cet avertissement : « Prenez garde aux objets domestiques »⁶²⁷ (Claude Cahun).

Les nouveaux réalistes ne seront pas de reste sur cette voie, tout comme leurs homologues américains, représentants du mouvement Pop Art. S'ils élisent l'objet comme

⁶²⁴ Cette nomenclature relative à l'exposition surréaliste d'objets, organisée par André Breton à la galerie Charles Ratton en mai 1936, rassemblait dans sa totalité les objets « mathématiques », « naturels », « sauvages », « trouvés », « irrationnels », « ready-made », « interprétés », « incorporés », « mobiles », également recensés dans les *Cahiers d'Art*, 1936, n° 1-2.

⁶²⁵ Définition du ready made ainsi définie par André Breton en 1938 dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, pour qui il s'agissait des « premiers objets surréalistes », cité par Didier Ottinger, « Exposition surréaliste d'objets, 1936 », *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, s. l. d. de Didier Ottinger, Paris, Éditions Gallimard / Centre Pompidou, 2013, p. 73.

⁶²⁶ Marcel DUCHAMP, « À propos des "Ready-mades" », *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 191. Édition augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1994.

⁶²⁷ Claude CAHUN, « Prenez garde aux objets domestiques », *L'objet, Cahiers d'Art*, n° 1-2, 1936, pp. 45-48.

nouvelle religion, en phase avec une attitude d'adhésion totale à la société de consommation en pleine expansion (à l'orée des années 1960), c'est en vue de célébrer « la mort de l'affect »⁶²⁸ (selon la pertinente formule de Hal Forster).

Vingt ans après cette « extase matérielle »⁶²⁹ louée sur tous les modes, les acteurs du champ artistique des années 1980 en France renoueront à leur façon avec la féconde incongruité des objets dotés d'un inexorable pouvoir de « transfiguration du banal »⁶³⁰ (Arthur Danto). Des simulacres d'objets (qu'ils relèvent des *Psycho-objets* de Jean-Pierre Raynaud, des « arrangements » implacables d'Ange Leccia ou de l'iconoclastie ironique d'un Bertrand Lavier) à l'objet post-moderne des Simulationnistes américains (Jeff Koons et Haim Steinbach et leur rutilante revisitation des objets les plus communs, dont ménagers) inauguré antérieurement par Andy Warhol (et ses iconiques boîtes *Brillo* ou *Campbell's Soup*) : le large spectre de l'objet se trouve être autant façonné par notre conditionnement social qu'il nous façonne à son tour, n'ayant rien perdu de sa capacité de transmutation.

1. L'extension du corps à l'objet

1. 1. L'interaction corps-objet : de Fluxus à la notion de corps social

Bien qu'il ne saurait être question d'un panorama exhaustif de la présence récurrente de l'objet dans le champ de l'art, il nous importe ici de souligner les liens entretenus par l'objet relevant d'un mode opératoire qui engage le corps. Pour cela nous

⁶²⁸ Hal FORSTER, *Pop*, Paris, Phaidon Press Limited, 2006, p. 18.

⁶²⁹ L'expression emprunte son titre au livre de J. M. G. Le CLÉZIO, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967. Toutefois, nul vaut mieux pour évoquer ce tropisme que le roman de Georges PEREC, *Les Choses*, Paris, Juliard, 1965.

⁶³⁰ Arthur DANTO, *La transfiguration du banal*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

nous attacherons à quelques exemples éclairants, dont en tout premier lieu le courant Fluxus et son approche poétique du quotidien où l'attrait pour la sphère de l'objet y est déterminant.

L'invention permanente qui caractérise ce courant n'a pas manqué d'ouvrir leurs jeux exploratoires à une multitude de procédures parmi lesquelles la dimension langagière. Cette inclination (partagée avec certains artistes prompts à déjouer toute forme de logique, tels que Marcel Duchamp nourri de Raymond Roussel ou René Magritte et ses énoncés volontiers trompeurs), se retrouve maniée avec acuité chez George Brecht. Avec ses *Two Exercises*, il nous en livre une brillante démonstration désarmante de simplicité. Envoyée par la poste à quelques destinataires, sous la forme d'une simple carte imprimée, sa proposition stipulait ⁶³¹ :

TWO EXERCISES

Consider an object. Call what is not the object "other".

EXERCISE : Add to the object, from the "other," another object to form a new object and a new « other.»
Repeat until there is no more "other."

EXERCISE : Take a part from the object and add it to the "other" to form a new object and a new "other".
Repeat until there is no more object.

Fall, 1961.

Ce recensement du monde vu par le prisme de l'objet dit à lui seul le vaste champ des possibles libéré par ce système d'appréhension infini. Cette approche exponentielle

⁶³¹ George BRECHT, cité par Michael NYMAN, *Experimental Music, Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, 2005, p127 : *Deux exercices*. Prendre un objet. Appeler tout ce qui n'est pas cet objet « autre ». / Exercice : Ajouter à l'objet un autre objet pris dans « autre » pour former un nouvel objet et un nouvel « autre ». Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'« autre ». / Exercice : Prenez un morceau de l'objet et ajoutez-le à l'« autre » pour former un nouvel objet un nouvel « autre ». Répétez jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'objet », Automne 1961.

n'est pas sans rappeler la logique à l'œuvre chez un Georges Perec, lequel s'accorde à considérer que la première de ses propres interrogations peut être qualifiée de « "sociologique" : comme de regarder le quotidien »⁶³². À l'instar du roman *la Vie mode d'emploi*, possiblement transposable ici à l'« l'Objet mode d'emploi », s'y déploie tout un ensemble de règles et de combinaisons, sources d'innombrables variations, régis par un certain rapport à la partition et à sa mise en jeu⁶³³.

On a noté par ailleurs combien les actions Fluxus, particulièrement versées dans l'expérimentation, avaient le goût des agencements du quotidien, cela sous l'égide d'un rapport étroit à la vie. Kristine Stiles souligne pour sa part le caractère performatif des objets utilisés, étendu au corps de l'artiste, qui « outre son rôle de sujet, est lui-même présenté comme objet »⁶³⁴. On ne reviendra pas sur cette notion liée à l'exposition de soi comme objet artistique, à laquelle nous avons consacré un chapitre ; en outre, son extension va continuer à nous occuper.

Le rapport instauré avec l'objet dans le contexte de la performance découle d'un lien structurel que n'ont pas manqué d'observer certains spécialistes. Stiles, toujours, dans son analyse des *events* Fluxus postule que : « le corps est le principal moyen d'interroger les conditions mêmes dans lesquelles les personnes interfèrent avec les choses, et donc fabriquent du lien social »⁶³⁵. Elle s'appuie pour ce faire sur cette assertion du philosophe Henri Lefebvre (1901-1991) pour qui : « l'entièreté de l'espace (social)

⁶³² Georges PEREC, *Penser Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 10.

⁶³³ Concernant Georges Perec, on se reportera pour s'en convaincre à l'ouvrage Georges PEREC, *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*, Paris, CNRS Éditions, 1993. Concernant le champ scénique au sens large, on ne manquera pas de consulter Julie SERMON, Yvane CHAPUIS, *PARTITION(S) Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

⁶³⁴ Kristine STILES, « Entre l'eau et la pierre, la performance Fluxus : une métaphysique de l'Acte », in *L'esprit Fluxus*, op. cit., p. 65.

⁶³⁵ *Ibid.*

procède du corps »⁶³⁶. Cette invocation n'est pas pour surprendre de la part de cet auteur dont les idées ont essaimé auprès des situationnistes (avant d'être rejetées suite à des divergences)⁶³⁷. Leur cristallisation a trouvé à s'incarner dans l'invention de situations chère à ces protagonistes, par le biais aussi bien de « situations construites » qu'à travers la pratique de la dérive dite « psychogéographique »⁶³⁸, auxquelles font directement écho les convictions de Lefebvre : « Nous pourrions annoncer *l'urbain* comme résistance effective et virtuellement victorieuse à la quotidienneté »⁶³⁹.

Au fondement de la réflexion de ce penseur (marxiste), connu pour avoir posé les bases d'une anthropologie alternative, attentive à la place de l'individu au centre des activités humaines (parallèlement à l'importance de l'urbanisme et de la notion de territoire), se dégage l'idée de « la production par l'être humain de sa propre vie »⁶⁴⁰. Convaincu que la culture « C'est aussi une praxis »⁶⁴¹, il projette sa vision de la matérialité en ces termes :

La production ne se réduit pas à la fabrication de produits. Le terme désigne d'une part la création d'œuvres (y compris le temps et l'espace sociaux), en bref la production "spirituelle" et d'autre part la production matérielle, la fabrication de choses. Il désigne aussi la production par lui-même de "l'être humain" au cours de son développement historique. Ce qui implique la production de rapports sociaux.⁶⁴²

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Près de quinze ans après l'exposition Yan CIRET (commissaire), *Après la fin de l'art 1945-2003*, tenue au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, en 2004 consacrée aux avant-gardes du « dépassement de l'art », il est bon de signaler les deux journées d'étude dévolues à « L'Internationale Situationniste et la performance contemporaine », Paris, Théâtre des Amandiers, Bagnolet, Théâtre l'Échangeur (24 et 25 mars 2017).

⁶³⁸ Ces désignations forgées par le mouvement I.S., mené par Guy Debord, figurent au chapitre des définitions insérées dans le bulletin que l'I.S. édite à la fin des années 1950, ainsi formulées : « situation construite : Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements » ; « psychogéographie : Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus », Guy DEBORD (dir.), *Internationale situationniste 1958-1969*, bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste, Numéro I, Paris, Éditions Champ-Libre, 1975, p. 13.

⁶³⁹ Henri LEVEBvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 234.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Ibid.*, p. 63.

L'ascendant de cette éthique symptomatique de l'époque bouillonnante de la fin des années soixante (largement véhiculée par divers groupes politiquement engagés, intellectuellement portée par des figures de proue ⁶⁴³ – issues pour certains d'universités notoires : Nanterre, Strasbourg comme Lefebvre – promulguant « l'émergence, au sein du monde en déclin, d'une ère radicalement nouvelle »⁶⁴⁴) n'est pas sans résonance avec des positionnements prônés jusqu'à récemment. On se limitera ici à ne citer que quelques noms, dont celui de Michel Ragon au carrefour de la critique d'art et de celle de la ville (pour qui l'art incontestablement : « [...] sert d'instrument "futurible" »⁶⁴⁵) ou encore celui d'Abraham Moles (universitaire et penseur en sciences de l'information et de la communication, ainsi qu'en psychologie sociale) à l'approche nourrie de musique concrète et électroacoustique. D'une grande ouverture à la sphère artistique dans sa pluralité et aux mutations de celle-ci, il sera au cœur de débats d'idées sur le rôle prépondérant de l'art dans la société partagés avec des personnalités telles que Pierre Restany⁶⁴⁶.

⁶⁴³ Parmi lesquelles Raoul Vaneigem, associé aux activités de l'Internationale situationniste, auteur de l'ouvrage au titre programmatique : *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, qui fera date. Cet ouvrage doit ce parti-pris radical revendiqué en l'occurrence grâce à « la prééminence de ce "moi" qui est au monde sans être du monde et dont l'émancipation prend désormais l'allure d'un préalable pour quiconque découvre qu'apprendre à vivre n'est pas apprendre à survivre », Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, p. 9.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ Michel RAGON, *L'art : pour quoi faire ?*, Paris, Casterman, 1971, p. 140.

⁶⁴⁶ Abraham Moles sera associé au groupe des intellectuels réunis autour de Roger Lafosse pour la création du festival SIGMA (semaine de recherche et d'action culturelle) à Bordeaux en 1964, devenu l'événement artistique phare aux perspectives les plus avant-gardistes en France durant deux décennies. À ce titre, il participa dès son lancement à des rencontres, tribunes qui réunirent lors de la première édition, en 1965, les figures entre autres de Michel Ragon, Pierre Restany, Pierre Schöffer avec une conférence consacrée à « L'impact de la technologie sur l'art et la pensée contemporaine ». L'année suivante, il abordera la question de l'« Affluence de l'esthétique », en ouverture de la conférence-démonstration de Jean-Jacques Lebel sur *Le happening* (évoqué plus haut pp. 175-176 de cette thèse). Cela jusqu'à l'édition SIGMA 23, en 1987, où dans le cadre des « Entretiens de Bordeaux » il souleva la question de : « Quel avenir pour une société où l'Art et la création sont toujours plus dépendants des contraintes économiques, politiques et médiatiques ? ». Cette série de conférences auxquelles conviait en autres Pierre Bourdieu, Daniel Caux, Michel Deguy, Jean-Marie Drot, Bernard Faivre d'Arcier, Pierre Gaudibert, Joël Stein. La source de ces éléments provient des Archives Sigma, conservées à la Bibliothèque Municipale de la ville de Bordeaux (consultées en 2013-2014).

Autrement et plus rapproché dans le temps, il n'est pas inintéressant d'observer l'intérêt manifesté pour la notion de création de soi de la part de philosophes et théoriciens comme Michel Onfray (et son ouvrage *La sculpture de soi, La morale esthétique*) ou Nicolas Bourriaud (avec *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*). L'engagement en faveur d'un dépassement de l'art comme instrument d'émancipation de l'individu constitue également un fer de lance pour certains artistes, au premier rang desquels les Lettristes et son représentant Isidore Isou, dont se réclameront les Situationnistes ; le groupe Cobra, ainsi qu'outre Rhin des figures telles que Joseph Beuys, (nourri de la théosophie de Rudolph Steiner et de l'esprit Fluxus, sur lequel nous reviendrons plus en détail).

1. 2 Corps social : la rue comme scène

Au vu de ces données conjoncturelles (où prise de possession de la ville s'accorde à la conscience de son propre destin et à l'affirmation de soi), on soulignera l'opportunité que représente pour nombre d'artistes la construction de « nouvelles situations ». Quantité d'artistes performeur.se.s se sont ainsi employé.e.s dès les années 1970 à arpenter de leur corps l'espace public, à l'imprimer du sceau de leur propre liberté : ORLAN⁶⁴⁷, Esther Ferrer, VALIE EXPORT, Michel Journiac, Chris Burden, Vito Acconci, Günter Brus, Milan Knížáč ou Jiri Kovenda, sans omettre des figures comme le collectif Hi Red Center au Japon, déjà largement abordé⁶⁴⁸. Faisant de cette pratique un enjeu face à l'ordre social bousculé, ils l'investissent sur le mode d'un moteur de création inédit, en rupture avec les formes de l'art traditionnel.

⁶⁴⁷ Nous reproduisons ici les noms d'artistes selon la transcription souhaitée par leurs auteures, en capitales : ORLAN, VALIE EXPORT.

⁶⁴⁸ Voir p. 227 de cette thèse.

D'autres en revanche, moins concernés par des revendications d'ordre identitaire ou social vont leur préférer des investigations de nature plus sensorielle. On pense d'emblée à l'artiste brésilienne, Lygia Clark (1920-1988), pour qui primait l'expérience individuelle mise au service de l'autre, étendue au groupe. Cette essence « relationnelle », au cœur de son processus de travail, sera à l'origine du terme générique choisi pour désigner ce qu'elle appelait *Objeto Relacional* [Objet relationnel] utilisé lors de ses séances de *Estruturação do Self* [Structuration du Self, 1976-1988] – présentée par la suite en tant que *thérapie*.

L'adresse lancée à la participation du spectateur sera également l'un des catalyseurs du travail de Lygia Pape (1927-2004), dont témoigne en particulier son œuvre emblématique *Divisor* (1968). Celle-ci, au-delà de son impact véhiculé par sa dimension collective, signe des temps avides de partage transcendant les époques⁶⁴⁹, est révélatrice des intentions de l'artiste. L'aspiration à communiquer des idées « à travers la peau, de forme essentiellement sensorielle (...) et sans la médiation d'un discours formel »⁶⁵⁰ détermine la conception de cette pièce. Imaginée sous la forme d'un immense tissu (trente mètres de long sur trente mètres de large), déployé à l'horizontale au-dessus du sol et percé de fentes pour y loger près d'une centaine d'individus dont seules les têtes émergent, elle offre l'apparence d'une nuée humaine céphalique flottant à perte de vue sur une mer de coton. Baptisée « corps collectif »⁶⁵¹ par sa consœur Lygia Clark, cette action procédait du désir d'abolir les différences entre les individus des diverses

⁶⁴⁹ L'achat de cette pièce créée en 1968, qui est à la fois installation et performance collective, répond à un protocole qui permet de la réactiver. Ce fut le cas ces dernières décennies à Rio de Janeiro en 1985, à Villeurbanne à l'Institut d'Art Contemporain en 2001 ou encore à Madrid face au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia en 2011.

⁶⁵⁰ Lygia PAPE citée par Guy BRETT, « Una semilla permanentemente abierta », in Manuel BORJA-VILLEL, Teresa VELASQUEZ (dir.), *Lygia Pape, Espacio imantado*, [catalogue d'exposition], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011, p. 258 : « [...] a través de la piel, de forma esencialmente sensorial [...] y no mediante un discurso formal ». Notre traduction.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 260.

communautés cariocas : des enfants des favelas aux habitants de classe moyenne. Cette diversité synthétisait pour son auteure la somme de tensions qu'était censée résoudre la dialectique diviser / unir, doublée d'expériences paradoxales (comme la dissociation tête / membres et la sensation d'être privé de bras et de jambes ou encore le ressenti de contrastes de températures, entre la tête laissée à l'air libre et les membres et buste maintenus sous l'immense drap-membrane).

Cette invitation à vivre différemment l'espace public au moyen de sa propre corporéité n'est pas sans rappeler certaines expérimentations du type du *happening* proposé par Jean-Jacques Lebel dans les rues de Bordeaux, en 1966 (lors de la manifestation SIGMA, au cours de laquelle une chaîne humaine était conviée à déambuler, un sac en papier sur la tête privée de la vue⁶⁵², ou dans un esprit proche celui du groupe Guta . A l'échelle du paysage cette fois, on pourrait également citer l'action de Kaprow et son action *Marching Piece* (1977), consistant à fouler la neige en groupe, alignés avançant main dans la main. Plus récemment, on pense à James Turrell et à son projet *Heavy Water* conçu en 1992 pour le Confort Moderne à Poitiers, où une immersion dans une piscine d'un genre particulier était proposée aux visiteurs. Sous la forme d'une plongée en apnée⁶⁵³, celui-ci se voyait convié à expérimenter le contact de l'eau et de la lumière combinés, amené à ressortir sous un édicule central (apparenté à un cube légèrement suspendu au-dessus du centre du bassin d'eau) où l'attendait la surprise de refaire surface dans un espace... ouvert en plein ciel.

Ce sont là autant d'expérimentations placées inscrites dans une esthétique du sensoriel, qui sollicite tous nos modes de perception. Aux yeux de certains chercheurs, elles privilégient l'idée d'une « œuvre-expérience qui ne se limite plus

⁶⁵² Pour un descriptif détaillé du happening de Jean-Jacques Lebel dans le cadre de SIGMA, voir p. 175 de cette thèse.

⁶⁵³ Pour cette expérience d'un genre inédit, la plongée était limitée à dix personnes maximum. Dans un principe d'imprégnation total, ces personnes étaient invitées à revêtir les maillots de bain rayés créés par l'artiste pour l'occasion.

à se voir, elle se vit » et font passer l'art du « stade de la représentation du vivant » à celui de « la représentation du comportement du vivant ». ⁶⁵⁴

Réactiver les sens afin de privilégier un mode d'être différent (symbole de ce « vivre ensemble » qu'appelle de ses vœux notre société actuelle, désireuse de recréer du lien social) transparaisait déjà dans le commentaire que l'artiste Hélio Oiticica a consacré à Pape. Ainsi parlait-t-il de « la recherche d'une conscience sensorielle directe de l'acte de voir et de sentir à travers le toucher : l'intellect se défiant de soi-même »⁶⁵⁵. C'est vers cette évolution dématérialisée que tendra l'artiste, initialement ancrée dans le mouvement du Néoconcrétisme. Forcée à un rapport direct à la forme, significative dans la chorégraphie *le Balé Neoconcreto 1* (imaginée en 1958 avec Reinaldo Jardim) avec l'évolution des danseurs au milieu de formes cylindriques et cubiques, elle réalise avec *Divisor* la disparition de la forme en tant que telle, désormais directement prise en charge par les corps façonnant l'espace.

1. 3. Corps social : du public à l'intime

Aujourd'hui, l'intérêt pour l'espace de la rue et l'environnement alentour continue encore d'aimer les artistes, en dépit des différences d'approches et de sensibilités (et de contextes autres). Si les revendications demeurent, l'héritage de la sphère publique comme aire de travail semble toutefois davantage céder la place à une aspiration propice à imaginer des micro-événements proches de l'invisibilité.

⁶⁵⁴ Ces citations sont extraites de Inès BEN AYED, *L'œuvre d'art sensorielle en tant qu'objet empirique*, mémoire de maîtrise dirigé par Jacinto TEIAS LAGEIRA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

⁶⁵⁵ Hélio OITICICA, in Manuel BORJA-VILLEL, Teresa VELASQUEZ (dir.), *Lygia Pape, Espacio imantado*, op. cit., p. 258 : « [...] una búsqueda de una conciencia sensorial directa del acto de ver y sentir mediante el tacto : el intelecto desafiándose a sí mismo ». Notre traduction avec l'aide d'Esther Ferrer.

Des exemples, certes, existaient déjà durant ces dernières décennies sous la forme d'actions subreptices réalisées à la faveur de l'objectif, à l'instar du « corps-caméra », ainsi désigné par Sophie Delpeux dans son ouvrage éponyme⁶⁵⁶.

Une série de travaux photographiques restée longtemps non exposée illustre cela. Il s'agit d'interventions menées à la dérobée par Gloria Friedman dans les années 1970 dans des appartements vides, dans lesquels s'introduisait l'artiste pour y réaliser d'énigmatiques prises de vue témoins de la présence d'un corps interlope. Opérant cette confrontation d'« un mode de représentation à un autre »⁶⁵⁷ (le corps comme médium – le sien propre – superposé à celui de la photographie comme moyen d'enregistrement), elle contribuait à l'étrangeté des poses et des lieux par une technique particulière : la colorisation de ces clichés qui, retirés finissaient par secréter un étonnant brouillage.

Ces actions menées hors de tout regard, auréolées de plus de l'interdit de l'effraction d'un lieu, participent de l'idée d'un corps placé sous le signe de la déréalisation enclin à le fictionnaliser. Elles redoublent par leur tonalité scénique savamment travaillée l'analyse de Delpeux, pour qui « le corps de l'artiste à l'action fait / est déjà image »⁶⁵⁸. La confidentialité de ces travaux, proches d'images volées, vérifie la portée de l'acte photographique éprouvé par quantité d'artistes (d'Arnulf Rainer, VALIE EXPORT à Urs Lüthi, Jürgen Klauke et bien d'autres) et fait de ce médium ce par quoi s'accomplit cette scène particulière de petits rituels du corps inventés.

S'il nous est impossible de multiplier les exemples au risque de nous éloigner de notre sujet, on se contentera de signaler par extension que cette attention au déroulé d'actions solitaires est bien le ressort premier des vidéos de Lili Reynaud Dewar (sur laquelle nous reviendrons). On songe en l'occurrence à celles la dévoilant dansant nue

⁶⁵⁶ Sophie DELPEUX, *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

dans des salles désertes de musées, le corps peint en noir en hommage à Joséphine Baker, (*I'm intact and I don't care*, 1, 2, 3, datés de 2013) qui livrent le spectacle d'une scène particulièrement insolite où culmine au plus haut niveau l'intime et le public.

Cet aparté observé, revenons aux nombreux cas de déambulations entreprises à l'échelle de la ville par les artistes actuels, dont Francis Alÿs ou encore Gabriel Orozco, connu pour ses dispositions d'objets discrètement agencées au gré des lieux publics. Ces « œuvres de passage », qualifiées d'« installations transitoires, métaphoriques, c'est-à-dire au sens propre liées au déplacement, au mouvement » sont une « approche sculpturale de la mobilité »⁶⁵⁹ selon Thierry Davila⁶⁶⁰. Si l'on en juge par les actions banalisées projetées, telle celle consciencieusement menée par Alÿs qui consiste à pousser devant soi, durant une journée entière (de 9 h du matin à 20 h) un bloc de glace d'un mètre de long à travers la ville de Mexico s'amenuisant au fil des heures (*Paradox of praxis*, [Paradoxe de la praxis, 1997-1998]), elles relèvent d'un mode interventionniste ténu, destinées à se fondre dans le théâtre permanent de la rue. De fait ici, rien ne pouvait distinguer l'artiste d'un quelconque marchand de glace affairé à acheminer un pain de glace pour les besoins de son commerce, et encore moins laissait présager qu'il s'agissait de « Fictionner le réel » (pour citer Davila), inventant par là une sorte de chorégraphie urbaine pour la circonstance.

⁶⁵⁹ Thierry DAVILA, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 74-75.

⁶⁶⁰ Thierry Davila tient à souligner en note à propos de l'emploi de certains termes par Orozco, tels que « sculpture » : « Malgré quelques préventions (...) Orozco les revendique cependant pour son propre travail », *Ibid.*, p. 74. Il cite l'artiste dans le corps du texte : « Activer l'espace entre le signe et le spectateur ou une tierce personne qui regarde, qui perçoit l'espace. Je crois que la sculpture existe dans cette relation entre l'objet et celui qui la regarde », *Ibid.*

Au nombre de ces interventions à caractère modeste l'on peut y ajouter les *actions-peu* (1995-1997), ainsi désignées par Boris Achour. Résultant de gestes producteurs d'arrangements éphémères, volontiers poétiques, déclenchés par la présence d'éléments trouvés sur place dans la cité, on pouvait ainsi rencontrer certaines situations discrètement artistiques, telle qu'une baguette de pain logée sur un poteau métallique, un ballet de sacs plastiques noués entre eux au-dessus s'agitant au-dessus d'une bouche d'air ou encore buter sur un ballon de football glissé dans l'alignement de plots-boules de stationnement de même format, à la façon du jeu des 7 erreurs.

Sur le mode de l'effraction toujours, dans un registre toutefois bien plus vindicatif, l'on pourrait citer l'exemple de Julien Blaine, et son *Manifeste pour l'occupation des stèles et socles abandonnés*. Dans un esprit propre à certains combats militants des années 1970, cette action (de 1978) avait été publiée sous forme d'affiche et stipulait :

Pour donner une leçon à ceux qui ont oublié les gloires anciennes pour créer des gloires nouvelles ; je réclame l'occupation des stèles et socles abandonnés. Présentez-vous sur le socle de votre choix, nu ou habillé et mettez-vous en valeur, avec ou sans outils, vos instruments, vos jeux ou vos montures. ⁶⁶¹

Conçu sous forme d'envoi expédié à l'ensemble du réseau mail-Art, ce manifeste s'est vu également relayé dans la presse (*Libération*, *Le quotidien de Paris*, la revue *Canal*), photos à l'appui (dont celle ainsi légendée : « "Julien Blaine-écrivain" sur le socle de Raspail, place Denfert-Rochereau », le montrant statufié nu à la manière héroïque). Cet appel ne manqua pas de susciter des vocations et donna lieu à diverses réponses d'artistes : Lucien Suel, Tony Bradley ou encore Joël Hubaut, dont les photos de stèles ainsi « squattées » parurent dans la revue *Doc(K)s* ⁶⁶². Bon nombre d'entre eux se

⁶⁶¹ Julien BLAINE, in *Blaine Au MAC, un Tri* [catalogue d'exposition], Marseille, MAC-Galleries contemporaines des musées de Marseille, Al Dante, 2009.

⁶⁶² Respectivement *Doc(K)s* n° 60, 1983; n° 46, 1982; n° 50, 1982.

reconnaissaient dans ce coup de force poétique aux accents révolutionnaires (dont témoigne jusque sa forme « manifeste » et son mode de diffusion) :

Nous avons occupé tout ce qui pouvait s'occuper : des usines, des écoles, des musées, des rues, des villes... le mot même « occupation » était occupé. Voire galvaudé. Nous avons cru que le monde nous appartenait, les tristes années Pompidou, puis Giscard, nous avaient bien laissé le temps de déchanter. Que nous restait-il ? Des socles, débarrassés de leurs (tristes) gloires ! Et pour nous poètes, finir comme objets décoratifs pour les carrefours et les jardins d'un peuple vieilli, éteint ! C'est du moins ce qu'on nous laissait croire.

Répondre à l'amnésie et à l'embaumement par l'action – non dénuée d'humour et de dérision : tel était bien l'enjeu de ces poètes-artistes désireux de faire entendre leur voix via l'appropriation de l'espace public, en ce qu'il a précisément de plus signifiant en termes de patrimoine, à savoir ses monuments. L'espace public devient alors le lieu privilégié de tentatives de détournement pour certaines revendications. On peut aisément appliquer ici à cette entreprise l'expression de Paul Ardenne d'Art Contextuel (empruntée à l'artiste polonais Jan Swidzinski⁶⁶³) par lequel il désigne des artistes cherchant à « s'investir dans une action commune envisageant le spectateur comme un citoyen et un être politique »⁶⁶⁴, auquel souscrit en tout premier lieu l'artiste.

A. Scènes de rue confinant à l'invisible (Les gens d'Uterpan)

Cette qualité de quasi invisibilité se trouve être également privilégiée par des démarches d'artistes venus d'horizons divers. C'est le cas des gens d'Uterpan (tel est leur nom), collectif co-fondé en 1994 par Annie Vigier et Franck Apertet, issus du champ chorégraphique. Désireux d'investir les codes du champ des arts plastiques, leur travail

⁶⁶³ Jan SWIDZINSKI, *L'art comme art contextuel*, cité par Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Champs Arts, 2009, p. 9 : « L'art contextuel fait appel à des énoncés occasionnels. C'est dire que ces énoncés ne sont pas des descriptions du genre de celles par lesquelles procédait l'art traditionnel ».

⁶⁶⁴ Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op. cit., p. 179.

n'hésite pas à questionner les normes et les conventions qui régissent l'exposition ou encore le spectacle vivant. « En s'appuyant sur les mécanismes d'ajustement de l'individu, du corps et de la création à ces contextes »⁶⁶⁵, ils s'attachent à « constituer une œuvre critique à partir d'une pratique initiale de chorégraphes ». Sur le mode de l'infiltration – au risque de paraître totalement inaperçu – il s'agira de rejouer des postures de corps ou de gestes au sein d'un collectif constitué pour l'occasion, où toutefois chacun assume sa partition

Les codes et les conventions qui structurent l'espace public dans différents contextes géographiques, culturels et politiques, sont ainsi à la base d'actions baptisées *Uchronie*, menées par des Uchronistes, donc, recrutés sur le principe d'une participation volontaire ouverte à tous (professionnels ou non, danseurs ou non, artistes ou non). Pour ses concepteurs, il importe que « l'espace public [soit] investi en tant que scène sur laquelle s'expose l'engagement citoyen de l'artiste, de ses moyens et de son audience ». La dissémination, à l'image de leur nom générique, tout comme les prises de risques potentielles (ou retombées imprévisibles de leurs actions) inscrivent ce mode participatif dans une conscience critique du mode comportemental (de soi et des autres, dicté par le sociétal) par le biais du geste, du corps. Dès lors « Les passants sont les témoins accidentels, attentifs ou non, de ces présences et de ces gestes qui maintiennent l'apparence formelle de la normalité ».

En illustration de ce mode d'intervention, on mentionnera les séances de rue où les protagonistes s'emparent du principe de corps « mous » ou « durs » susceptibles de générer certaines conduites, jusqu'à s'allonger sur la chaussée (ouvrant le champ à toutes les interprétations et toutes les réactions, jusqu'aux plus dérangeantes) ou l'adoption de

⁶⁶⁵ Cette citation et celles qui suivent sont extraites du Texte de présentation d'un workshop s'étant déroulé à l'École supérieure d'art de Grenoble, en mars 2017. En complément, on se reportera à la publication ANNIE VIGIER, FRANK APERTET (les gens d'Uterpan) (dir.), *Uchronia*, Berlin, Sternberg Press, 2017.

postures immobiles, tous yeux fermés dans des étages de grands magasins ou encore l'infiltration par le biais d'autres gestes et attitudes de l'espace public, mais aussi transports en commun⁶⁶⁶. Ce sont là autant de façons de pointer ce que ces corps disent de notre société dans ses habitudes, ses licences mais aussi dans ses rejets, ses occultations et ses tabous.

2. La médiation des objets

Comme on vient de l'observer, le champ de l'art ne s'est pas contenté d'exposer des objets et d'en désigner la potentielle valeur artistique : interagir avec les choses, guidés par une volonté de dire parfois proche de la dénonciation, anime bien des artistes. On s'attachera à évoquer certaines figures dans ce registre, assez éloignées de prime abord entre elles, mais signifiantes chacune dans leur genre et dans leur dialogue avec les objets : Tadeusz Kantor (1915-1990), Joseph Beuys (1921-1986), Stuart Sherman (1945-2001),...

2. 1. La figure de Tadeusz Kantor *operator*

La question de l'au-delà de la réalité opérée par les objets s'impose avec la l'évidence de l'histoire chez le premier. C'est habité par une volonté de tirer le processus de l'art vers ce qu'il nomme « la réalité du rang le plus bas », que se caractérise l'un des plus importants artistes et homme de théâtre polonais (également à l'origine de *happenings*). Kantor se reconnaît dans une notion qu'il fait sienne de l'écrivain et dessinateur Bruno Schulz, dont il se sent proche : celle de réalité « dégradée ». Il en précise les contours dans un entretien avec Guy Scarpetta :

⁶⁶⁶ On se doit de signaler que ces actions de rue menées par les Uchronistes s'accompagnent rarement de photographies, selon une intention de non-traces propre aux gens d'Uterpan.

Pour moi, la réalité n'est pas simplement une matière à manipuler. Je cherche quelque chose entre les poubelles et l'éternité. L'éternité, c'est l'art. Les poubelles, c'est le lieu où la réalité se dégrade, devient inutile, échappe à ses fonctions, et peut donc être utilisée comme élément de l'art.⁶⁶⁷

Le type d'objet vers lequel il avait coutume de se tourner dans ses performances comme dans ses travaux plastiques (tableaux composites, dispositifs issus du procédé de l'emballage⁶⁶⁸) avait une charge d'autant plus grande à ses yeux que « (...) plus un objet est "inférieur" et plus il a de chances de révéler sa qualité d'objet (...) »⁶⁶⁹. Ainsi en est-il de son anti exposition, surnommée « exposition populaire », considérée par lui-même comme le premier environnement organisé en Pologne. Conçue en 1963 au terme d'une année de travail, celle-ci rassemblait (dans l'espace voûté à la tonalité rustique de la galerie Krystofory de Cracovie) quelque 937 objets, parmi lesquels des journaux, des dessins et collages accrochés à des fils à linge, des amas de chaises pliées, etc., dénotant son intérêt pour ces choses déconsidérées que sont : « les pauvres sacs très ordinaires, négligemment froissés, (...) les paquets entourés de ficelles, (...) les enveloppes... »⁶⁷⁰. Ces « choses de la réalité brute ou "prête" », selon ses mots (en référence à Duchamp pour ce qui est du deuxième terme), porteuses d'une impressionnante force d'impact, sont la manifestation d'une poétique du trivial, au sens de commun, qui confine chez lui à une quasi métaphysique.

Cette attention extrême vouée à l'ordinaire et à sa prégnance matériologique, Kantor n'est pas le seul à s'en faire l'écho. Les cas de démarches artistiques exprimant le

⁶⁶⁷ Tadeusz KANTOR cité par Guy SCARPETTA [entretien], *Kantor au présent*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 33. Entretien repris (et complété) de l'article « Kantor, le péché, les poubelles, l'éternité », *Art Press*, n°71, juin 1983, p. 35.

⁶⁶⁸ Goût pour l'emballage que Kantor dit avoir inventé « en même temps que Christo, sans le connaître », mais dont il situe personnellement les prémices en 1947, alors qu'il était à Paris, marqué à jamais par l'exposition surréaliste « décisive dans [son] expérience », *ibid.*, p. 34.

⁶⁶⁹ Tadeusz KANTOR, *Métamorphoses*, Paris, Chêne / Hachette / Galerie de France, 1982, p. 54.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

besoin d'un retour à des formes simples et immédiates servies par des matériaux humbles, à partir des années cinquante, se font jour. On songe aussi bien à Jerzy Grotowski, à l'origine de la notion de « théâtre pauvre » (apparue en 1965 au sein de son Théâtre Laboratoire – Teatr Laboratorium – à Cracovie), qu'à Joseph Beuys en Allemagne (et son corpus de matériaux dits « pauvres » : feutre, graisse, miel, cire, soufre... abordé plus bas) ou encore à Alberto Burri (dont le langage artistique – avec la série des *Sacchi* – résulte de sa rencontre inopinée avec la toile de jute des sacs postaux, lors de la pénurie liée à la guerre). Le courant plus tardif de l'*Arte povera*, (fin des années 1960) fera la fortune de cette appellation (due au critique Germano Celant, inspirée par Grotowski et Le Living Theatre) ; cela conjointement en réaction contre l'industrialisation propre à l'Italie du nord et de la ville de Turin – alors en plein essor avec l'implantation des usines Fiat – et un regain d'intérêt pour la nature et ses processus vitaux.

Dans cet incessant aller-retour entre la forme installation et la forme scénique qui caractérise l'œuvre de Kantor prise dans sa globalité, sans distinction de médiums, « la matière du spectacle était constituée par la "vie intérieure" de l'OBJET, par ses propriétés, par son destin et son espace d'imagination »⁶⁷¹, nous renseigne l'artiste. Ce que véhicule sans conteste sa fameuse pièce *La Classe morte*⁶⁷² (nourrie de souvenirs de jeunesse, hantée par les corps vivants mimant ceux des mannequins et le défilé obsédant des soldats⁶⁷³), tout comme *La leçon d'anatomie d'après Rembrandt*. Dans ce *happening*, imaginé à l'occasion d'un film (présenté pour la première fois à la Kunsthalle de

⁶⁷¹ Tadeusz KANTOR, « La vie de "l'Objet" – matière du spectacle » [en ligne]. Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor. Disponible sur : www.news.cricoteka.pl. (consulté le 13/03/17).

⁶⁷² Créé en 1975 au théâtre Cricot 2 à Cracovie, *La Classe morte* fit la gloire de son auteur et fut jouée mille six cents fois du temps de son vivant, comme l'indique Guy SCARPETTA, *Kantor au présent, op. cit.*, p. 58.

⁶⁷³ « (...) mes pièces, assurait-il en substance, sont des "confessions", réalisées à partir des "lambeaux de ma vie personnelle" », Kantor cité par Guy SCARPETTA, *Kantor au présent, op. cit.*, p. 65.

Nuremberg en 1968), est mis à nu ce que recèle – et révèle – le vêtement, en tant qu'enveloppe matérielle et immatérielle. Kantor l'évoque comme un « exemple de dé – "emballage" » au cours duquel était présenté « une anatomie du vêtement »⁶⁷⁴. L'opération exécutée par l'artiste lui-même (en docteur Nicolaes Tulp), « d'une manière particulièrement solennelle en renforçant l'action du happening par le prestige du célèbre tableau de Rembrandt (...) »⁶⁷⁵, s'attachait à exhumer divers objets contenus dans les poches du défunt. Cette incursion par le scalpel dans les entrailles du vêtement, menée méticuleusement de la doublure aux poches (ces « cachettes intimes »), transhumant par les boutons, boutonnières, crochets, agrafes, boucles, jusqu'à atteindre ces dérisoires effets personnels enfouis, avait simultanément des allures de collecte. Ainsi ces choses extraites allaient-elles rejoindre, au fil du déroulé, la surface d'une toile sur laquelle on les y collait une à une, les vouant désormais à un autre destin, qui à l'arrivée « (...) finissait par faire un tableau »⁶⁷⁶ (selon le maître de cérémonie). L'action, par d'ailleurs, n'était exempte de parole. Chaque geste était accompagné d'une énonciation formulée de façon quasi « scientifique »⁶⁷⁷, à la manière d'une ode à l'objet loué dans toute sa dimension anthropologique :

(...) Et nous voilà parvenus aux antipodes du vêtement ! / Des poches ! / une multitude de poches ! / ne nous laissons pas tromper par des apparences / conventionnelles et sans signification, / regardons-les de &côté, / sous un autre angle, / ou bien de l'intérieur, / à l'état lamentable où les a réduites la perte de leur situation quand elles pendent, / quand nous ne pouvons plus y enfoncer nos mains ; / demandons-nous quel est vraiment le rôle / que jouent ces cachettes singulières, / ces culs-de-sac intimes et équivoques, / familiers et bons-à-tout-faire, / anonymes et rusés, / ne craignons pas les définitions audacieuses : / ce sont tout bonnement des sacs ! / n'ayons plus d'illusions ! / on y met tout / ou presque tout ! / crayons rongés / brosses à dents / brins de tabac / cigarettes écrasées / allumettes / boulettes de pain / billets de banque / passeports / photos de famille

⁶⁷⁴ Tadeusz KANTOR, « La leçon d'anatomie d'après Rembrandt » [en ligne]. Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor. Disponible sur : www.news.cricoteka.pl. (consulté le 13.03.17).

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, op. cit., p. 83. On serait tenté de rappeler que ce tableau d'objets (vivants) prolonge la conception de Kantor évoquant à propos de certains de ses œuvres pétries de textures : « UN TABLEAU ORGANISME », Tadeusz Kantor, *Métamorphoses*, op. cit., p. 22

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

/ photos de maîtresses / photos d'enfants / photos pornographiques / tickets de tramway / tickets de métro / cachets d'aspirine / préservatifs / vitamines / mouchoirs / serviettes en papier / documents officiels / additions de restaurant / cuillères dérobées / boutons arrachés / canifs / couteaux / et pistolets. Voici la substance intéressante / et le contenu / de ces cachettes intimes / de ces repaires secrets / voici le côté véridique / non falsifié / de la personnalité humaine, /restes abandonnés, / débris honteux, / froissées et chiffonnées / **les poches** / organes risibles / de l'instinct si humain / de conservation / et de mémoire !⁶⁷⁸

Cet inventaire infini (non sans écho avec la tentation d'épuisement d'un lieu propre à Perec) illustre magistralement ce qu'incarne le *happening* pour Kantor : « une sorte de prise de possession de l'objet, une tentative de s'en emparer "en flagrant délit" ». Pour lui : « Tout ce processus ressemble à s'y méprendre à l'instruction qui recueille minutieusement les "pièces à conviction" »⁶⁷⁹. On ne saurait mieux dire appliqué à *La leçon d'anatomie d'après Rembrandt* soumis au procédé d'effeuillage, ainsi qu'au processus de transformation visant à excéder le simple passage « d'un registre à un autre »⁶⁸⁰ évoqué par l'artiste.

2. 2. Joseph Beuys, artiste passeur

Autrement que chez Kantor, toute l'œuvre de Joseph Beuys s'avère également travaillée par la mémoire : celle du trauma causé par la Seconde Guerre mondiale (avec l'implication connue de l'artiste, enrôlé dans la *Luftwaffe* comme jeune pilote de chasse bombardier sur le front russe, à l'âge de 20 ans ; épisode et ses suites à l'origine de sa mythologie personnelle et matrice de son travail). Ce travail d'anamnèse

⁶⁷⁸ Tadeusz KANTOR, *Métamorphoses*, op. cit., p. 98-99.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸⁰ Tadeusz KANTOR cité par Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, op. cit., pp. 32-33. « Si je commence une expérience par le dessin ou la peinture, il ne s'agit pas ensuite d'"utiliser" mes découvertes picturales dans le champ théâtral, il s'agit de faire le même type de découverte, avec le même risque, de me comporter avec le même type de liberté. J'ai, chez moi, beaucoup d'objets qui viennent de mes pièces : ce ne sont pas seulement des accessoires, ça pourrait aussi être considéré comme des œuvres d'art. Tout cela n'a rien à voir avec ce qui peut se passer lorsqu'un metteur en scène qui est aussi un plasticien "profite" de ses expériences picturales pour les faire passer au théâtre. Chez moi, il n'y a pas de "profit", passant d'un registre à l'autre. C'est un même processus, passant d'un registre à l'autre ».

opère cependant sous l'angle du conflit intérieur et ne trouvera de répit (voire de guérison) que dans la voie délivrée par l'art. À ce titre, Beuys entretient avec les choses envisagées sous toutes leurs manifestations, qu'elles soient organismes vivants, végétaux, matières, objets « le rapport le plus élémentaire possible »⁶⁸¹. Cette optique prolonge un positionnement artistique qui place les « arts plastiques en liaison avec la vie »⁶⁸², en vertu d'un héritage Fluxus (courant auquel il a été associé, malgré des désaccords⁶⁸³) doublé d'une aspiration à réconcilier l'art et la société.

Le procédé de la transformation cher à Kantor est ici de l'ordre vitaliste et relève d'une « stratégie pour réactiver les sens »⁶⁸⁴, afin de réveiller les consciences. « Le but, c'est la conscience de soi qui débouche sur un acte capable de transformer le monde »⁶⁸⁵, déclare Beuys. Cette conviction alimente son fameux « concept élargi de l'art » (revendiqué dès 1964) qui fait de chaque homme un artiste (« l'homme en tant qu'artiste »⁶⁸⁶), pensé à la lumière du lien établi entre la production traditionnellement définie dans les théories économiques et la production artistique. Reconnu comme

⁶⁸¹ Franz-Joachim VERSPOHL, *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 17.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸³ Il s'agit de désaccords avec George Maciunas avant tout, mais dont rend bien compte le témoignage d'Emmett Williams, artiste Fluxus, qui raconte les « débuts avec Beuys » à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1963 : « Ce qu'il y faisait était si contraire à nos habitudes que nous avons été assez choqués quand il a commencé à jouer avec son lièvre mort », Emmett WILLIAMS, catalogue *Fluxus*, Wiesbaden, 1992, pp. 56 et 64, cité par Dieter KOEPPLIN, « *Schneefall, 1965 [Chute de neige]* » in *Œuvres exposées, Joseph Beuys* [catalogue d'exposition], p. 154. Pour la précision la référence ici se rapporte au premier mouvement de la *Sibirische Symphonie 1. Satz* [Symphonie sibérienne, 1^{er} mouvement], une pièce sur fond de neige et d'univers sonore, et non à l'action *Wie man dem toten hasen die Bilder erklärt* [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort], présentée deux ans plus tard en 1965 à l'occasion de l'ouverture de première exposition de l'artiste dans la galerie du célèbre marchand Alfred Schmela à Düsseldorf (action d'une durée de trois heures).

⁶⁸⁴ Formule empruntée au sous-titre du livre de Franz-Joachim VERSPOHL : *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, op. cit.

⁶⁸⁵ Franz-Joachim VERSPOHL : *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, op. cit., p. 20. Propos de l'artiste extraits de Joseph BEUYS, Hagen LIEBERKNECHT [entretien], *J. Beuys. Zeichnungen 1947-1959*, Cologne, 1972, p. 18.

⁶⁸⁶ Joseph BEUYS, *Bâtissons une cathédrale, entretiens Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi*, 1988, Paris, L'Arche, p. 153 : « Il s'avère que l'homme, en tant que créateur, est le véritable capital, et que cela n'a absolument rien à voir avec l'argent ».

maillon d'une production « plastique sociale », l'individu selon Beuys contribue à l'émergence de la « nouvelle société du socialisme réel (...), postcapitaliste et postcommuniste », sous-tendue par une « culture et une économie autogérées », selon les mots rapportés par Harald Szeemann, qui ressuscite ici le côté visionnaire de « L'homme au chapeau de feutre » (« comme l'appellent familièrement les Allemands »⁶⁸⁷) et son engagement envers une grande « alternative "révolutionnaire" »⁶⁸⁸.

Le choix de matériaux volontairement « anartistiques »⁶⁸⁹, en revanche de type énergétiques et transitoires, répond à cette croyance en des forces agissantes. L'historien de l'art Franz-Joachim Verspohl, va plus loin et avance qu'au travers de certains assemblages d'objets, tel que l'environnement *Vor dem Aufbruch aus Lager I* [« Avant de lever le camp I »] 1980, Beuys « renoue ostensiblement avec des formes traditionnelles de la recherche alchimique »⁶⁹⁰. Soucieux d'étendre le champ des perceptions, son mode opératoire privilégie la capacité d'émanation des objets. Ainsi cet assemblage, dont les éléments provenaient initialement du Bureau de la Démocratie directe⁶⁹¹ (ouvert durant la Documenta V de 1972 organisée par Harald Szeemann, demeurée légendaire), composé de tables, tableau noir, panneau d'affichage, lampe – auquel venait s'ajouter une canne en cuivre posée sur un petit banc renversé – s'impose-t-il par sa physicalité. Un jeu de

⁶⁸⁷ Fabrice HERGOTT, « L'art comme un couteau aiguisé », in *Joseph Beuys*, [catalogue d'exposition], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 67.

⁶⁸⁸ Harald SZEEMANN, « Joseph Beuys, La machine thermo-ardente à explorer le temps », in *Joseph Beuys*, *op. cit.* p. 36.

⁶⁸⁹ Jean-Philippe ANTOINE, *La traversée du XX^e siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon, Les presses du réel / Mamco, 2011, p. 18 : « L'abandon progressif des matériaux plastiques pour la plupart anartistiques – cire, feutre, graisse, mais aussi cuivre, zinc, soufre, huile d'olive, etc. – sans parler de tous les objets trouvés, collectionnés et utilisés comme tels ou avec des modifications minimales, vont bien dans le sens de la pauvreté, pour les premiers, du trivial et du non virtuose, pour les seconds. Ils n'éliminent pas pour autant la formation classique et le métier de sculpteur par acquis par Beuys (...) ».

⁶⁹⁰ Franz-Joachim VERSPOHL, *Beuys, das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹¹ Autrement appelé « Organisation pour la démocratie directe par plébiscite populaire » [« Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative e. V) »].

redistribution spatiale, combiné un badigeonnage de couleur brun foncé, concourt en effet à en souligner l'étrange sensorialité en leur imprimant une présence quasi minérale, proche de l'abstraction. Leur transformation, pointe Verspohl, « met en évidence leur matérialité, déjà présente dans le contexte d'origine, mais qui passait alors inaperçue »⁶⁹². On notera précisément que c'est bien de présence dont il s'agit ici, face à cette opération de réification via laquelle on touche à une forme d'immanence, voire de transcendance, propre à la philosophie.

Ainsi mesure-t-on tout ce qui éloigne ces artistes tels que Beuys (ou Kantor) du simple usage des choses considérées comme accessoires. Cela à commencer par sa tenue vestimentaire particulièrement identifiable, inhérente à la dimension chamanique de son propre personnage, nanti du fameux chapeau de feutre, lequel « désignait le lieu de la blessure qu'il avait reçu lors de sa chute en avion »⁶⁹³.

Au-delà de cette mise en scène de soi, toujours au chapitre des objets, il est intéressant d'analyser le rôle de certains types d'objets, dont celui éloquent de la lampe dans l'installation citée plus haut, *Avant de lever le camp I*. Si celle-ci se départit clairement de sa fonction première d'objet domestique, elle excède tout autant son lien supposé avec l'alchimie induit par son caractère conducteur, ainsi que l'analyse Verspohl :

Dans ce cas, les lampes ne sont pas uniquement des « métaphores de l'esprit humain », mais elles contiennent également une énergie secrète dont la fonction consiste moins à justifier un retour à une forme de pensée alchimique que de faire référence à la nécessité de recréer une entité sociale porteuse de sens, fondée sur les échanges réciproques entre l'homme et la nature, la pensée et la perception, le sujet et l'objet, l'individu et la société.⁶⁹⁴

⁶⁹² Franz-Joachim VERSPOHL, *Beuys, das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, op. cit., p. 15.

⁶⁹³ Bernard BLISTÈNE, extrait du séminaire suivi à l'École du Louvre consacré à Joseph Beuys, cours du 19 janvier 1987.

⁶⁹⁴ Franz-Joachim VERSPOHL, *Beuys, das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, op. cit., p. 16.

D'un essentialisme à même de les faire basculer du côté des signes, ces sculptures « ont le pouvoir de conférer un "ordre, une substance invisible à une chose inintelligible" »⁶⁹⁵, commente en observateur avisé un marchand d'art en citant l'influent directeur de musée Jean-Christophe Ammann. C'est ainsi qu'il faut lire les innombrables objets constitutifs du champ lexical de l'artiste : baignoire d'enfant (*Badewanne*, 1960 [Baignoire]) ; chaise (*Stuhl mit Fett*, 1963 [Chaise avec graisse]) ; piano⁶⁹⁶ (*Infiltration Homogen für Konzertflügel*, 1966 [Infiltration homogène pour piano à queue], [Das Kapital Raum], 1970-1977, ou encore *Plight*, 1958-1985, non traduit) ; tableaux noirs (*Tafel (Kunst = Kapital)*, 1978 Tableau noir (Art = Capital)) ; étagères garnies d'ustensiles et de produits divers : ménagers, alimentaires (*Wirtschaftswerte*, 1980 [Valeurs économiques]) ; animaux empaillés ou vivants convoqués dans bon nombre d'actions : (*Wie man dem toten hasen die Bilder erklärt*, 1965 [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort], (*EURASIA - Sibirische Symphonie*, 1963 [Eurasia – Symphonie Sibérienne]), (*Titus /Iphigenie*, 1969), (*I like America and America likes Me*, 1974), comme autant de symptômes d'une phénoménologie du social, travaillée par une revification de la pensée et des sens.

Un autre type d'objets mérite d'être signalé, il s'agit des nombreux multiples réalisés par l'artiste (plus de quatre cents). Ils témoignent de cette valeur communicative à laquelle aspire l'artiste pour atteindre un plus grand nombre de

⁶⁹⁵ Heiner BASTIAN, « Rien n'est encore écrit », in *Joseph Beuys, op. cit.* p. 46.

⁶⁹⁶ Quand bien même chaque type d'objets utilisés par Beuys mériterait qu'on s'y attarde, on ne manquera pas de souligner que le piano demeure chez Beuys un objet récurrent, dans la filiation directe des actions Fluxus qui ont marqué ses débuts. C'est ce que démontre notamment l'action *Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur est l'enfant thalidomide*, réalisée le 28 juillet 1966 à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Elle démarra lorsque Joseph Beuys interrompit le concert donné par Nam June Paik (au piano) et Charlotte Moorman (au violoncelle), en introduisant dans l'auditorium un piano de concert entièrement enveloppé de feutre frappé de deux croix grecques rouges. Ceci avant de s'attacher à coudre en public une croix sur la « peau » de l'instrument et d'inscrire sur un tableau noir un ensemble de schémas, chiffres et sentences relatives à la condition de « l'enfant thalidomide » : « le plus grand compositeur contemporain », faisant ressortir les termes de « souffrance », « chaleur », « son », « plasticité ». L'action, par son allusion au scandale de ce médicament (la thalidomide) administré aux femmes enceintes en Allemagne dans les années 1960 et responsable de graves malformations d'enfants, se voulait être « une réflexion sur la potentialité créatrice d'un état de souffrance, du son ou du geste "empêchés" », Florence MALET, « Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur contemporain est l'enfant thalidomide », notice, in *Œuvres exposées, Joseph Beuys, op. cit.*, p. 282.

personnes. S'appuyant sur l'exemple de la bouteille de soda qui sert de support au multiple baptisé *Everness II* (1968), l'artiste dans un entretien (daté de 1970 avec Jörg Schnellmann et Bernd Klüser ⁶⁹⁷) pointe sa « formidable force de communication » ⁶⁹⁸ en tant d'objet commercial. Il explicite son intérêt pour la diffusion de « véhicules » physiques via celui manifesté pour les idées ; un « "véhicule" dont les gens pourront se rappeler plus tard, c'est à dire un point d'ancrage dans la mémoire ⁶⁹⁹ ». L'énoncé de ce dernier facteur ayant toute son importance dans la lecture de ces objets sériels.

Au cours de son parcours artistique, l'approche de Beuys aura évolué des *statische Aktionen* [actions statiques] aux sculptures installations plus imposantes « intrinsèquement actionnistes » ⁷⁰⁰, sans jamais rompre avec l'idée d'activation dont témoignent ses nombreuses performances (dont certaines marquées d'une forte dimension scénique au sens de théâtralité assumée, si l'on songe à *Titus/Iphigénie* réalisée en 1969 au Theater am Turm de Francfort). Cette forme d'action augmentée, indissociable d'un « art élargi », aura su faire émerger un champ magnétique hors du commun, amplifié par l'usage d'objets à caractère « transitionnel » ⁷⁰¹ (ceux-ci « nous introduisant à une réalité qui nous est étrangère ou qui l'est redevenue, afin de pouvoir déclencher ainsi des processus créatifs » ⁷⁰²). Ainsi, on s'accordera à reconnaître avec Michelangelo Pistoletto, que Beuys est manifeste de cette évolution de l'art au milieu du XX^e siècle incarnant une

⁶⁹⁷ Jörg SCHNELLMANN, Bernd KLÜSER, Joseph BEUYS, « Fragen an Joseph Beuys » [entretien], in *Joseph Beuys, Multiples. Werkverzeichnis, Multiples und Druckgraphik 1965-1985*, Munich, Edition Schellman, 1985.

⁶⁹⁸ *Ibid.* : « Schon dadurch, daß diese Flasche Handelsobjekt ist, hat das viel Kommunikation durch Wiederholung ». / « Le fait que cette bouteille soit un objet commercial lui octroie par sa répétition même une formidable force de communication ». (Sans pagination). Traduction réalisée pour nous par Julie Heintz.

⁶⁹⁹ *Ibid.* « Das Ganze ist ein Spiel, das damit rechnet, durch diese Art von Informationen ein Vehikel irgendwo in der Gegend zu verankern, an das die Leute sich später zurückerinnern (...) ». / « Tout ceci est une sorte de jeu qui s'appuie Tout ceci est une sorte de jeu qui s'appuie sur cette forme particulière d'information, parce que celle-ci permet de positionner n'importe où un « véhicule » dont les gens pourront se rappeler plus tard, c'est-à-dire un point d'ancrage dans la mémoire (...) ». (Sans pagination). Traduction réalisée pour nous par Julie Heintz.

⁷⁰⁰ Dieter KOEPLIN, « *Schneefall, 1965 [Chute de neige]* », notice, in *Œuvres exposées, Joseph Beuys, op. cit.*, p. 154

⁷⁰¹ Franz-Joachim VERSPOHL, *Beuys Das Kapital Raum 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens, op. cit.*, p.58.

⁷⁰² *Ibid.*

forme d'individualité rompant avec le formalisme, désormais « employée à mettre en évidence la substance contenue dans les formes communes des choses »⁷⁰³.

2. 3. Guy de Cointet, Stuart Sherman : le théâtre d'objets

À côté de figures démiurgiques tel que Beuys et son aspiration à panser le monde, il est intéressant aux antipodes d'interroger des personnalités plus marginales, oeuvrant davantage dans un registre mineur, capitales toutefois du point de vue des enjeux attachés à l'objet et au scénique.

Longtemps considéré comme un « artiste pour artiste » (abordé en ces termes par Marie de Brugerolle, historienne et critique d'art, à qui l'on doit sa redécouverte en France), Guy de Cointet (1934-1983) est présenté comme un auteur de performances irréductiblement énigmatiques, mélange d'« activité frénétique dans une oasis de quasi-rationalité »⁷⁰⁴, pour certains critiques de l'époque, « magnifiquement minimaliste et élégant »⁷⁰⁵ selon Larry Bell. Ce dernier joua un rôle non négligeable dans sa constitution d'artiste, l'engageant comme assistant (à son arrivée aux États-Unis au début des années 1970, avec un bref passage par New York et sa fréquentation de La Factory de Warhol) et sera à l'origine d'un déplacement décisif sur la côte ouest. C'est à cette implantation à Los Angeles que l'on attribue l'essence de son travail. Cette immersion dans un contexte linguistique mal maîtrisé (à son américain approximatif s'ajoutant le brassage de l'espagnol et du chinois des communautés locales) alimentera l'intérêt de Cointet pour les langues forgées de toutes pièces, construites sur d'ésotériques systèmes de signes,

⁷⁰³ Michelangelo PISTOLETTO, « L'ère sacrificielle », in *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 372 : « Nous sommes passés de l'expression "subjective" à l'organisation "objective" de la vision : l'individualité de l'artiste, au lieu de continuer à se manifester sur le plan formel, s'est employée à mettre en évidence la substance contenue dans les formes communes des choses ».

⁷⁰⁴ Richard AMSTRONG, « Guy de Cointet, Los Angeles county Museum of Art, Otis Art Institute », *Flash Art*, mars-avril 1980, p. 30, cité par Cornelia H. BUTLER, « Tic Tac, Tic Tac, Blabla Blabla... », in *Guy de Cointet [catalogue d'exposition]*, Grenoble, Le Magasin, 1996, sans pagination.

⁷⁰⁵ Larry BELL, « Préface », Marie de BRUGEROLLE, *Guy de Cointet*, Zurich, JRP/Ringier, 2011, p. 5.

également inspirés des techniques d'écriture de Raymond Roussel. Dans ce contexte particulier, ses investigations dans le champ du texte et du dessin vont trouver à se réinventer dans un théâtre visuel où l'accessoire scénique (objet textuel polysémique échappant à toute logique) cristallise d'étranges récits activés par la présence de protagonistes féminines toute aussi singulière.

Commentant les glissements incessants qui s'opèrent de la lettre à l'image, Marie de Brugerolle reprend l'idée que « les tableaux sont des textes »⁷⁰⁶ et que « tout dessin est une histoire ou le fragment d'une histoire »⁷⁰⁷. Mike Kelley renchérit en déclarant qu'il avait « l'impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes du langage – ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales »⁷⁰⁸.

Cette extension faite de lettres et de chiffres devenus occurrences abstraites, reconfigurées sous la forme de tableaux, objets (minimalistes et extrêmement colorés), constitue le support d'interprétations jouées par un type d'actrices sciemment choisies par Cointet. À partir de cette arborescence autant plastique que scénique se déploie un processus de création qui n'a rien perdu de son souffle, ainsi qu'il nous a été donné de le vivre lors de reprises récentes. En 2010, l'auditorium du Musée du Louvre (lors de la FIAC, Foire d'art contemporain de Paris) s'est fait le théâtre de ce monde codé, hiéroglyphique, mis en mots et en gestes par la comédienne Mary Ann Duganne-Glicksman, interprète depuis sa création de ces pièces que sont *Going to the Market* (1975), *My Father's Diary* (1975) ou encore *Two Drawings* (1974). Elles n'ont fait que vérifier la force d'étonnement véhiculée encore aujourd'hui par cet univers, qualifié par Cointet lui-même

⁷⁰⁶ Marie DE BRUGEROLLE, *Guy de Cointet, op. cit.*, p. 23.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ Citation extraite du Programme de la soirée de représentation de trois courtes pièces de Guy de Cointet, données dans le cadre du cycle de performances « Ouvertures/Openings », cycle de performances, Musée du Louvre, Paris, du 23 au 25 octobre 2015, le samedi 23 octobre 2010.

d'« assemblage d'objets, de gestes et de mots dont la perpétuelle interférence crée une magie proprement théâtrale »⁷⁰⁹.

Concernant cet artiste inclassable, par ailleurs considéré comme une « figure clé de l'art du XX^e siècle »⁷¹⁰ reconnue par des figures majeures (Paul Mc Carthy, Mike Kelley, John Baldessari, Allen Ruppersberg ; dont l'influence persiste encore aujourd'hui sur les plus jeunes, tels que Emily Mast abordée plus loin⁷¹¹, il n'est pas anodin de noter la difficulté à laquelle se heurtent certains commentateurs quant à son appartenance à telle ou telle catégorie artistique. Sa singularité, notable encore actuellement, a incité certains à le situer du côté du théâtre, qualifié de « surréaliste »⁷¹² en regard d'un environnement proprement californien. Cornelia H. Butler (commissaire en chef des expositions au Hammer Museum de Los Angeles) y voit ainsi l'expression d'une

Performance issue d'une structure formelle reposant sur un texte soigneusement répété, historiquement son œuvre relève plus du théâtre que des arts visuels. Guy de Cointet, précise-t-elle, réitère ses performances un certain nombre de fois comme s'il s'agissait des représentations d'une pièce de théâtre. ⁷¹³

À nos yeux, la prévalence de certains critères ne serait être un argument déterminant dès lors qu'il s'agit d'une œuvre à appréhender dans son double mouvement de nature théâtrale foncièrement plastique. Cet « au-delà du spectacle » l'ancre dans une particularité que l'on a à cœur d'appeler pratiques scéniques, où prévaut le renouvellement des genres convoqués, avec une façon toute particulière d'y engager le

⁷⁰⁹ Citation de Guy de COINTET (Texte de présentation), in Hugues DECOINTET, François PIRON, Marilou THIÉBAULT (dir.), *Guy de Cointet, Théâtre Complet/The Complete Plays*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, à l'occasion de son lancement à la Bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne/CCCI, Centre Pompidou, le 29 juin 2017.

⁷¹⁰ Marie de BRUGEROLLE, Texte de présentation de l'exposition [en ligne]. *Guy de Cointet, Who's that Guy ?*, Mamco Musée d'art et contemporain de Genève, 17 octobre 2004 - 16 janvier 2005. Disponible sur : http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/C/cointet.html. (Consulté le 24/07/2017).

⁷¹¹ Voir p. 338 de cette thèse dans notre chapitre de conclusion soulevant la question de la tentation du scénique.

⁷¹² Cornelia H. BUTLER, « Tic Tac, Tic Tac, Blabla Blabla... » in *Guy de Cointet, op. cit.* (sans pagination) : « La juxtaposition radicale du banal et du fantastique, qui est l'essence même de Los Angeles, un degré zéro du sens, ont trouvé une incarnation parfaite dans le théâtre surréaliste de Guy de Cointet ».

⁷¹³ *Ibid.*

corps, hors des codes habituels. Ces objets scéniques exposés – vendus par ailleurs – indépendamment de tout contexte de représentation dite « théâtrale » participent de ce double et fécond statut : scénique et plastique. Ils ont fait dire à Catherine Wood (critique d'art et conservatrice à la Tate Modern de Londres, co-organisatrice d'une exposition intitulée *World as A Stage*) :

Dans le travail de Guy de Cointet la distinction habituelle entre la performance et l'objet d'art en tant qu'entités distinctes (respectivement éphémère et concret) se trouve mis en cause par la manière dont les actrices manipulent, parlent de et interprètent les accessoires minimalistes et colorés, évoquant un jeu sémantique en évolution constante où ni l'un ni l'autre ne peut être saisi ou fixé.⁷¹⁴

On pourrait parfaitement prolonger l'analyse de Wood soulignant que :

Ces œuvres opèrent une greffe entre l'espace « relationnel » et le domaine de l'objet d'art, de sorte qu'au lieu de mettre en scène simplement la vie quotidienne en tant qu'art, elles conjurent une vision poétique et hallucinatoire de la vie sensiblement à notre portée⁷¹⁵ et l'appliquent à Stuart Sherman (1945-2001), autre singulier du champ de la performance.

Associé quant à lui à la scène new yorkaise des années 1970, en dépit d'une carrière pouvant apparaître comme relativement confidentielle, Sherman fait office d'artiste multiple : performeur, poète, essayiste, cinéaste, acteur. Sa forme d'intervention tend vers le théâtre de l'objet, caractérisée par une manipulation bien plus complexe que leur usage fonctionnel.

De son passé de réalisateur de films qualifiés d'expérimentaux (souvent brefs et silencieux, en noir et blanc), frayant ensuite avec le théâtre le plus avant-gardiste de l'époque (en particulier celui de Richard Foreman et de son *Ontological-Hysterical Theater*, fondamentalement visuel, à l'ambition « totale » nourrie de philosophie et de

⁷¹⁴ Catherine WOOD, « The Things that Dreams are made of », in Éric MANGION, Marie de BRUGEROLLE (dir.), *Ne pas jouer avec des choses mortes* [catalogue d'exposition], Dijon, La Villa Arson/ Les presses du réel, 2009, p. 90.

⁷¹⁵ *Ibid.*

psychanalyse), c'est tout naturellement via l'invention d'une pratique textuelle redéfinie par l'objet qu'il forgera son style propre. Celui-ci, loin de toute narrativité convenue, privilégie une forme de pensée au moyen de substituts faisant une large place à l'objet commun (souvent démultiplié), qui y apparaît comme « transitionnel ».

L'artiste s'illustrera à travers des performances (jugées « audacieuses et délicates »⁷¹⁶) en solo baptisées « spectacles », dans des lieux souvent alternatifs ou privés (affectionnant les lieux non institutionnels, tels que Washington Square ou les marches de la New York Public Library). Cela à destination parfois même d'un seul spectateur, comme ce fut le cas pour la première du genre (en janvier 1975) conviant dans son appartement son ami Stefan Brecht⁷¹⁷. Si sa conception repose clairement sur l'intention d'utiliser « les objets comme des idées ou des mots »⁷¹⁸ (procédure proche de Cointet, pour un rendu formel très éloigné), il réfute toute classification au profit de celui générique de « spectacle ». Bérénice Reynaud explicite l'enjeu de leur manipulation :

Dans l'œuvre de Sherman, l'objet du refoulement, perpétuellement révélé comme l'obsession centrale de toutes ses manipulations, est l'écriture, l'écriture comme jouissance défendue. Les manipulations de Sherman peuvent s'envisager comme une manière de réorienter la prohibition à l'encontre de l'écriture dans le but d'accéder à une forme de plaisir profane, ce qui explique son recours à des objets du quotidien⁷¹⁹.

⁷¹⁶ Richard FOREMAN cité par Jay SANDERS, « Love is an object », in *Rituals of Rented Island : Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980*, op. cit. p. 28.

⁷¹⁷ Ainsi qu'il le mentionnait dans « Stuart Sherman interviewed by Stefan Brecht, March 1975 » (note), in *Beginningless Thought / Endless Seeing : The Works of Stuart Sherman*, New York, NYU Steinhardt, 2009, p. 13 : « In January 1975, Stuart invited his friend Stefan Brecht to his first performance in his apartment, with Stefan as the sole audience member ». Notre traduction. Pour la précision, Stefan Brecht (1924-2009, fils de Bertolt Brecht), était lui-même poète et auteur d'un ensemble de livres consacrés aux figures et aux spectacles phares du théâtre dit Downtown à New-York dans les années 1960 et 1970 (Bob Wilson, *The Bread and Puppet Theatre*, *The Ridiculous Theatrical Company* et autres essais sur le Queer Theatre).

⁷¹⁸ Citation de Stuart SHERMAN, extraite du texte de présentation [en ligne] de l'exposition *Stuart Sherman*, Centre Georges Pompidou, Paris, 7-12 novembre 1979. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/>. Consulté le 13/03/2017. (consulté le 05.05.17).

⁷¹⁹ Bérénice REYNAUD, « Une passion en trois actes: Stuart Sherman en lutte avec l'Ange... et avec ses démons », in François AUBART, *Les Protagonistes*, un ensemble de traductions et de textes publiés en parallèle à deux projets : le cycle de discussions *Laissez-vous séduire par le sex appeal de l'inorganique* du 26 septembre 2015 au 25 février 2016 au centre d'art Passerelle à Brest et l'exposition *De toi à la surface*, du 21 janvier au 10 avril 2016 au Plateau - Frac Île-de-France à Paris. Publié sur <o> future <o>, le 19 Avril 2016. Disponible sur : http://f-u-t-u-r-e.org/r/53_Francois_Aubart_Les_protagonistes_FR.md. (Consulté le 13/03/2017).

Du point de vue scénique, son jeu consistait à activer des objets (extraits d'une petite valise), soigneusement agencés sur une sommaire table de camping. Il était empreint d'une distanciation d'autant plus palpable que l'absence d'expressivité strictement observée s'accompagnait de gestes précis très étudiés, pris dans une succession d'enchaînements d'actions. Ce que n'ont pas manqué de remarquer certains témoins. Babette Mangolte commente :

Si ce qu'il faisait pourrait être interprété comme une sorte de magie de cabaret, basé sur une habileté de prestidigitateur dans la manipulation d'objets extraits d'une valise aussi vite que possible, c'était du cabaret sans les pièges habituels du genre.⁷²⁰

Arnaud Labelle-Rojoux rapporte quant à lui dans son ouvrage *L'Acte pour l'art* :

Une petite table : c'est la scène. La scène sur la scène [...]. "Life is a stage", dit Shakespeare comme le rappelle Sherman⁷²¹ [...]. Stuart Sherman réalise des pièces courtes enfilées, ciselées, essayant, dit-il, "de ne susciter aucune émotion" et de s'en tenir "strictement à l'action elle-même".⁷²²

De même que pour Cointet, les questions d'appartenance à tel ou tel genre n'ont pas manqué d'interroger :

Est-ce encore du théâtre ? ou bien une structure musicale ? ou un art musical en mouvement ?... Stuart Sherman ne donne pas d'explication, n'admet pas de classification pour ce langage visuel abstrait qu'il a inventé et qu'il appelle, malgré tout "spectacle".⁷²³

C'est à la lumière de ce mot de « malgré tout » que se mesure la portée déconcertante de ce travail, fruit de la pensée d'un auteur se voyant lui-même « comme un réaliste

⁷²⁰ Babette MANGOLTE, « Stuart Sherman, Performer and Performance Artist », in *Beginningless Thought / Endless Seeing : The Works of Stuart Sherman*, op. cit., p. 20 : « If what he was doing could be construed as a king of vaudevillian magical act, a prestidigitator's display of skills at manipulating objects in and out of a suitcase as quickly as possible, it was vaudeville without its customary trappings ». Notre traduction.

⁷²¹ Philippe DUVIGNAL, « Stuart Sherman, interview », Dossier performance, *Art Press*, Paris, n°30, juillet 1979, p. 4.

⁷²² Arnaud LABELLE-ROJOUX, *L'acte pour l'art*, Paris, les Éditeurs Evidant, 1988. p. 267.

⁷²³ Extrait du texte de présentation de l'exposition *Stuart Sherman*, Centre Georges Pompidou, 7-12 novembre 1979, op. cit.

métaphysique », à qui il importait de « montrer la réconciliation entre le monde physique et le monde des idées, l'esprit et la matière »⁷²⁴.

3. Du corps au non-corps et de sa disparition au profit de l'objet envisagé sous l'angle scénique

Du point de vue du champ scénique, nous avons souligné en ouverture de cette thèse combien la pièce inaugurale de Jérôme Bel : *Nom donné par l'auteur* (à caractère expérimental, que rien ne distingue d'une performance relevant des arts visuels), valorisait l'ancrage d'une certaine praxis sociale, à travers l'objet devenu support de connections intersubjectives, postulat d'une autre approche chorégraphique.

Si le corps apparaît incontestablement comme l'un des paradigmes de cette discipline, la tentation de s'y soustraire y est tout aussi grande. Sa substitution au profit d'autres éléments agissants, tout comme le recours à l'objet, lui permettront d'atteindre à cette émancipation.

3. 1. L'effacement du corps (de Giacomo Balla à Claudia Triozzi et Christian Rizzo)

Pour rappel, il n'est pas anodin de se souvenir que l'un des premiers exemples dans la recherche de cet affranchissement nous est fourni par l'artiste italien Giacomo Balla et son spectacle futuriste : *Feu d'artifice* (conçu en 1917 sur la scène du Teatro Costanzi de Rome). L'audace de cette scénographie synesthésiste, présentée à Serge Diaghilev (le réputé imprésario des Ballets russes⁷²⁵), tenait à sa conception cinético-chromatique censée traduire en rythmes colorés la musique d'Igor Stravinski. La mise au point du dispositif appliqué à la musique (malgré une durée d'une brièveté limitée à quelque cinq minutes seulement) ne nécessita pas moins d'une soixantaine d'effets de lumière

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ Voir *Jeux* de Nijinski p. 105-106 de cette thèse.

différents. « Les formes plastiques, la lumière, les couleurs, le mouvement devenaient les seules composantes d'une réalité scénique auto-signifiante, matériellement donnée comme présence absolue »⁷²⁶, nous renseigne Giovanni Lista, pour qui la nouveauté de *Feu d'artifice* « résidait (...) dans la destitution de ce primat exercé depuis toujours sur scène par la silhouette anthropomorphique »⁷²⁷. Comme le rapporte alors Margherita Sarfatti dans son article pour la revue milanaise *Gli Avvenimenti* (en 1917, à quelques jours de la création) :

Sur cette scène nous ne verrons apparaître ni décors peints, ni acteurs, mais seulement des formes : des formes réelles qui ne correspondent pourtant à aucune autre forme ou objet connus et familiers.⁷²⁸

L'hégémonie de la ballerine, tant décriée par Erik Satie, se trouve ici évincée au profit d'une radicalité qui surprit jusqu'à Stravinski lui-même, qui raconte :

Je ne pourrais décrire la scénographie de Balla autrement que comme quelques éclats de couleurs sur une scène vide. Je me souviens que le public était plutôt déconcerté et que, lorsque Balla vint saluer, il n'y eut pas d'applaudissements (...).⁷²⁹

Relever le défi de donner corps à une « scène vide », contrebalancée par l'activation d'autres effets scéniques : telle est aussi l'entreprise menée par Claudia Triozzi dans le champ chorégraphique contemporain, qui actualise avec brio l'expérimentation de Balla. Danseuse et chorégraphe d'origine italienne (établie à Paris depuis 1985)⁷³⁰, elle s'attache aux extensions possibles d'une pratique corporelle qu'elle engage dans des territoires mitoyens. Le travail de la voix, comme viatique d'ordre onirique, retient ces dernières années toutes ses attentions. Pour *Opera's Shadows* (2005), elle confronte le spectateur à

⁷²⁶ Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 320.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 321.

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Claudia Triozzi dispense par ailleurs un enseignement à l'École nationale supérieure d'art de Bourges, témoignant de son vif intérêt pour la pluridisciplinarité.

un espace scénique imaginé comme un réceptacle à des jeux de lumière de découpes abstraites ; support visuel habité de ses seules envolées sonores tantôt graves, tantôt aiguës, inscrites sur fond de musique électronique (conçue en *live* avec le musicien Michel Guillet). Cette puissante immersion convie le spectateur à une expérimentation de ses propres perceptions sonores et visuelles, amené dans cette stratégie pour libérer les sens à laisser vagabonder son imaginaire.

L'ouverture à ces espaces de subjectivité, nourris d'effets tant optiques que féériques aptes à susciter la sensibilité des spectateurs, trouve également son écho chez Christian Rizzo. Créée en 1999, *100% polyester, objet dansant n (à définir)* répond à cette même nécessité de l'éviction de « la silhouette anthropomorphique » et de son « primat » (pour reprendre les mots de Lista). Cette démarche résulte chez lui d'une propension au scénique envisagée au travers du prisme de la danse, du corps, de l'objet et du son dont témoigne le parcours pluriel jamais démenti de son auteur⁷³¹.

L'origine du projet objet dansant n° à définir vient de l'envie de pouvoir présenter une danse où le corps-matière est absent. je⁷³² voulais rendre visible une idée « dansante » qu'un temps de contemplation/hypnose amènerait à un cheminement imaginaire et/ou à une réflexion sur l'absence... la volonté aussi de réunir mes activités principales (mouvement, costume, son) en un seul et même projet.⁷³³

⁷³¹ Né en 1965, Christian Rizzo, actuel directeur du ICI (Institut Chorégraphique International) / CCN (Centre chorégraphique national) Montpellier se singularise par une pratique chorégraphique fondée sur la diversité (étayée par un bref parcours en école d'art, à la Villa Arson à Nice), qui lui permet d'allier un intérêt pour la danse, le costume, la manipulation d'objets, l'installation vidéo, le son et les musiques nouvelles. Au nombre de ses activités dans le champ des arts plastiques, on citera l'exposition conçue avec Bernard Blistène dans le cadre de la première édition du Nouveau Festival : *Le Sort probable de l'homme qui avait avalé un fantôme*, rassemblant une cinquantaine d'œuvres contemporaines en lien avec la question du corps montrée à la Conciergerie de Paris (« le corps représenté » en écho au « corps en représentation » au centre Pompidou), en 2009.

⁷³² Typographie en caractère minuscule souhaitée par l'artiste (respect de la forme originale).

⁷³³ Présentation de la pièce *100% polyester, objet dansant (n à définir)*, [en ligne]. Disponible sur <http://www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=1>. (Consulté le 20/04/2017).

C'est en ces termes que Rizzo évoque la genèse de cette installation, destinée à être présentée non plus exclusivement sur une scène mais aussi bien dans une petite pièce autonome d'un théâtre où sont introduits les spectateurs, tel un public d'initiés en attente d'un rituel. Invités à prendre place sur quelques rangs, ils y découvrent les mouvements dansés de deux robes reliées par les manches se faisant face, tournoyant dans l'espace à partir d'une structure métallique suspendue. Actionnées par un mécanisme électrique doublé d'une soufflerie fournie par un ensemble de ventilateurs au sol, elles s'animent au rythme d'une bande son composée et mixée en direct par l'artiste. Sous les effets conjugués d'un théâtre d'ombres projeté sur les murs (réalisé par la scénographe Caty Olive), l'objet évanescent s'incarne véritablement sous nos yeux, libéré de toute corporéité.

Cette forme d'illusionnisme destiné à affranchir l'objet mécanique de son caractère inerte a son histoire. Elle renvoie, pour ce qui est de l'art scénographique, aux débuts de l'image animée (héritée du cabaret et des baraques de foire), avec Méliès ou encore Chaplin et sa danse des petits pains de Chaplin dans *La ruée vers l'or*, sans omettre la tradition voisine des automates (depuis Vaucanson, son créateur). Dans le champ de l'art (qui sait se souvenir de ce merveilleux, avec sa part d'humour), les exemples ne manquent pas, de Rebecca Horn (aux étonnantes inventions proches du surnaturel); Jean Tinguely (et ses machines ludiques aux titres farfelus); Fishli et Weiss (virtuoses des mécanismes en chaîne auréolés de l'esprit de catastrophe); ou encore Gustav Metzger (et ses *Dancing Tubes* s'agitant frénétiquement par intermittence); tous en attestent.

L'expérience pluri-sensorielle endossée par ces artefacts du type de *100% Polyester, Objet dansant n ...* de Rizzo, prolonge à sa manière le spectacle hypnotique de la danse serpentine de la Lo e Fuller. Désireuse de s'émanciper de l'enveloppe corporelle

afin de privilégier l'apparition d'auras colorées, elle s'employa à décupler l'effet irradiant de ses fameux voiles (saturés au préalable de faisceaux de dizaines de projecteurs) par l'imprégnation non seulement de sels phosphorescents – brevetés – mais aussi de rayons ultra-violet (encore inédits dans ces années 1890). Alliant « spirituel » et « industriel »⁷³⁴, ce spectacle préfigure pour Pascal Rousseau un nouveau mode de représentation : « la matérialisation de la vie psychique »⁷³⁵ au travers de la libération des « émanations de la pensée »⁷³⁶. Les impressions de Stéphane Mallarmé, qui évoque : « Un rayonnement bref de jupe [...] comme un instrument direct d'idées »⁷³⁷ confortent son analyse.

Considérant l'intérêt avéré de « la Fuller » pour la synesthésie, il n'est pas déplacé de faire le parallèle avec celui manifesté par les artistes qui nous intéressent, cités plus haut, Triozzi et Rizzo. La position avant-gardiste de la grande représentante de l'Art nouveau transparaît jusque dans ses réflexions, elle pour qui : « Le mouvement est un instrument par lequel la danseuse jette dans l'espace des vibrations et des vagues de musique visuelles (...) »⁷³⁸. Anticipant une dimension projective (comparable en quelque sorte à celle de Rizzo avec son « objet dansant »), avec l'intention de fixer le mouvement bien au-delà de la présence physique et temporelle de son exécutant.e, elle imaginait le phénomène suivant : « Quand la danseuse a quitté la scène, l'esquisse de sa danse, si on

⁷³⁴ Pascal ROUSSEAU, « Corps fluidiques : danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle », in Emma LAVIGNE, Christine MACEL (dir.), *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, op. cit. p. 99.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁷³⁶ Pascal ROUSSEAU, *Cosa Mentale, Art et télépathie au XX^e siècle*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2015, p. 81.

⁷³⁷ Stéphane MALLARMÉ, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente » (1893), *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 2003, p. 211, cité par Pascal ROUSSEAU, « Corps fluidiques : danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle » in Emma LAVIGNE, Christine MACEL (dir.), *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, op. cit. p. 99.

⁷³⁸ Lo e FULLER, *Ma vie et la danse. Autobiographie*, Paris, L'œil d'or, 2002, p. 172.

pouvait la voir, devrait être aussi parfaite dans sa symétrie qu'un morceau de dentelle »⁷³⁹. Bien que cela excède notre sujet, il y aurait une lecture à développer d'une approche artistique envisagée sous l'angle de son négatif : celui de l'empreinte (à mettre en perspective avec le travail mené par Georges Didi-Huberman et Didier Semin avec l'exposition du même titre *L'empreinte*⁷⁴⁰). On y découvrirait en quoi l'œuvre de Fuller en annonce d'autres : celle en particulier de Manzoni et ses installations avec la lumière violette (dont il est l'un des premiers utilisateurs dans l'art).

Il n'est pas inintéressant de pointer par ailleurs les créations actuelles nourries de l'audace de la Lo e Fuller, tel que l'interprétation produite par Brygida Ocha m (danseuse et chorégraphe allemande), qui plus qu'une simple transcription de la « danse serpentine » s'est attachée à en transposer l'esprit d'expérimentation. *La danse des couleurs*, interprétée par elle⁷⁴¹, a été imaginée au moyen d'un dispositif réalisé à partir d'un rayon laser et d'images projetées sur son vêtement, garant d'une originalité et d'une force novatrice que n'aurait pas renié Lo e Fuller elle-même.

Autre revisitation, celle qu'en propose la jeune chorégraphe d'origine polonaise (présentée également comme performeuse) : Ola Maciejewska. Décliné selon diverses versions, elle explore ce morceau de répertoire mythique seule comme au Centre National de la Danse à Pantin (en octobre 2015), ou intégré davantage à une forme pensée pour la scène, entourée de deux autres protagonistes. La première version envisagée sous l'angle

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁴⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, Didier SEMIN (commissaires), *L'empreinte*, conçue par Georges Didi-exposition tenue au Centre Pompidou, Paris, de février à mai 1997.

⁷⁴¹ La performance de Brigyda Ocha m, *La danse des couleurs*, a été donnée dans le cadre du colloque-exposition *Transpositions* au Centre d'art contemporain, La Ferme du Buisson, Noisel, du 29/04 au 28/06/1993.

de la performance s'inscrit dans une dimension expérimentale contenue dans son titre : *Fuller, Recherche*. C'est dans le hall d'entrée que se déroulera l'action, saturé par la présence d'une robe surdimensionnée semblable à une vaste étendue de tissu, visible par ailleurs de multiples endroits, dont celui en contre-plongée de l'escalier à double rampe caractéristique de cette architecture « brutaliste » du bâtiment. La seconde version rejoint une interprétation imaginée pour la scène plus traditionnellement, interprété cette fois par un trio (deux femmes et un homme enserrés dans des costumes « normés » alignés sur celui initial) : *Bombyx Mori*, 2015. Dans les deux cas on y retrouve l'adoption de ce jeu savamment débridé avec l'étoffe, à la différence notoire que la robe se veut ici d'un noir profond hypnotique (proche de l'effet quasi cinétique opéré par un tableau de Pierre Soulages). « (...) Mêmes métamorphoses affolantes liées à la force centrifuge des mouvements imprimés »⁷⁴² nous renseigne le texte de présentation du spectacle, avec cette allusion à la « machinerie de tissu », qui amène le corps à « ainsi devenir objet et la matière un sujet autonome ».

On mesure combien cet accessoire par sa dimension plastique a façonné toute une gestuelle qui a redéfini la danse dans ses fondements même. On s'attache souvent, à juste titre, à propos de Lo e Fuller, à louer sa fascinante danse serpentine (et son registre attendant avec la « danse du papillon », la « danse du lys », ou encore la « danse du feu »). Mais il est tout aussi capital de voir à travers le statut de ce dispositif scénique indissociable de celle qui le porte et l'actionne, un au-delà du simple accessoire qui porte l'affirmation de la mise en place d'un changement de paradigme, tant dans le champ de la danse que dans celui des arts visuels. Il revient à cet objet-robe, par sa conception

⁷⁴² Cette citation et celles qui suivent sont extraites du Texte de présentation du spectacle *Bomby Mori*, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, novembre 2016.

particulière, d'avoir activer et mis en scène dans une radicalité à jamais autre l'espace de la danse.

Artiste pluridisciplinaire par essence, Rizzo travaille à sa manière à ce dépassement. De même, on peut le dire également concerné par une certaine physique transcendante (particulièrement répandue dans ces années 1900 qui voient triompher l'esprit symboliste). Investi dans tous les médiums contemporains propres à son époque, il manifeste un souci constant d'œuvrer à une contemplation attachée à « remuer quelque chose d'organique »⁷⁴³, afin de rendre sensible une « dimension physique de l'expérience »⁷⁴⁴. Cette intention phénoménologique se vérifie au travers de l'une de ses récentes installations « multimedia » (ainsi qualifiée par lui) : *Avant la nuit dernière*, conçue dans le cadre de l'événement parisien de La Nuit Blanche (octobre 2016). Lumière, vidéo, machinerie et son s'y conjuguent en un dispositif placé au centre de la cour de l'Hôtel-Dieu, sous la forme d'un gigantesque disque (de six mètres de diamètre) de lumière diffractée sur lequel était projeté les mouvements d'un danseur fantôme. Brouillage des repères spatiaux, mouvement tournoyant incessant et vertigineux, saturation lumineuse, l'ensemble amplifié par un son pénétrant ; tout concourait à nous faire éprouver une forme de déréalisation.

3. 2. Le corps « Post human » et son assimilation de l'objet

Convoquer d'insolites présences, ou phénomènes, semble pleinement ressortir du langage de Rizzo. On a évoqué *100% polyester...* issu du registre des objets pensés en tant que prolongement du corps (l'annihilant dans son processus naturel), à sa suite il nous

⁷⁴³ Fondation d'entreprise Hermès, *New Settings 6 : Avant la nuit dernière by Christian Rizzo* [vidéo en ligne]. Youtube, 11 octobre 2016, 2 min 40. (consultée le 18/12/2016).

⁷⁴⁴ *Ibid.*

faut citer l'étrange *Skull Cut* (2002). S'y dessine une nouvelle esthétique forgée par l'artiste, inquiétante et fascinante à la fois, qui voit évoluer, un corps solitaire harnaché d'un blouson de cuir, la tête oblitérée par un impénétrable casque de moto, pareil à un énigmatique cyborg.

On est bien face à une métamorphose, au profit de l'apparition d'une créature née de l'ère post-humaine, qui illustre une certaine conceptualisation du devenir image du corps frappé de désappropriation, propulsé vers un autre devenir.

Dans ces années propices à ces changements, le sociologue Henri-Pierre Jeudy observe : « Contre la déréalisation du monde par l'image, le corps est sauvegardé comme le symbole de la réalité elle-même. Mais si la peur de sa disparition stimule les injonctions de son retour, c'est qu'il n'est déjà plus qu'un spectre »⁷⁴⁵. Ainsi, face à la virtualisation du monde, le corps qui en constituait le dernier rempart, se voit à son tour affecté par cet univers de synthèse. Au point de faire douter l'essayiste : « Telle une énigme perdue, le corps est-il encore l'objet privilégié de nos représentations ? ». L'idée que la beauté standard est désormais virtuelle constitue l'un des postulats de son livre *Le Corps comme objet d'art*, à l'aune de ces mutations observées lors des années 1990. En cela, il se fait l'écho de Robert Fleck, qu'il cite en ces termes :

L'idée du corps comme dernier refuge de l'authenticité, cette idée-phare des années 60, semble avoir été remplacée dans l'imaginaire des années 90 par l'idée du corps comme support privilégié du faux, de l'artifice et du qui dominant une société gouvernée par l'informatique, la génétique et l'industrie des images.⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Henri-Pierre JEUDY, « La beauté standard est désormais virtuelle. Mais que deviendra notre sensualité si le corps n'est plus qu'une image de synthèse ? Le devenir image du corps », *Libération* [en ligne]. 2 juin 1998. Disponible sur http://liberation.fr/tribune/1998/06/02/la-beaute-standard-est-desormais-virtuelle-mais-que-deviendra-notre-sensualite-si-le-corps-n-est-plu_240216. (Consulté le 20/04/2016).

⁷⁴⁶ Robert FLECK, « L'actionnisme viennois », in *L'art au corps*, op. cit., p. 79, cité par Henri-Pierre JEUDY, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 121.

Rizzo, en l'occurrence, se plaît à cultiver cette impureté du corps, imaginée dans une perspective de refonte du corps. En témoigne le spectacle *Et pourquoi pas « bodymakers », « falbalas », « bazar », etc. etc. ?* (2001) peuplé de créatures exhibées sur un podium, cagoulées, enserrées dans des costumes pailletés ou de ceints dans des bottes comme autant de silhouettes reconfigurant la plastique du corps. La perception de ces silhouettes semblables à des « images sculpturales »⁷⁴⁷ (selon l'expression du critique Laurent Goumarre) ont la force de visions. Celle étonnante de ces deux protagonistes, le visage masqué prolongé par une protubérance (en matière scintillante) qui les relie l'un à l'autre, les condamnant à évoluer de façon indissociable, demeure de celles qui restent imprimées dans la mémoire du spectateur.

Cette féerie décalée faite d'étranges rituels ne sont pas sans réveiller les extravagances d'un Leigh Bowery, que Rizzo (fortement impressionné) se souvient d'avoir vu au Palace, lors d'une performance en 1986 : « C'est vraiment une figure qui traîne autour de moi, parce qu'il jouait avec les artifices, dans une présentation de soi-même hybride où la mode, l'art, la danse tout se mélangeait sans hiérarchie de parti pris »⁷⁴⁸.

Un même attrait pour une esthétisation revisitée des corps les unit, de même qu'un intérêt partagé pour la notion de présentation alliée à celle de représentation. Bien moins axé sur l'autoreprésentation qu'attaché à celle de ses protagonistes, Rizzo appréhende ces concepts par le biais de divers registres allant de la mise en œuvre de gestes (déplacements inclus) à l'exploration du concept d'utopie théâtrale (propre par définition au spectacle). En maître de cérémonie pluriel (assurant le mix sonore, également posté

⁷⁴⁷ Laurent GOUMARRE, Programme de *Et pourquoi pas : « bodymakers », « falbalas », « bazaar », etc., etc. ?*, Théâtre de la Ville, Paris, février à mars 2002.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

aux platines), il s'emploie à apparaître sur scène allant-venant, occupé à disposer des objets sur ce même podium, lieu par excellence de toutes les monstrations. À la manière de tableaux vivants composés de vanités contemporaines, il fait voisiner un sac (de la marque) *Prada*, des cosmétiques avec une tête de mort, sans cesser d'arpenter la scène du Théâtre de la Ville, tel un accessoiriste en pleins préparatifs lors d'une répétition. Ces présences décalées questionnent le statut accordé à la danse et au rapport au corps, son corrolaire. Déplaçant la notion traditionnelle de spectacle (au sens de prestation scénique donnée par des protagonistes), il en explore un niveau de signification peu conventionnel renvoyant à l'étymologie du mot « spectacle » du latin *spectaculum*, littéralement : « ce que l'on regarde ». Ainsi, ce vers quoi tendent nos regards et nos sens ne serait-ce pas une forme de danse « autre », contenue aussi bien dans les corps immobiles des danseurs disposés sur leur tournette, que dans les déplacements de l'auteur, nous donnant à méditer sur les objets offerts à nos sens ? Si l'on avait encore quelques doutes quant à la forme dansée proposée par Rizzo, il n'est qu'à penser à la conviction d'Alain Buffard : « Dès lors qu'on met en jeu le corps d'une personne sur une scène, c'est forcément de la danse »⁷⁴⁹.

Enfin, à cette question de définition (suscitée par cet objet chorégraphique hybride), ouvertement soulevée par Goumarre dans son texte de présentation : « Faut-il encore parler de danse ? », son auteur répond de façon éclairante invoquant le processus de travail comme guide :

Disposer un corps de danseur sur un socle en rotation m'a fait comprendre ce que j'espérais de la danse, ce qu'on pouvait en attendre. (...). Je me suis alors aperçu que mon travail devait consister à soustraire tout le mouvement du corps, ne lui laisser qu'un état de tension. (...) je n'avais plus qu'à en montrer le squelette, le squelette de ce mouvement qui consiste à se poser et se tenir.

⁷⁴⁹ Alain BUFFARD, Sabine PROKHORIS [entretien], « Le corps sexué », *Mouvement.net* [en ligne]. 1 nov. 2004. Disponible sur <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/le-chant-des-gestes-indomptes>. (Consulté le 16 décembre 2013).

Renvoyant à un registre moins *glamour*, nettement plus grinçant (s'agissant du thème de la guerre), mais tout aussi enclin à la tentation d'opérer sur des corps refaçonnés, on pourrait citer également l'usage fait par Alain Buffard de tissus-prothèses destinés à camoufler les visages et à contribuer à la réinvention une gestuelle contrainte. Ainsi sa chorégraphie *Tout va bien* (2010), s'attache quant à elle à parodier les conflits armés. Cette propension à la déformation, une pièce antérieure : *Intime / EXtime – More et encore* (1999) en témoignait déjà, revendiquant l'emprunt à Vito Acconci ou à Lygia Clark de certains traits, tels que le fait d'être soumis à une action, se mouvant, les yeux bandés chez le premier (*Blindfolded catching*, 1970, film super 8), le corps enfouis dans des tissus chez la seconde (*Tunnel*, 1973) où deux individus se trouvent reliés par une grande bande de drapé qui les entortille.

C'est à cette approche du corps comme entité ébranlée dans son absolu (symbolisée par une exposition qui fera date : *Post Human*, conçue par Jeffrey Deitch au Musée d'art contemporain de Lausanne en 1992) que s'attaquent, dans leurs codes de représentation, les artistes évoqués. De cet esprit porté par l'aspiration à repousser les limites du vivant relèvent aussi bien l'esthétique revisitée de Rizzo, que celle véhiculée par la pièce *Good Boy* de Buffard, en résonance dans les arts plastiques avec le monde obsessionnel d'un Philippe Ramette, fait d'objets et de figures hybrides mus par les prothèses.

Un autre type de métamorphose du corps nous est fourni par Claudia Triozzi, traité sous un angle délibérément humoristique. Dans *Park – in my home* (1998), spectacle composé de saynètes-tableaux, le corps féminin y apparaît aux prises avec des activités pseudo-ménagères, assisté par des prothèses aux méta-fonctionnalités à l'allure bricolée,

que l'on pourrait qualifier à l'instar de Jean Baudrillard de « machin » (au sens de « fonctionnalité vague »⁷⁵⁰) dans *Le Système des objets*. Installée au milieu du public déambulant autour d'elle, elle trône assise, le visage engagé dans une structure métallique bardé de saucisses, le buste et les membres affairés à manipuler une tige de *baby foot* télescopique lui permettant d'agir à distance sur son environnement ; comme par exemple nettoyer la table située à proximité au moyen d'une éponge rivée à la figurine de *footballeur* de sa barre mobile. Cette scène pleine de dérision n'est pas sans illustrer ce monde « schizofonctionnel » formulé par Baudrillard, relatif à une « pataphysique de l'objet (...) ou science des solutions techniques imaginaires »⁷⁵¹ qui serait à écrire, selon lui. L'invention bouffonne de Triozzi renvoie en tous points à l'automatisme, analysé par le philosophe comme étant « la forme la plus achevée, la plus sublime de l'inessentiel ». De même qu'elle se présente parée de toute la « vertu du machin, [qui] si elle est dérisoire dans le réel, est universelle dans l'imaginaire ».

Outre que l'on assiste à une sorte de carnaval des objets, dont le dérèglement s'étend aux denrées alimentaires – la farandole de saucisses n'ayant rien ici à envier à la joyeuse débandade des comestibles en tous genres caractéristique de Peter Fishli et David Weiss (dont est emblématique *La carotte triomphante*, photographie de 1994) – il y a incontestablement un esprit propre à ces années 1990, marqué par un humour décapant comme affirmation d'une autre face de l'art. Cet envers de l'art contemporain, à rebours du grand art (au profit à l'inverse du prosaisme le plus ordinaire), se veut le contre-pied du « projet moderniste [qui nous] a été présenté comme une construction rationnelle, le prolongement de l'augmentation des lumières par tous les moyens de l'intelligence »,

⁷⁵⁰ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets, La consommation des signes*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 138.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 136.

nous éclaire Jean-Yves Jouannais dans son approche philosophique de ce qu'il nomme l'idiotie en art. Cette volonté d'explorer désormais les marges, dans la ligné d'un éloge de la déraison, relève d'un esprit libérateur et décomplexé propre à ces années.

Ainsi, il est intéressant de noter que le personnage d'Adina (nom inventé de toutes pièces par Triozzi), caractérisé par ses obsessions, a son écho dans les menues actions quotidiennes suscitées par une artiste comme Véronique Boudier. En 1995, sous l'intitulé *Que des gestes inutiles*, celle-ci se livre à des rituels quotidiens (consignés par la photographie) dénués *a priori* de sens, instaurés comme un jeu avec son propre corps tel que : toucher du bout de ses orteils (en sandales), assise, les jambes étendues, le mur situé face à elle ; ou s'employer à mesurer la surface de sa peau le corps enduit de plâtre. Ou encore cette action qui consiste à toucher l'extrémité de son nez du bout de sa langue, tirée de la série photographique : *Les gentilles prouesses* (1992).

Ce corps ainsi projeté par Triozzi, parodiant la femme dans son intérieur, relayée dans ses tâches par des inventions tout aussi loufoques qu'inutiles, vise quant à lui doublement à l'absurde. À celui de la situation grotesque brossée, vient se rajouter le hiatus à considérer le statut de ce personnage immobile (danseuse de son état) ayant fait le choix du corps contraint, statique, dont les seules évolutions se limitent à actionner un semblant d'accessoire, doté lui seul d'énergie.

L'objet, initialement assigné à un registre de pure utilité au service de l'individu (domestiqué dans sa fonction première), va désormais faire corps avec l'individu jusqu'à façonner un corps-signe fait d'altérité, susceptible au-delà de son inquiétante étrangeté, de devenir une menace au point de le supplanter. Du mode burlesque à l'approche à coloration science-fiction, se déploie une infinité de projections et d'usages de l'objet,

jusqu'à accoucher de l'imaginaire de la machine fantasmée comme un organisme à part entière. L'objet comme émanation de l'univers de l'homme se mue en son double, pour le meilleur et pour le pire.

4. De l'objet sublimé aux objets scéniques

L'objet, en qualité de produit forgé par l'homme, s'il procède du monde humain, n'en acquiert pas moins une condition de signe que n'ont pas manqué de souligner certains penseurs. On notera du reste que ce statut conféré par Baudrillard figure dans le sous-titre de son ouvrage : *Le système des objets, La consommation des signes*, souvent omis. De même, on songe à Roland Barthes s'essayant à « réfléchir (...) sur quelques mythes de la vie quotidienne française »⁷⁵² au travers de son livre *Mythologies*, explorant les « significations » (au sens où « les choses signifient »⁷⁵³) nées de l'observation d'événements ou d'avènements ; celui en l'occurrence aussi bien du plastique, que de la cuisine ornementale (pour ne citer que des phénomènes de société pouvant faire écho à nos préoccupations). Le vêtement, largement examiné dans *Le système de la mode*, constitue l'un de ces « objets de communication »⁷⁵⁴ particulièrement prisé par le sémiologue. Il décèle en eux « une existence quotidienne », porteur pour lui d'« une possibilité de connaissance » de soi-même (« au niveau le plus immédiat » précise-t-il), tout en leur accordant « une existence intellectuelle » et ainsi de s'offrir « à une analyse sémantique par des moyens formels ».

⁷⁵² Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 9.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁵⁴ Roland BARTHES cité par Olivier BURGELIN, « Barthes et le vêtement », *Parcours de Barthes, Communications*, Volume 63 / Numéro 1, 1996, p. 81. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même provenance, jusqu'à nouvelle mention.

Il a été fait mention avec la pièce *Et pourquoi pas* « *bodymakers* », « *falbalas* », « *bazar* », etc. etc. de l'intérêt pour son auteur de la notion d'exposition (dans sa dialectique présentation-représentation), matérialisée par le recours à un podium. Ce dispositif surligne l'effet d'une scène, avec le principe d'« une scène sur la scène » et donne à voir des corps et des objets transfigurés vers lesquels convergent les regards (et ce d'autant plus que ces objets se trouvent activés par la présence physique du chorégraphe en personne). Rizzo est à ce titre, parmi les artistes chorégraphes, celui chez qui le terme représentation prend toute sa dimension, jusqu'à épouser au plus près son sens étymologique, du latin *repraesentatio*, qui signifie littéralement « action de mettre sous les yeux ». Sa conception scénique l'amène à procéder à l'exposition de modes dansés dans un perpétuel renouvellement des codes du théâtre, dont il joue avec brio sur le mode de l'exacerbation.

Animé d'un « désir de représentation des corps, par delà les genres artistiques », il s'interroge : « Face à la disparition du corps qu'on vit au quotidien au profit de la surproduction d'imagerie du corps, que devient la présence du vivant ? »⁷⁵⁵. Et ne manque pas d'observer : « Cette thématique traverse toutes mes pièces : la dispersion du corps dans son activité, dans un espace, dans l'image »⁷⁵⁶.

Le corps et ses avatars qu'incarne le vêtement ne cesse, on l'a noté, de hanter Rizzo. Il se fait l'écho de l'acception donnée par Barthes du terme de « mythe », comme cristallisation d'un sujet d'investigation élevé au rang de préoccupation majeure, explicité en ces termes : « Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société (...) »⁷⁵⁷.

⁷⁵⁵ Fabienne ARVERS, Christian RIZZO [entretien], « Corps & Mannequins », *Théâtre de la Ville Hors Série*, janvier-mars 2012, p. 25.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit., p. 194.

Ce phénomène d'appropriation, au sens fort de faire sien, sous-tend le processus créatif de Rizzo dans sa façon de s'accaparer pleinement objets, vêtements comme autant d'éléments constitutifs d'un corps composite. Sa pensée, en réponse à une question posée portant sur « Quelle est la frontière entre mode et costume dans une création chorégraphique » est éclairante :

À partir du moment où la mode entre dans un théâtre, elle est costume. Un aspirateur chez Darty n'a pas le même statut qu'un autre à Beaubourg. Un vêtement n'est plus mode à partir du moment où il est isolé du contexte global de la mode.⁷⁵⁸

On voit ici combien résonne la logique du statut modifié de toute chose déplacée dans un environnement autre, propre aux arts plastiques (grandement initiée par Duchamp).

4. 1. La Ribot : « choséification » du corps ou « corporéisation » de l'image

L'artiste chorégraphe La Ribot, née en 1962, occupe une place de choix dans le champ élargi de la danse. En 1993, elle imagine une série de pièces courtes : *13 Piezas Distinguidas* (d'une durée de trente secondes à sept minutes) qui ont pour particularité de pouvoir être acquises par des collectionneurs (pour la somme d'environ 1000 \$), « comme on le ferait d'un tableau ou d'une sculpture »⁷⁵⁹. Ces « distingués propriétaires »⁷⁶⁰ se voient en contre-partie informés de la « vie » de leur pièce, invités à leur présentation. Au-delà du trait d'humour à peine dissimulé avec ce clin d'œil à la pièce de Satie (*Trois Valses distinguées du précieux dégoûté*), c'est aussi la dimension caustique parodiant le système de mécénat et la propriété marchande qui ressort ici dans le choix de cet intitulé (poussant le jeu jusqu'à faire figurer dans le programme le titre de la pièce

⁷⁵⁸ Extrait de David HERMAN, « Interview de Christian Rizzo » [en ligne]. *Standard*, 2014. Disponible sur : <https://gaitelyrique.net/article/interview-de-christian-rizzo>. (Consulté le 21/04/2017).

⁷⁵⁹ La Ribot, Programme de *Piezas Distinguidas*, La Ménagerie de Verre, Paris, de mai à juin 1997.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

assorti du nom du collectionneur⁷⁶¹). « Mon idée, c'était de parler de la condition du danseur, d'interroger le prix de sa présence »⁷⁶²

Mais ce n'est pas là le seul trait qui la lie au monde de l'art contemporain. Que ses performances soient présentées sous la bannière des arts vivants et se déroulent dans des espaces d'art, galeries, ou certains musées tels que la Tate Modern ou le centre Pompidou, est un autre indice. La disposition du public, aléatoire, instaure ce rapport de proximité débarrassé de toute scène propre à la convention du spectacle. De même, l'appréhension de la temporalité de son propre travail fait également l'objet d'une conception particulière ; ainsi le spectacle *Panoramix* (1993-2003) rassembla plus d'une trentaine de pièces (englobant les trois cycles constitutifs des *Piezas Distinguidas* ; le deuxième intitulé *Más distinguidas*, suivi de *Still Distinguished*) envisagées comme un tout, amené à se développer et à en adjoindre d'autres, à l'image du parcours d'une vie.

Pour La Ribot l'affranchissement du monde de la danse contemporaine à laquelle son nom était attaché (via les activités de sa compagnie madrilène) s'est opéré avec l'engagement de son propre corps mis en jeu à travers la forme du solo, loin de toute conception chorégraphique régie par le collectif, comme c'était le cas auparavant. La performance tiendra lieu d'acte de danse. C'est à Londres qu'elle partira consommer cette rupture (en réaction également au déclin subi par l'économie culturelle espagnole). Son travail s'ancre dès lors dans un fort rapport aux objets, en grande partie élaborés par elle. Manipulés, endossés, ils contribuent à dresser le paysage d'un semblant d'exposition chorégraphique activée par une série d'actions et de gestes. L'espace ainsi circonscrit est arpenté par elle, allant venant avec naturel au milieu du public, se saisissant d'un

⁷⁶¹ Voir notre analyse concernant la présentation de *Piezas Distinguidas* à la Ménagerie de Verre en 1997 : Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, op. cit. p. 89.

⁷⁶² Alexandre DEMIDOFF, « La Ribot Danseuse burlesque », *Le temps* [en ligne], 2008, Genève. Disponible sur : <https://www.letemps.ch/societe/2008/07/16/danseuse-burlesque>. (Consulté le 21/04/2017).

accessoire (mis à disposition scotchés à même le mur, pour certains), puis le reposant ou le laissant choir en fin d'action. Cette façon d'agir sur les objets a cette qualité d'intensité et de présence comparable aux actions exécutées lors de performances toutes en tension. Ce rapport à la chose transfigurée entre les mains de l'artiste, n'est pas sans faire penser à certaines manières d'habiter le corps et le monde (ainsi Jan Fabre pour qui : « L'objet porte en lui l'action physique [parce que je l'ai utilisé] »⁷⁶³)

Lors de ces séquences enchaînées comme autant de tableaux aux titres spécifiques, La Ribot arbore une nudité quasi constante (qui a incité plus d'un.e à y voir une similitude frappante avec sa compatriote Esther Ferrer, ajoutée au jeu propre à chacune entretenu avec les objets). Cette présence corporelle, jamais anodine, ne se limite pas à dire l'exposition de soi, au sens de mise à nu, à l'instar de sa relation aux objets. Parmi les perceptions qu'elle suscite, on retiendra cette analyse :

Bien qu'elle donne l'essentiel de la performance devêtue ou presque, La Ribot n'est pas nue. La nudité est une façon de porter sa peau comme signe du moi dévoilé ; elle est baignée d'érotisme et des projections d'une identité sexuelle. Le terme de déshabillée pourrait mieux convenir, mais c'est encore trop une proclamation ; il n'y a aucune affirmation dans cette façon de se défaire des habits de la culture. Plus précisément, l'état auquel La Ribot retourne constamment est un état de dépouillement.⁷⁶⁴

Le corps livré à sa corporéité la plus absolue est aussi chez elle la condition nécessaire à cet interface avec les objets qu'elle manipule. Cela pas seulement dans la *Pièce n 14* où elle fait face au public avec un panneau explicite : « À vendre » accroché à son cou qui lui couvre la poitrine, une chaise encastrée sur ses hanches (qui donnera lieu à une mécanique des corps très suggestive, une fois la chaise actionnée sur son bas-ventre

⁷⁶³ Jan FABRE, *Journal de nuit (1985-1991)*, Paris, L'Arche, 2016, p. 34 : « L'objet porte en lui l'action physique (parce que je l'ai utilisée). La sculpture porte en elle l'acte mental (parce que je l'ai réalisée),

⁷⁶⁴ Adrian HEATHFIELD, « En mémoire des petites choses », in *La Ribot*, Paris, Merz & Centre National de la Danse, 2004, p. 18.

de façon obsessionnelle). Sa pièce *Another Bloody Mary* (*Pieza distinguida n 27*, 2000) confronte de manière éloquente le corps saisi dans ses limites à un agencement d'objets, comme autant d'indices matériels chromatiques. Cette pièce excède toutes les lectures et leurs connotations attenantes : la lente chute d'un corps nu « défiguré » par une perruque qui lui oblitère le visage, le sexe également masqué par un postiche ; celle d'un corps féminin dénudé gisant au final dans une flaque d'accessoires rouges ; d'un personnage féminin (historique et sanguinaire ? ou simplement passablement abreuvé de cocktails dans un décor rouge ponctué d'une note de vert ?) ; d'une situation de performance extrême d'un corps entraîné dans un mouvement d'une lenteur insoutenable, distordu, violenté dans sa représentation dont nous sommes voyeurs (dont la posture fait écho à celle de la figure féminine acéphale de *Étant donnés* de Duchamp, visible au moyen d'un œillette). La force de proposition de *La Ribot* tient autant à son intensité qu'à l'impact visuel né du contraste entre cette silhouette désincarnée et l'installation de toute une kyrielle d'objets rouges jonchant le sol, avec pour seules exceptions la pâleur de la chair de ce corps et le vert cru de ses escarpins, seul reliquat de traces vestimentaires.

Les objets ici ne sont plus activés, comme c'est souvent le cas chez l'artiste, mais détiennent un fort potentiel visuel à valeur de signes. Ils véhiculent une présence symbolique d'autant plus puissante qu'ils portent en eux la mémoire de leur usage pour ce qui est de ces escarpins vert pomme (« des chaussures que ma mère m'avait offertes pour le mariage de mon frère »⁷⁶⁵), dès lors transcendés par une mise en situation performative. À propos de ces glissements de statuts, il a été fait allusion à la

⁷⁶⁵ Cette anecdote racontée par l'artiste a fait l'objet d'un intertitre de notre texte : « So specific objects », in Éric MANGION, Marie de BRUGEROLLE (dir.), *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon, Les presses du réel, 2009. p. 62. Elle figure également dans Laurent GOUMARRE, « Die Another Day », in *La Ribot, op. cit.*, p. 53.

« "chosification" du corps » allant de pair avec une certaine « "corporéisation" de l'image »⁷⁶⁶ déployé par l'art de La Ribot, auquel on ne peut qu'adhérer.

4. 2. Agir les objets ou être agi par eux (Sarah Vanhee, Philippe Quesne)

A. Sarah Vanhee

Bien que muette, les artistes parviennent à faire dire beaucoup à la communauté des objets qui peuplent notre monde. C'est à ces menus témoignages de notre vie de tous les jours, que Sarah Vanhee (artiste belge née en 1980) s'attèle, non sans un regard acéré sur nos comportements de consommateurs avec sa pièce *Oblivion* (2015, [Oubli]) C'est dans la forme de l'installation performée *in situ* que se matérialise sa pensée, procédant à la manière d'une archéologue attachée à recenser une année de collecte de résidus de toutes sortes, réels et virtuels. Pendant près de 3 h, on la voit extraire carton après carton (distinctement numérotés, annotés par dates) objet par objet, fragment par fragment, des monceaux de vie matérielle déposés à même le sol, qui vierge au départ devient un véritable parterre couvert de plusieurs mètres carrés de rebuts. Le temps passant, un paysage de bouteilles, sacs en plastique ou en papier, boîtes diverses, briques d'aliments ou de médicaments, emballages ou conditionnements variés, épiluchures, baskets usagées, jusqu'aux *spams*, finit par se dresser. C'est tout un monde bariolé qui prend forme sous nos yeux et exhume les restes savamment préservés de la surabondance de la consommation. Les gestes sont précis, attentifs à une disposition soignée, comme s'il s'agissait de reliques, et composent une étrange chorégraphie portée par une sobre présence d'une grande concentration. À ces mouvements réglés sur ce protocole et ces

⁷⁶⁶ José A. SANCHEZ, « La distinction et l'humour », in *La Ribot, op. cit.*, p. 30. Cette formulation vient de l'observation du travail de La Ribot en regard de la poésie « néosurréaliste » de Joan Brossa (dont La Ribot reconnaît l'importance) et de sa « choséification ».

déplacements (calqués sur le rythme diminuant au fil des heures de la pile de cartons inversement proportionnels à la nuée de déchets) vient se greffer l'énoncé d'un discours, jouant sur la détérioration du langage. Ces propos, sur le régime du monologue, sans souci du public présent, s'appuient sur une anthologie d'extraits de textes qui empruntent aussi bien à Kenneth Anger, Donald Kuspit, Tristan Garcia, Pierre Guyotat, Werner Herzog, Harmony Korine, Agnès Varda (celle de *Les Glaneurs et la glaneuse*⁷⁶⁷)... On a là ce que le monde produit de plus contrasté : la rencontre entre un foisonnant déballage de matérialité des plus prosaïques et l'expression d'idées éclairantes quant à certains modes comportementaux ; un télescopage forcément source de méditation. « Invitant à développer une vigilance de l'esprit et des sens, Vanhee interroge les modèles dominants qui influencent notre façon de penser, de parler, de bouger et notre relation à l'autre et au monde »⁷⁶⁸, nous renseigne le texte de présentation du Centre d'art de la Ferme du Buisson, où celle-ci s'est produite. « Elle confronte ainsi aux paradigmes existants absurdité, utopie et poésie »⁷⁶⁹. Autant de questionnements qui innervent nos existences attachées à « construire une sociabilité sans aliénation »⁷⁷⁰, pour reprendre les termes d'une analyse relative au texte de Barthes donné à entendre : « Comment vivre ensemble » (tiré de l'une de ses conférences au Collège de France)⁷⁷¹, en résonance ici à l'entropique système écologique érigé sous nos yeux.

⁷⁶⁷ *Les glaneurs et la glaneuse* est un film documentaire d'Agnès Varda de 1999, qui pose un regard tendre et poétique sur celles et ceux qui vivent de nos restes et de la récupération.

⁷⁶⁸ Texte de présentation de *Performance Day*, Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson, Paris, 13/02/16, p. 9.

⁷⁶⁹ *Ibid.* p. 9.

⁷⁷⁰ Jean-François BERT, « Roland Barthes, Comment vivre ensemble, cours et séminaire au Collège de France (1976-1977) », *Le Portique* [en ligne]. 10 | 2002, mis en ligne le 17 juin 2005. Disponible sur : <http://leportique.revues.org/673>. (consulté le 31 juillet 2017).

⁷⁷¹ La provenance de la centaine d'extraits de textes entendus était accessible sous la forme d'une page recto-verso (avec leurs références en ligne) intitulée *Source Material*, remise au spectateur en début de performance.

Au-delà des idées et des préoccupations véhiculées, on notera que la forme choisie au carrefour de plusieurs disciplines (installation, performance, art du mouvement, brassant sciences humaines, littérature, arts), s'inscrit pleinement dans le registre de la performance au sens élargi, tel qui nous intéresse. C'est précisément par son activation du corps qu'il nous est permis de l'aborder sous l'angle des nouvelles pratiques du corps scénique. C'est par ce biais que s'opère toute la différence avec un Tony Cragg attaché aux qualités formelles des installations qui l'on fait connaître dans les années 1980, également composées pour une grande part de rebuts de type plastique coloré (jouant sur les nuances chromatiques). Dans son cas sa démarche repose indéniablement sur l'élaboration d'un objet-sculpture dont les qualités esthétiques évidentes priment sur le *work in progress* qui a présidé à sa fabrication. La question du faire activé par un corps en représentation qui donne à voir (animé par ailleurs par certaines préoccupations idéologiques) est en l'occurrence ce qui a décidé de son invitation au Musée de la danse à Rennes (en mars 2017). Cette institution que l'on sait curieuse des formes transitoires excédant largement le strict champ chorégraphique, susceptible de s'intéresser aux multiples représentations du corps, ne pouvait qu'être attentive à ce projet où la notion de présence y est capitale, travaillée par l'expérience de la durée (celle du temps du regard, parallèlement à celle de l'évolution de la configuration d'objets).

B. Philippe Quesne

Attirer l'attention sur les choses de notre existence par tout un jeu de gestes de façon à les transfigurer (comme c'est le cas chez Rizzo) ou à l'inverse les révéler dans leur condition de rebuts voués à la destruction (Vanhee), relèvent des préoccupations d'artistes soucieux de rendre compte d'un possible état du monde.

Le rapport au réel dans toutes ses extensions et ses distorsions, jusqu'à la mise en scène de sa propre déréalité, fait partie de ces explorations. Réel, fiction ; le brouillage de ces lisières (on l'a vu avec La Ribot) constitue la matière même de certaines démarches. De même, la convocation du champ des utopies reste une aimantation forte. À celle obsédante de Vanhee et d'une conscience sociale, s'oppose celle de Philippe Quesne (1970-) tournée vers un onirisme poétique comme méthode de survie. De sa formation première de plasticien, puis de scénographe, son spectacle composite : *La démangeaison des ailes* (2004) garde en mémoire le sens de l'agencement d'éléments amenés à devenir des situations. Son originalité repose sur une vision kaléidoscopique qui consiste à réunir dans un même espace tout un ensemble de matériaux et de protagonistes hétérogènes appliqués à rendre compte d'expériences liées au vol, l'envol, la chute, aux aspirations, aux tentatives... et à leurs échecs Pour son auteur, le titre même du projet « se définit comme un champ de recherche, où il est question de tourner autour de la thématique, à côté, et surtout dans tous les sens ». À la manière d'un collage se succéderont des instantanés relatifs à ces méditations en actes et en mots qu'il qualifie volontiers d' « autopsie de nos rêveries ». Ainsi, l'on y entendra énoncer une bibliographie du sujet ; assisterons aux essais d'un homme chaussé de lunettes spéciales aux prises avec un simulateur de vol, le corps relié par des capteurs à une machine projetant des silhouettes humaines en images de synthèse (« une parodie des nouvelles technologies » précise Quesne) ; écouterons discourir une professeure de philosophie aborder Platon en lien avec le thème de l'amour et de l'envol ; assisterons à une performance traitant de la notion d'échec et de réussite à travers un chien (lequel répond au nom d'Hermès) et son maître tentant d'imiter le cri de la mouette ; écouterons de la poésie sur un fond de musique rock-punk jouée en direct ; goûterons aux propos d'un chirurgien dentiste interviewé (en projection) évoquer sa passion pour les avions. Ce réjouissant dispositif au moyen de

ses diverses parades, aussi variées que loufoques et savantes à la fois, aura réussi son pari de nous élever au sens propre comme au figuré.

De la même manière que s'était posait la question : « est-ce encore de la danse » (s'interrogeait Goumarre à propos de Rizzo,) ; ou « est-ce du théâtre ? » (soulevé à l'adresse de Sherman), ce qui résulte de cette polyphonie, qualifiée de « revue-spectacle », c'est sa capacité par delà sa forme mouvante à nous projeter depuis Socrate (et sa très belle formule : « La démangeaison des ailes ») dans un foisonnement de métaphores comme affirmation du propre de l'art. Et s'il fallait encore se convaincre de la force du poétique arraché à l'ordinaire chez Quesne, on citerait la pièce intitulée *L'effet de Serge* (écrite pour l'acteur Gaëtan Vourc'h, membre de l'association Vivarium Studio créée par Quesne) dont la programmation aujourd'hui résulte de sa propre logique de monstration (preuve d'un phénomène de fiction inscrit dans la réalité). Cette pièce imaginée en 2007 (à la Ménagerie de Verre) rend compte des activités particulières d'un personnage prénommé Serge, coutumier les dimanches de convier des amis à assister à de courtes performances de quelques minutes exécutées dans son appartement, à partir d'objets ou de situations qui constituent sa vie. On assiste à la réinvention du quotidien par le biais de ces petits riens qui peuplent nos existences (parfois non sans écho avec de réelles performances, comme celle où il est fait état de la puissance onirique de phares de voitures, rappelant étrangement la révélation de George Brecht devant son véhicule clignotant). Depuis, les familiers de Serge (mais aussi les néophytes) peuvent, à l'instar du rituel mis en place par ce dernier, s'initier à ces rendez-vous dominicaux (désormais fixés à une fois par mois) proposés par le théâtre des Amandiers à Nanterre, en présence d'invités différents à chaque séance.

Cette question de la fiction qui fraye avec le réel, si elle n'est pas neuve, ni ne se veut extrême (on pense à un certain théâtre d'avant-garde revendiquant l'impact d'une réalité tout droit sortie de la rue, dont la radicalité revient au Living Theatre avec *The Connection*, en 1974 – invitant de véritables toxicomanes à partager la scène – ou encore au très militant Barbwire Theater qui, avec *The Cage* en 1969, dénonçait par la voix d'anciens détenus leurs conditions d'incarcération et leur absence de droits), tend toutefois à une mise en partage d'expériences. C'est à des éléments de mise en scène comme ces temps d'intervention relativement libres accordés aux protagonistes (avec une part plus ou moins d'improvisation), que l'on mesure l'hybridité de la proposition à mi-chemin entre le théâtre et la forme performée. Les personnages pris pour eux-mêmes, dans leur façon d'être et de bouger (jusqu'à la présence du chien Hermès devenu un personnage à part entière) participent de cette configuration que l'on désigne par « corps scénique » déterminant au sein des « nouvelles pratiques du corps scénique ». Pour preuve ces *Actions en milieu naturel*, menées en 2005 par le Vivarium Studio, au cours desquelles le spectateur flâneur était convié à découvrir au détour d'un bosquet, dans un parc, un groupe d'individus aux poses (ou non poses) inspirées par le décor ambiant du type : « Etre à l'écoute de la nature » ; « Reconstituer des peintures inconnues » ou « Imiter un buisson » (seul) et sa variante « Imiter un buisson à plusieurs ». Ces tableaux vivants, par-delà certaines postures liées au Land art ou à l'Arte povera revendiquant une forme d'absurde, étaient surtout porteurs de ce même questionnement lancinant : que peut un corps en situation, confronté sans cesse au fait d'agir et d'être agi ?

5. La symbiose corps-objet

5. 1. Le corps image (Pierre Joseph, Catherine Bay)

A. Pierre Joseph

La « choséification » du corps, telle qu'elle s'envisage chez La Ribot ne semble pas répondre aux mêmes modalités dans le champ des arts plastiques. Si la réification du corps est un phénomène que l'on a pu observer ces dernières décennies dans ce domaine, il est sous-tendu par l'expression d'une radicale modification des procédures artistiques. Il s'agit d'un changement de paradigme, plus que la manifestation d'une poétique (allusion aux « poèmes mobiles »⁷⁷² dont La Ribot a pu gratifier ses *Piezas Distinguidas*). Cette affirmation correspond à un nouveau type de pratique productive à laquelle ont souscrit un certain nombre d'artistes à l'aube des années 1990, parmi lesquels Pierre Joseph (1965-). Les premiers *personnages vivants à réactiver* (auxquels son nom reste attaché) voient le jour en 1991, rassemblés sous le titre de *Little Democracy*. Ils font leur apparition dans les galeries ou les musées (entourés d'autres œuvres) revêtus d'une panoplie endossée par un figurant, statique durant toute la soirée du vernissage. Il sera remplacé par la suite par une photographie au statut d'indice, grâce auquel son futur possesseur pourra réactiver la pièce à son gré.

La culture populaire fournit le substrat où l'artiste puise ses figures, issues aussi bien des *Comics* américains (Superman, Catwoman), de la publicité (Les Voleurs de couleurs de Kodak), que de l'univers du sport (Football Players ou Paintballers) ou encore de l'imagerie artistique (Le toréador mort). Mais plus encore, ce sont « les jeux vidéo, les jeux de rôles qui sont à l'origine [pour moi] de l'idée des personnages à réactiver au début

⁷⁷² Programme de présentation de *Piezas Distinguidas* de La Ribot, La Ménagerie de Verre, Paris, mai-juin 1997.

des années 1990 ». La lecture à laquelle nous invite le décryptage du jeu vidéo, en regard de ces propos, nous introduit par sa dimension d'*artefact*, à une situation à caractère ludique dont le propre est de nous inciter à interagir en temps réel via une interface (graphique), nous propulsant dans un ersatz de réalité confondant. Cette situation soumise à la question du réel et de son double (avec pour implication le spectateur) au-delà du prisme de l'esthétique relationnelle (théorisée dans ces mêmes années 1990 et à laquelle était associée l'artiste), va être analysée en ces termes par son auteur, Nicolas Bourriaud :

[...] après Duchamp qui entendait « se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser », Joseph plante ses personnages dans un musée d'Art moderne devenu décor. Son travail vise toujours l'horizon d'une *exposition dont le public serait le héros*⁷⁷³ : l'œuvre d'art devient un effet spécial dans une mise en scène interactive. Le processus de réactivation de la figure est double : il s'agit également de réactiver les œuvres auprès desquelles s'inscrivent les personnes, et l'univers tout entier devient ainsi terrain de jeu, scène plateau.⁷⁷⁴

Cette production de mondes nous amène à considérer que « c'est l'immixtion et l'apparition d'un élément de fiction dans la réalité qui a pour but de faire fonctionner cette réalité autrement »⁷⁷⁵ précise l'artiste. Pour Bourriaud :

Pierre Joseph, à l'aide de dispositifs capables d'"atteindre et affecter leur lieu d'exposition", nous propose des objets d'expérience, des produits actifs, des œuvres qui suggèrent de nouveaux modes d'appréhension du réel et de nouveaux types d'investissement du monde de l'art.⁷⁷⁶

Dans son cas ce mode d'infiltration du réel ne concerne pas seulement la remise en cause de la place et du comportement du visiteur, elle se veut être aussi une position par rapport aux enjeux de l'art. Selon lui : « L'idée de réactivation permet de s'affranchir des problématiques de l'objet, de sa fétichisation et de son obsolescence »⁷⁷⁷. Il s'agit d'une

⁷⁷³ Pierre JOSEPH, *L'Exposition dont vous êtes le héros*, 1991.

⁷⁷⁴ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 61.

⁷⁷⁵ Entretien électronique entre l'artiste et moi, le 4 janvier 2007.

⁷⁷⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, *op. cit.* pp. 62-63.

⁷⁷⁷ Entretien électronique entre l'artiste et moi, le 4 janvier 2007, *op. cit.*

attitude analytique dont les perspectives dépassent largement la question du divertissement (et d'*entertainment*⁷⁷⁸) ou celle du simple attrait pour la *low culture*, comme il serait erroné de le supposer de prime abord. Ainsi, la manifestation *L'Aventure du visiteur disponible* (1993) confirme-t-elle l'investissement de certaines problématiques liées à la forme de l'exposition, partagées de façon collaborative avec un petit groupe d'artistes constitué alors de Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Philippe Perrin et Bernard Joisten (tous issus de l'école des beaux-arts de Grenoble). En témoigne l'exploitation menée à plusieurs d'un personnage de manga : *An Lee* dont les droits ont été achetés en 2000 auprès d'une société japonaise (sous l'impulsion de Parreno et Pierre Huygue), et dont résultera le projet *No ghost just a shell* (du nom du célèbre manga *Ghost in the shell*).

B. Catherine Baÿ

L'imaginaire mythologique a également inspiré Catherine Baÿ au point d'identifier l'ensemble de son travail à un seul et unique personnage : celui de Blanche- Neige. Cette transition de l'industrie culturelle au statut d'œuvre d'art va s'opérer chez elle par le corps en action. Autant la question de l'imagerie était redevable chez Pierre Joseph de la notion de « présentation » (préférée à celle de « représentation »⁷⁷⁹) dans sa proximité avec la réalité virtuelle, autant ici elle découle d'une activation liée à l'émancipation de son contexte. Le personnage de Blanche-Neige révélé à lui-même, définitivement expurgé de son histoire originelle, n'en conserve que le nom et les attributs. Pleinement

⁷⁷⁸ Concernant cette question de l'*entertainment* et son faisceau de significations aux États-Unis et en Europe, on ne se reportera à Bernard BLISTÈNE, Philippe VERGNE, document de l'exposition *Au-delà du spectacle*, Centre Pompidou, Paris, novembre-décembre 2000.

⁷⁷⁹ Entretien électronique entre l'artiste et moi, le 4 janvier 2007, *op. cit.* L'artiste précise : « [...] j'aurais tendance à dire : je vous présente une fée et pas "je vous représente" une fée ».

reconnaissable à certains signes distinctifs : l'intemporelle longue jupe froncée jaune et son haut bleu ; coiffure brune (ici en latex) désignable entre mille avec son serre-tête surmonté d'un nœud rouge, elle est un avatar ayant renoncé à son unicité, devenue *a contrario* une héroïne démultipliée à l'infini. En effet telle que l'envisage l'artiste, c'est toute une prolifération de Blanche-neige qui envahit les lieux d'art par dizaine, sujette à une mise en tension de deux types de représentation : « l'un attaché à l'image lisse sans surprise de la Blanche Neige de Walt Disney, l'autre incarnée par chaque personnalité. Les interprètes sont invités à jouer de leur singularité pour s'approprier cette figure de conte de fée » précise l'artiste. Si l'aura attachée à son caractère unique entre tous n'est plus de mise, ce procédé permet toutefois aux visiteurs de s'en emparer avec amusement. Signalées un peu partout dans le monde, elles font irruption devisant, déambulant, voire festoyant avec décontraction comme ce fut le cas au centre Pompidou (*Blanche-Neige, Le banquet*, 2010) ou de manière beaucoup plus inquiétante débarquant armées à la Fondation Cartier (*Blanche-Neige envahit la Fondation Cartier pour l'art contemporain*, 2004), drainant dans leurs incessantes courses-poursuite un climat de sourde violence en opposition avec l'environnement protégé et plus encore leur statut enchanteur. Le travail de sape de l'industrie du spectacle auquel renvoie l'exploitation de ce personnage est clairement perceptible dans les propos dont l'artiste dote ses multiples Blanche-Neige. Entendu en voix off (si ce n'est en direct) ou à parcourir sur un bandeau, un monologue préside à leur intervention qui rend compte de ce rapport symptomatique à l'image entretenu par ce personnage :

Ma condition ne me permet pas de jouer à la roulette russe, d'ouvrir un compte en banque [...] de fumer et boire avec excès [...]..... Vendu à 340 000 exemplaires l'année, je suis le record de vente des grands magasins depuis 40 ans [...]..... Agée de 201 ans, mon histoire est celle de la répétition [...] Je suis une histoire à répétition. Je suis l'espoir de milliers d'enfants Le sommeil éternel, les 8 heures trente précises, les repas mal digérés les petits suisse écrasés sur le sol (...), les tartines renversées, les pères et les mères abusifs, les excès de tendresse, la foire

du trône, le jardin d'acclimatation, le cours de la bourse (...), la survie de million d'adultes (...)..... Je suis un produit de consommation courante [...].⁷⁸⁰

Introduire du jeu dans notre réel pour mieux en dénoncer les rouages. Cette forme de prise de conscience, Bourriaud, la formulait déjà en ces termes :

Or les figures de contes de fées, les personnages de cartoons et les héros de science-fiction qui peuplent cette « démocratie » n'appellent pas à fuir hors de la réalité ; à l'inverse, ces *images qui font l'apprentissage* du réel nous incitent, par un effet de retour, à faire l'apprentissage de notre réalité, mais à partir de la fiction.

Quant à son instrumentalisation, sous couvert de ludisme apparent, elle se fait ici par le biais du corps de la performeuse qui emprunte ses traits au mythe avec une facticité propre à dire son dévoiement. C'est par ce corps scénique, support de toutes les projections, en perpétuelle représentation, que s'opère l'appropriation des codes sociaux, manipulés pour mieux être subvertis.

Au-delà de la critique de la société marchande et du rôle qu'y joue la culture de masse (contribuant à cette vision de cette société du spectacle pointée par Guy Debord), Baÿ, tout comme Joseph, imposent par le truchement de l'imagerie populaire l'impact du vivant, ainsi formulé par ce dernier : « la force d'une présence vivante c'est qu'elle indexe tout à sa nature et que ce qui se retrouve autour devient accessoire ou à son service »⁷⁸¹.

⁷⁸⁰ Document de présentation *Blanche Neige by Catherine Baÿ*, publié à l'occasion de la manifestation Blanche Neige à la Fondation Brownstone à Paris, du 27 au 29 octobre 2003, p. 4. Ce monologue y est présenté sous l'intitulé « Livret pour x interprète(s) et n interprétations. Durée variable » et a été écrit en 2001. Celui-ci figure également en bandeau qui défile sur le site internet consacré au projet Blanche-Neige, qui localise en temps réel l'intervention des Blanche Neige dans le monde.

⁷⁸¹ Entretien électronique entre l'artiste et moi, le 18 janvier 2017.

5. 2. Du corps-image au tableau vivant (Luigi Ontani, Yasumasa Morimura, Martin Kippenberger)

C'est dans ce creuset entre inerte et animé, entre imaginaire et réel, que se joue la dynamique des forces en présence dans le type de propositions artistiques abordées, et dont procède de façon encore plus poussée le tableau vivant. Si ce genre a fait florès dans l'art ancien dès le Moyen Âge (portant trace déjà des apports du théâtre, comme le mentionnait Émile Mâle⁷⁸² à propos des Mystères), l'art contemporain, ainsi que les arts vivants ont su s'en saisir avec une inclination particulière pour ce qu'on appelle l'image performée.

« Composition ordonnée comme un organisme, instant fécond, séparation entre l'espace de la fiction et celui du spectateur par l'imaginaire quatrième mur envisagé par Diderot sont autant d'éléments qui fondent cette esthétique du "tableau" »⁷⁸³. Cette définition du tableau vivant s'applique en l'occurrence parfaitement au procédé artistique employé par Luigi Ontani, dont la stratégie d'appropriation régit le travail depuis les années 1970. Basées sur le principe de la personnification, les performances de celui-ci ressuscitent une galerie de portraits de l'histoire de l'art classique aux poses et expressions saisissantes de suggestivité. Qu'il s'agisse de *Dante* (1972), *Saint Sébastien* (1973) d'après Guido Reni ou de *J. L. David* (1974), « Le corps de Ontani est fondamentalement un corps disposé à se vêtir de la peau du monde, comme instrument et aboutissement d'une métamorphose constante, comme un voyage dans l'espace et dans le temps »⁷⁸⁴. En témoigne *Christopher Columbus* dont il prit l'apparence depuis l'Italie

⁷⁸² Rose-Marie FERRÉ, « L'art des tableaux vivants au Moyen Âge », in Julie RAMOS (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Mare & Martin, 2014, p. 35. Pour l'auteure, « [...] Émile Mâle proposait déjà une définition du tableau vivant, certes liée au monde du spectacle, mais bien située à la croisée de plusieurs médias », p. 36.

⁷⁸³ Carole HALIMI, « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation », in Julie RAMOS (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, op. cit., p. 323.

⁷⁸⁴ Andrea BELLINI, « RivoltArteAltrove, La patrie de Luigi Ontani », in *CoacerVolubillittico Luigi Ontani*, Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 228.

jusqu'à la place Columbus Circle de New York, où il posa au pied de la statue du célèbre navigateur, vêtu d'un costume réalisé à partir de dessins comme sources de modèle vestimentaire.

Poussant encore plus loin le travestissement comme acte artistique, on peut citer Yasumasa Morimura, lequel n'hésite pas à recourir aux compétences d'experts : coiffeuses, maquilleuses, jusqu'à solliciter un régisseur de repérages (comparable à ceux des productions de cinéma) pour atteindre à un jeu d'effets maximal, où costumes, étoffes, bijoux, décor, attitudes, rien n'est laissé au hasard (*Self Portrait [Actress] after Vivien Leigh*, 1996). Le premier artifice demeure néanmoins son propre visage, siège d'une hybridation où se mêlent les cultures (la sienne propre asiatique et celle occidentale) avec une facticité troublante. Cette fascination pour une forme d'esthétisme baroque (au sens étymologique où « barroco » désignait une perle de forme irrégulière), transparait jusque dans l'intitulé choisi pour sa série d'autoportraits organisée au musée d'Art de Yokohama : « The Sickness unto Beauty », que l'on pourrait traduire par « Beauté vénéneuse ». Le terrain de jeu devient ici un véritable plateau de cinéma, où l'artiste se rêve en divers rôles.

En matière de tableaux vivants les exemples abondent, mais c'est avec Martin Kippenberger que l'on choisira de clore ce chapitre consacré à la mutabilité de l'image personnifiée. Les deux dernières séries de toiles⁷⁸⁵ qui occuperont l'artiste durant les mois qui précèdent sa disparition sont traversées par le thème de la mort (lui-même décèdera en 1997 âgé de quarante quatre ans, quelques semaines après l'ouverture de sa

⁷⁸⁵ Outre la série *Das Floß der Medusa (Le Radeau de la Méduse)*, 1996, l'ultime autre série peinte par Kippenberger est *Jacqueline : The paintings Pablo couldn't paint anymore (Jacqueline : Les tableaux que Pablo ne pouvait désormais plus peindre)*, 1996, réalisés à partir des clichés photographiques de Jacqueline Roque après le décès de Picasso, pris par David Douglas Duncan et publiés de manière posthume (après la disparition de celle-ci) dans un livre hommage intitulé *The Silent Studio*, Londres, Norton, 1976.

première rétrospective, à Genève). Celle intitulée *Das Floß der Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*), 1996, retient tout particulièrement notre attention. Kippenberger ne s'est pas contenté de se mesurer à Théodore Géricault (endossant le rôle du peintre romantique), il s'est par ailleurs identifié aux quinze survivants en proie à la famine et à la déperdition afin de reprendre les poses de chacun d'entre eux. La série de photographies noir et blanc qui en résulte prise dans son atelier (par sa femme photographe, Elfie Semotan), a très vite acquis un statut particulier. Initialement imaginées comme base de travail pour l'ensemble protéiforme auquel elle a donné lieu (seize tableaux, près d'une vingtaine de dessins – au crayon, crayon de couleurs et feutre sur papier en tête d'hôtels qu'il avait coutume d'utiliser – accompagnés d'une série de lithographies), elles sont devenues le témoignage testamentaire⁷⁸⁶ de cette forte personnalité. Ces clichés mettent en scène le trublion de la scène allemande (catalogué irrespectueux, ironique et inclassable) imprégné de tragique, les bras en croix, l'expression sombre, en tenue ordinaire : tantôt en jean et chemise blanche ouverte, tantôt en short, le torse nu ou totalement nu, gisant étendu sur un lit bas recouvert d'un drap blanc, parfois le corps pendant par-dessus son semblant d'embarcation. Bien loin des mises en scènes sophistiquées d'un Morimura, la vie dans toutes ses manifestations reprend ici ses pleins droits, comme l'indique le port de la montre de l'artiste (relevé par maints observateurs). Sa compagne, préposée à l'objectif, rapporte que si son mari avait toujours été un « modèle extraordinaire », il avait atteint dans ces poses « des profondeurs qui lui étaient inconnues »⁷⁸⁷. La transcription

⁷⁸⁶ C'est en effet l'une de ces photographies qui fera office de carton d'invitation pour son ultime exposition organisée du temps de son vivant : Christian BERNARD (commissaire), *Martin Kippenberger, Respektive 1997-1976* au MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain à Genève, du 19 juin au 14 septembre 1997. Kippenberger figurera également dans l'exposition collective *Deadline*, tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris, d'octobre à janvier 2010.

⁷⁸⁷ Ann TEMKIN, « La Dernière Œuvre de Martin Kippenberger », in *Deadline*, [catalogue d'exposition], Paris, Paris-Musées, 2009, p. 32. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même provenance, jusqu'à nouvelle mention.

picturale qu'en fera Kippenberger rend compte d'une appropriation toute personnelle. À l'inverse d'un usage destiné à l'élaboration de la représentation du groupe naufragé, ces attitudes sont restituées de façon autonome comme autant de tableaux individuels et « représentent un chef-d'œuvre moins copié que défait »⁷⁸⁸. Si l'unité de départ n'est pas respectée au profit d'une gesticulation propre, la présence d'un message n'en reste pas moins troublante quant à une autre lecture possible, livrée par un phylactère blanc rédigé en français : « Je suis Méduse ». Ann Temkin (chargée d'expositions) s'interroge :

Qui parle précisément ? Le tableau ? Le peintre ? La phrase évoque également l'expression "je suis médusé", frappé de stupeur, comme transformé en pierre par la Gorgone à chevelure de serpents. [...] L'inscription souligne une confusion indémêlable entre l'acteur et l'agi, entre le peintre et le peint. [...] Kippenberger met explicitement en avant l'allégorie qu'on lisait dans l'œuvre originale de Géricault, le jeu se nouant entre les catastrophes complémentaires d'un événement historique, d'un tableau et d'une vie.⁷⁸⁹

Les récurrents allers-retours opérés entre les médiums, au cœur du processus artistique de l'auteur, se vérifient ici encore pour ce que l'on peut considérer comme un ultime tour de piste. Jusqu'à la fin, fidèle à lui-même et sans complaisance, « Kippenberger paye de sa personne et de son personnage qu'il met souvent en scène dans son travail iconoclaste »⁷⁹⁰, auquel il aura tenu à donner une ultime touche scénique teintée de tragique.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 32. Ann Temkin précise en note : « Dans les années 1840, Jules Michelet voyait dans le Radeau de la Méduse de Géricault l'allégorie d'une France naufragée », Ann TEMKIN, « La Dernière Œuvre de Martin Kippenberger », in *Deadline, op. cit.*, p. 36.

⁷⁹⁰ Christian BERNARD, « Le sycophante et l'histriion », in *Martin Kippenberger* [catalogue d'exposition], Nice, Villa Arson, 1990 (non paginé).

5. 3. Le corps-objet et ses possibles manipulations (Eric Madeleine)

A . Eric Madeleine

« Si on peut manipuler l'argile et faire de l'art, on peut se manipuler aussi bien soi-même. Cela revient à utiliser le corps comme un outil, un objet manipulable », expliquait Bruce Nauman en 1970 ⁷⁹¹. Cette réflexion vaut également pour l'entreprise que s'est fixée Éric Madeleine, présenté alors sous le nom de Made in Eric, au début des années 1990. En réaction, et à la suite, d'une certaine forme d'art action caractéristique des décennies précédentes, c'est un corps débarrassé de toute revendication et connotation identitaire qu'il va investir, au profit d'une fonctionnalité véhiculée au moyen de son propre corps *ready made*.

Ainsi, proposera-t-il ses services en qualité de *corps-objet chaise, corps-objet table basse, corps-objet porte-micro... balançoire, porte-manteau...*, à travers des usages ordinaires. L'artiste précise :

Le corps-objet est un principe d'actions qui transforme le corps en objets fonctionnels. Par des postures fixes, immobiles, à travers le potentiel structural du corps, cette démarche décline des possibles de fonctions. Il ne convoque pas de lectures symboliques. ⁷⁹²

Dans cette volonté de concilier positionnement et geste artistique, le corps est envisagé comme un outil : « Le corps est l'outil, c'est même une victoire de la pensée ; c'est pas une histoire de corps »⁷⁹³. Optant pour une distanciation, voire un stoïcisme, à toute épreuve, la réification du corps ignore la douleur ou toute autre épreuve (tant physique que

⁷⁹¹ Willoughby SHARP, « Nauman Interview », *Arts magazine*, n°44, mars 1970, cité par Coosje VAN BRUGGEN, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli International Publications, Inc. 1988, p. 109 : « If you can manipulate clay and end up with art, you can manipulate yourself in it as well. It has to do with using the body as a tool, an object to manipulate ». Notre traduction.

⁷⁹² Éric MADELEINE, *Je suis le cerveau du délibéré, encellulé au-dessus des incisives*, Marseille, Al dante, 2014, p. 13.

⁷⁹³ Propos recueillis lors de la présentation publique d'Éric Madeleine dans le cadre du cycle consacré aux pratiques performatives : *In Vivo*, organisé par le Centre Pompidou, le 18 mai 2017.

psychologique) ou affect, comme l'a prouvé le *corps-objet barre d'obstacle* pour concours hippique (1994) exposé au sabots du cheval dans son saut, l'inconfort du *corps-objet pied micro* malmené sur scène (régulièrement employé par le groupe rock Les Tétines Noires de 1993 à 1998) ou celui du *corps-objet marche* foulé par les visiteurs lors du vernissage de l'exposition *Hors-Limites : L'art et la vie 1952-1994* au Centre Pompidou (1994-1995), jusqu'à faire face à une légère raillerie lors de l'émission *Téléshopping* présentée par Pierre Bellemare sur la chaîne de télévision TF1 en 1994. Autant de cas de figures qui font la démonstration que la posture chez Madeleine ne se départit jamais de la nature critique du *corps-objet*, qui réside dans sa littéralité et son anti-héro sme.

Préoccupés de leur seule fonctionnalité, ces *corps-objets* déclinés au gré de leurs usages ouvrent néanmoins sur une forme de fictionnalité. Celle-ci se matérialisera dans l'évolution du parcours de l'artiste par l'apparition des *Habitudes-Fictions* attachées à développer « des actions qui réinvestissent le corps des autres par la nécessité de disposer de n'importe quelle compétence (...) »⁷⁹⁴. À travers ce principe de délégation, il désigne les intervenants des *Habitudes-Fictions* du terme de « substituts du performeur », les dispensant d'introduire tout jeu propre (contrairement à Baÿ ou Kippenberger). Soucieux de l'impératif qu'il s'est fixé de voir « l'art action quitter le corps du performeur »⁷⁹⁵, il poursuit son examen des activités humaines de façon quasi phénoménologique via ces « corps-interprètes »⁷⁹⁶.

L'artiste dans son exploration des connexions corps / objet, examinées selon diverses logiques avec le temps, tient à mettre l'accent sur cette évolution notable à travers laquelle il se définit initialement comme « corps-objet puis producteur de gestes,

⁷⁹⁴ madeleine éric, *je suis le cerveau du délibéré*, encellulé au-dessus des incisives, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*

sculpteur de compétences et tailleur de coutumes »⁷⁹⁷. Son intérêt aujourd’hui, s’oriente vers ce qu’il nomme les « actions d’ameublement »⁷⁹⁸ et la « performance plasticienne »⁷⁹⁹ étayée par un large champ de pratiques allant de la performance à la production d’images dessinées, photographiques ou filmées par vidéo.

On ne manquera d’observer, en éclairage à notre sujet relatif aux nouvelles pratiques du corps scénique, que cette conception attachée aux compétences et aux gestes qui les accompagnent, a fait l’objet d’une proposition à dimension scénique : *Intérim*, présentée à la Ménagerie de Verre en 2001. Abordée sous l’angle du « spectacle des métiers »⁸⁰⁰, (« conçu sur le principe de la performance, mais à l’échelle d’un spectacle »⁸⁰¹), cet « événement chorégraphique » (pour reprendre le terme figurant sur la page de garde du programme) s’attachait à une succession de série de rencontres-démonstrations à la manière de numéros, valorisant au sein d’un même geste la combinatoire de plusieurs types de compétences réunies : une barre d’exercices de danse faisant office de penderie à destination d’une danseuse particulièrement agile; un sportif acrobate sur son monocycle pratiquant les anneaux ; une cantatrice alliant chant et taekwondo, un maçon érigeant un mur au moyen d’une truelle qui produit des sons. Ce déplacement de gestes et mise en partage des compétences (réelles et rêvées) élabore de nouveaux usages et de nouvelles postures, à l’image du balayeur-hockeyeur sur glace utilisé en guise de visuel pour annoncer l’événement.

⁷⁹⁷ Medhi BRIT, Sandrine MEATS, « Éric Madeleine », *Interviewer la performance*, Paris, Manuella éditions, 2014, p. 282. Formulation reprise dans le texte de présentation et lors de l’événement *In Vivo*.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁹⁹ Propos recueillis lors de la présentation publique d’Éric Madeleine *In Vivo*, organisé par le Centre Pompidou, le 18 mai 2017.

⁸⁰⁰ Extrait du texte de présentation rédigé par l’artiste à l’occasion d’*Intérim* de MADEeLeIN ERIC Alias Made in Eric, La Ménagerie de Verre, Festival Les Inaccoutumés 12, du 16 octobre au 19 novembre 2001.

⁸⁰¹ *Ibid.*

L'analyse de Barbara Formis tirée de son ouvrage *Esthétique de la vie ordinaire* constitue un éclairage intéressant pour la lecture du travail de cet artiste, lorsqu'elle avance : « Un geste ne peut correspondre à un "artefact" qu'à condition de prendre les arts du corps comme des techniques⁸⁰² ». Et de poursuivre, comme en écho aux questions soulevées par *Intérim* :

Il est vrai qu'une pirouette, une vocalisation lyrique ou une interprétation théâtrale nécessitent une maîtrise et un savoir-faire indéniables. Cependant, et c'est sur ce point que le problème devient intéressant, à bien regarder n'importe quel geste se fonde sur un apprentissage gestuel, il n'y a pas de gestes spontanés chez l'adulte et nos mouvements les plus quotidiens sont en réalité des techniques. Notre comportement est déjà un artefact.⁸⁰³

La contextualisation de cette anthologie donnée à voir dans un lieu voué aux arts vivants nous fait l'appréhender avec une attention toute spécifique à la gestuelle, aux déplacements et à leurs interconnexions.

Cette mise en lumière particulière du corps en mouvement nous incite à le penser en perpétuelle représentation (quand bien même il n'en constitue pas l'enjeu premier), en écho avec la pertinente remarque d'Alain Buffard (déjà citée)⁸⁰⁴ : « Dès lors qu'on met en jeu le corps d'une personne sur une scène, c'est forcément de la danse », que l'on nuancera personnellement du terme de « scénique ».

Quant à ces considérations sur les modalités de présence au sein d'un espace donné, Éric Madeleine avance pour sa part que dans le cas d'*Interim*, seuls « la disposition du public et le lieu »⁸⁰⁵ pouvaient « renvoyer au spectacle », s'agissant « d'une chaîne de performances à l'échelle du spectacle ». Et de préciser: « [...] il y a confusion à croire qu'un domaine de liberté serait débarrassé de toute attente liée au cadre, qu'il ne serait astreint

⁸⁰² Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 18.

⁸⁰³ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *ibid.*

⁸⁰⁴ Voir p. 282 de cette thèse.

⁸⁰⁵ Entretien électronique entre l'artiste et moi, du 5 août et 3 septembre 2017. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention.

à aucune logique historique [...]. La performance parce qu'elle est un territoire ouvert et permissif est comme l'anarchie ; c'est une auberge espagnole qui se trouve investie par qui le souhaite, quitte à être galvaudée, au risque de se faire piller ».

Ce sont là autant de notions et de positions valorisées par l'artiste dans son recours au dispositif scénique, à la capacité à refléter ses intentions et les enjeux souhaités (ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre).

Sans doute est-ce cette vision partagée des codes élargis à de nouvelles lectures possibles qui a incité Claudia Triozzi dès 2000 avec *Dolled Up* à étendre son registre à la vidéo la montrant s'essayant à différents corps de métiers. Se soldant par une série d'expériences professionnelles avortées (comiques par leur inappropriation), ces tentatives d'essais finissaient par trouver leur conclusion dans un leitmotiv scandé, sur le ton d'un humour imparable : « It's not for me ! ». En 2011, elle réitère ces préoccupations avec *Pour une thèse vivante* (présentée dans divers lieux, dont à la Ménagerie de Verre où elle fut créée ou encore au MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne⁸⁰⁶).

Dans mes travaux la question du quoi faire s'est toujours posée. Le corps qui fabrique, le corps artisanal, le corps qui pense comment anticiper les erreurs des machines dans une usine, le corps qui répète dans son quotidien des gestes qu'il pense connaître et reconnaître. Alors quelle représentation pour ce corps ? ⁸⁰⁷

Outre qu'il s'inscrivait dans une perspective critique, celle de l'acquisition d'une thèse délivrée à des artistes (Triozzi enseigne pour sa part à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Bourges, comme cela a été dit), ce projet s'attachait à la mise en œuvre de l'articulation de la théorie à celle la pratique. Ainsi divers savoir-faire étaient-ils

⁸⁰⁶ Le 3^e chapitre de *Pour une thèse vivante* fut présenté au MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne dans le cadre de la manifestation *Du dire au faire*, le 3 décembre 2011.

⁸⁰⁷ Claudia TRIOZZI, *Pour une thèse vivante* [en ligne]. 2001. Disponible sur : <http://www.claudiatriozzi.fr/pour-une-these-vivante>. (consulté le 11 août 2017).

convoqués sur scène : un boucher se livrant à la découpe d'une carcasse de viande, précisant les termes de chacun de ses morceaux ; un tailleur de pierre ; une agricultrice accompagnée d'un de ses ânes. Nul regard esthétisant n'était porté sur ces spécialités dans leur immédiateté, mais un savoir-faire venait s'y surajouter orchestré par l'artiste : celui de leur mise en espace de façon à singulariser ces corps, avec ou sans puissance expressive, comme autant d'éléments scéniques.

II. La pratique du dispositif, paradigme des pratiques scéniques

Introduction : Le dispositif comme mise en jeu

Lors du chapitre précédent, il a été évoqué à travers maints développements l'importance de l'interaction du corps avec les objets, à l'origine de gestes spécifiques. De même, l'agencement scénique repose sur le jeu d'interférences entre les éléments qui le constituent et les événements qui s'y produisent. Cette conception d'un champ actif est par ailleurs pleinement redevable d'une attention particulière à la notion de spatialisation. Ce tout contribue à l'élaboration d'un contexte constitutif de l'œuvre, au sens étymologique du mot, c'est à dire porteur de l'idée d' « assemblage » (du latin *contextus*, *contexterre*, « tisser avec »). Cette configuration d'éléments hétérogènes, amenés à fonctionner ensemble, nous incite à l'envisager sous l'angle du dispositif, déterminant, dans notre lecture des pratiques scéniques, au sein desquelles le corps se trouve mis en jeu de façon privilégié. Le terme de dispositif, du latin *dispositio* désigne deux choses, ainsi que le rappelle avec précision Franck Aggeri : « disposer des éléments en vue d'une finalité ; agencer les arguments de façon à les rendre intelligibles »⁸⁰⁸.

⁸⁰⁸ Franck AGGERI, « Qu'est-ce qu'un dispositif stratégique ? », *Libellio d'Aegis* [en ligne]. 2014, n°10, p. 1. Disponible sur : <https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-01083407>. (Consulté le 23 août 2017).

Celui-ci poursuit :

Cette double étymologie n'a pas échappé à Michel Foucault chez qui la mise en place du dispositif renvoie aussi bien à l'agencement d'éléments hétérogènes assemblés en fonction d'une urgence stratégique qu'au déploiement de stratégies rhétoriques. Dans le langage courant, le dispositif recouvre une variété de sens comme le souligne Giorgio Agamben (2007). Les trois principaux sont le dispositif technique, le dispositif judiciaire et le dispositif artistique. [...]. Dans le domaine de l'art contemporain ou du théâtre, le terme de dispositif est utilisé pour désigner une installation dynamique en devenir [...]. Là, le dispositif n'est pas une entité déjà conçue mais, bien au contraire, un agencement en devenir qui vise des effets potentiels qui ne sont repérables que dans des conditions précises.⁸⁰⁹

Un autre éclairage nous est fourni par Giorgio Agamben, dont on retiendra sa définition du dispositif (à la suite de Michel Foucault) : « la capacité de capturer, d'orienter [...] »⁸¹⁰. Mais il ne s'agira pas pour autant ici de prolonger sa lecture inscrite dans la perspective foucauldienne de vecteur de contrôle des individus. On soulignera en revanche le caractère fondamental de cette notion appliquée aux nouvelles pratiques du corps scénique. Un dispositif articule en effet les éléments composites qui le constituent à un espace hétérogène au réel, lequel produit précisément chez le spectateur (en quelque sorte « capturé ») la conscience d'être en présence d'un dispositif. Ce rapport à l'œuvre, quelque forme prenne le dispositif, introduit de fait la question de la théâtralité jadis dénoncée comme anti-moderne par Michael Fried à propos de l'art minimal dans son célèbre article « Art et Objectivité » en 1967 : « L'art dégénère à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre »⁸¹¹. Or c'est bien pourtant la notion-clé de « théâtralité », mise en lumière quelques années auparavant par Roland Barthes « [la théâtralité] c'est le théâtre moins le texte »⁸¹²), qui revient aujourd'hui, si l'on peut dire

⁸⁰⁹ Franck AGGERI, « Qu'est-ce qu'un dispositif stratégique ? », *op.cit.*

⁸¹⁰ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 31.

⁸¹¹ Michael FRIED, « Art et Objectivité » (1967), *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 135-136.

⁸¹² Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.

au devant de la scène, chez nombre d'artistes dans ce qu'il convient de nommer des dispositifs.

Plutôt que d'établir une catégorisation de ceux-ci laissant imaginer leur exhaustivité, nous privilégierons quelques exemples emblématiques fondés sur l'interaction des différents éléments pensés par les artistes : le corps comme élément pivot, la place du spectateur, la question de la spatialisation comme cadre où se mouvoir.

1. L'invention de configurations inédites

L'interface avec le corps permet de repenser le rapport avec celui-ci, de le reconfigurer de façon autre.

« Tester, au travers d'une grille d'improvisation, le potentiel d'adaptation du corps »⁸¹³ au regard d'un certain type d'environnement, tel est l'enjeu formulé par les artistes chorégraphes Rachid Ouramdane, Christian Rizzo réunis autour du projet *Structure Multifonctions*. Celui-ci né de l'appropriation d'une sculpture/structure au titre éponyme conçue par le plasticien Nicolas Floc'h, répond à l'intention de ce dernier de mise à disposition pour des initiatives d'artistes. La première du genre sera le déclencheur d'une collaboration initiée par Ouramdane, lequel conviera Rizzo à travailler avec lui, rejoints sur scène par Floc'h. Il en résultera la base d'un jeu où les artistes interviendront se saisissant des divers éléments qui composent cette structure d'aspect minimaliste, en composite d'aluminium (constituée d'une quinzaine de plateaux, d'éléments en hauteur, ainsi que d'autres pouvant faire office d'assises). Loin d'être une simple proposition

⁸¹³ Nicolas FLOC'H, Rachid OURAMDANE, Christian RIZZO, Programme de présentation de *Structure multifonctions*, La Ménagerie de Verre, Festival Les Inaccoutumés n°12, du 16 octobre au 19 novembre 2001.

d'ordre chorégraphique, ces pièces modulables se prêtent à de curieuses manipulations agencées par des créatures aux traits d'animaux, attachés à en déjouer les fonctions.

La procédure de délocalisation des modalités artistiques souhaitée par l'artiste rencontre ici un déplacement supplémentaire avec l'irruption du règne animal. La transformation s'avère double, avec la mise en présence d'une part d'une caisse en aluminium dont les participants vont extraire des costumes d'animaux (agent de leur métamorphose), suivie de sa mutation en une structure évolutive marquée du sceau de l'étrangeté. Les insolites rituels auxquels se livrent ces créatures factices renvoient à une organisation communautaire dont les enjeux nous échappent, prétextes à une étonnante dialectique nature/culture.

Dégagée de toute assignation de lieux, de rôles et d'usages précis par sa totale disponibilité, cette pièce connaîtra nombre d'affectations sous l'impulsion d'une pluralité d'artistes invités à orchestrer à leur guise ces éléments modulaires. De façon révélatrice cette première version a vu le jour dans un lieu d'art, au Fonds régional d'art contemporain (FRAC) Champagne Ardennes (en qualité de coproducteur) en 2001, et ne sera reprise qu'un an plus tard dans un contexte à connotation scénique, à La Ménagerie de Verre. L'esprit de mutabilité et d'appropriation propre à cette pièce a émergé dès son origine, lors de sa création pour l'événement *Hourvari* (au Centre Pompidou, et au Centre national de la danse, CND, en 2001), dans le cadre d'ateliers d'improvisation. Ceux-ci, fédérés autour de la figure phare de l'improvisation en danse, l'américaine Lisa Nelson (connue pour sa pratique collective : les *Tuning Scores*), accueillait des artistes de disciplines variées : danseur.seuse.s (dont Emmanuelle Huynh), architecte, vidéaste, plasticien (Floc'h), pour des temps de partage alternant avec des plages de monstration à l'attention du public

Plus que la simple collaboration comme principe de travail, c'est de la conjonction d'éléments disparates assemblés, amenés à fonctionner ensemble, que découle la force du dispositif. *Bord, tentative pour corps, textes et tables* (2001), par son titre à consonance programmatique, énonce les composants structurels de sa procédure de travail. Cette proposition, initiée par la chorégraphe Emmanuelle Huynh, convie des corps à agir selon une configuration à géométrie variable composée des éléments mobiliers conçus par Floc'h, du texte de Christophe Tarkos, *Anachronisme* (2001) et de l'espace ambiant. On notera comme principe actif, au cœur de cette expérimentation, le pouvoir des mots (persistant chez Huynh – hérité de sa double formation en philosophie – à signaler également comme l'une des aimantations fortes du travail de Vincent Dupont, conjugué au son, abordé à la suite de cet exemple).

À propos de la présentation d'une des versions de *Bord, tentative pour corps, textes et tables* (ayant eu pour cadre aussi bien des espaces clos non conventionnels tels que la Bibliothèque Centrale de Montpellier, la Chapelle des Carmélites de Toulouse, que des espaces à ciel ouvert – *Bord sept, tentative...* au château de Chamarande dans l'Essonne), nous n'avons pas manqué de remarquer que : « S'il est un pouvoir signifiant du corps au sein du vaste champ chorégraphique, c'est bien dans cette intrication de constructions physiques et mentales, d'intuitions et de sensations qu'autorise une pièce comme celle-ci »⁸¹⁴. Idem que pour *Structure multifonctions*, désignée par son auteur de « scénario »⁸¹⁵ et de « partition » (en regard de son déploiement), cette pièce se caractérise par son mode d'œuvre ouverte au sens où Umberto Eco parle d'œuvres « [...] qui restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes [...] »⁸¹⁶. On rappellera que c'est la mise en

⁸¹⁴ Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de Verre*, Nouvelles pratiques du corps scénique, *op. cit.*, p. 85-86.

⁸¹⁵ Nicolas FLOC'H, *Documents d'artistes Bretagne* [en ligne]. Disponible sur : <http://ddab.org/fr/oeuvres/Floch/Page2/Page2-7>

⁸¹⁶ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35.

jeu de ce *modus operandi* collectif qui souffla à Huynh ces mots : « La danse : si on pouvait inventer un autre mot, ce serait bien »⁸¹⁷.

Exemplaire de l'étroite collaboration entre artiste et chorégraphe, *Programme court avec essorage* (1999) conforte l'idée que l'expérimentation a partie liée avec un dispositif inédit. Cette pièce par essence performative doit son entière logique au procédé imaginé par le plasticien Gilles Touyard pour Boris Charmatz : celui d'un tambour de machine à laver logé dans un socle rotatif conçu à l'attention de danseurs. Impactant fortement sur les corps, avec la progression propre à un cycle de lave-linge habituel, celui-ci va conduire les protagonistes (au nombre de deux, chacun juché sur son étroite plateforme respective), soumis à l'intense force centrifuge du mécanisme, à livrer un impitoyable combat. Tel un défi lancé à la verticalité menacée (principe cher à la danse classique dans son aspiration à l'ascensionnel et aux envols narguant le poids du corps), il en résulte un ensemble de gestes réinventés, d'inoues postures de déséquilibre, jusqu'à des points de rupture entraînant la chute et parfois l'éjection même du dispositif.

Deux versions existantes impriment à cette pièce basée sur la contrainte un caractère de partition, avec des nuances d'états de corps notables entre le duo formé par Charmatz avec Julia Cima et celui avec Éric Martin. La question des limites physiques a incité son concepteur à formuler que : « Le corps, s'il veut être, doit résister ; la danse constitue une forme de résistance : un équilibre, une vitesse et une couleur ajourée au réel

⁸¹⁷ Programme de présentation de *Bord, tentative pour corps, texte et table*, La Ménagerie de Verre, Paris, 2002. Également cité en introduction de cette thèse p. 14.

en guise d'imposture, de transcendance »⁸¹⁸, tandis que pour Charmatz cette expérience physique renvoie à celle vécue d'un « corps déboulonné »⁸¹⁹.

2. Le dispositif, vision prismatique

Le dispositif s'il permet la mise en oeuvre de possibles, jusqu'à impliquer la déconstruction du corps, s'avère être aussi une incursion dans les différentes strates de la perception. Prétexte à un déploiement prismatique, il se plaît à explorer le registre polysensoriel, comme l'illustre *Jachères, Improvisations* (2001) de Vincent Dupont, où la mise à l'épreuve consiste en une approche du visible et de sa mise en perspective. Par l'expérience de la lenteur, ce spectacle interroge le réel ; ce qui s'offre à notre vue et à nos sens, à travers les notions de rapprochement et d'éloignement, tant visuelles que sonores. Le dispositif spatial repose sur la découpe d'un cadre de cinémascope situé dans le fond de la scène (apparenté à un monochrome lumineux crescendo démarrant dans l'obscurité). Sous l'effet de la lumière grandissante se profilent progressivement les contours d'un intérieur composé de quelques meubles et d'un lampadaire avec, disposé à l'avant, la silhouette d'un matelas vide. Les protagonistes : une femme et un homme (Myriam Lebreton et Éric Martin, tous deux appartenant au champ de la danse), donnant leurs lettres de noblesse à l'art de l'immobilisme, debouts, figés de trois quarts dos pendant une longue durée, vont engager leurs corps dans de lentes micro évolutions, allant de pair avec l'accroissement de la lumière et du son entendu au casque (remis à chaque spectateur dès son entrée). Cela jusqu'à se retrouver à l'avant scène, tout proches du public, pour faire entendre de façon chuchotée d'abord, puis émaillée d'accroches de

⁸¹⁸ Propos de Gilles TOUYARD extrait de Boris CHARMATZ, *Programme court avec essorage* [en ligne]. 1999. Disponible sur : <http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/programme-court-avec-essorage/>. (Consulté le 21 août 2017).

⁸¹⁹ Propos recueillis auprès de l'artiste, rapportés dans notre ouvrage *Ménagerie de Verre, nouvelles pratiques du corps scénique*, op. cit. p. 81.

plus en plus audibles, un texte du même Christophe Tarkos (extrait de *Donne*, tiré de l'ouvrage *Ma langue*). À tous ces stimuli (dont la matière résulte de ces disjonctions du visible, du dicible et du sonore), vient se rajouter une strate de lecture supplémentaire : celle de la source de cette pièce, née de la rencontre avec une photographie de Stan Douglas (entrevue dans une revue d'art). Pour notre part, c'est à la vidéo de Michael Snow : *Wavelength* (1967) et à l'exacerbation des sens mise en scène que l'on songe.

Cette approche vertigineuse et démultipliée de la réalité, Charmatz l'aborde également par le biais de tableaux animés, mais selon un mode davantage conceptuel. *50 ans de danse* emprunte son titre à un ouvrage particulièrement précieux pour le chorégraphe, celui de David Vaughan : *Merce Cunningham, Fifty Years* (reçu en cadeau à l'âge de cinq ans). Charmatz puise dans cette célébration en images pour en donner une transcription scénique originale, faite de l'addition d'extraits de différentes chorégraphiques (selon le déroulé du livre) mis bout à bout ; une façon selon lui de « se voir au carrefour des images et de la chorégraphie »⁸²⁰. Lui-même s'insère comme élément pivot dans ce dispositif et pose en interface, faisant défiler simultanément les pages de l'ouvrage en question visible sur un pupitre depuis la fosse d'orchestre (livrant à la sagacité du public ce double mouvement d'appréhension de la chorégraphie dans sa récréation). Cette superposition de réalité prise dans une double temporalité se trouve intensifiée par la présence sur scène d'un certain nombre d'anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company (incarnation d'une mémoire vibrante aux traits légèrement vieillis, à travers laquelle se manifeste tout un pan d'anthologie de l'histoire de la danse). On est face à un agencement, ainsi imaginé par son auteur :

⁸²⁰ Bertrand TAPPOLET, boris CHARMATZ [entretien], « Boris Charmatz. Entre héritage chorégraphique et expérimentation ludique » *Geneveacitve*, cité par Patricia BRIGNONE, « Danse & photographie, éloge de l'indiciel », *Ligeia, Photographie et danse*, n° 113-116, Janv.-Juin 2012, p. 79.

En lisant ce livre, l'idée m'est venue que cet ensemble d'images ne rassemblait pas seulement la presque intégralité des projets qu'il [Cunningham] a signés, mais qu'elles formaient aussi en elles-mêmes une chorégraphie, proche en cela des processus que Cunningham mettait en œuvre pour créer : la danse a lieu entre deux postures, deux positions. Je suppose ainsi qu'il est possible d'inventer une pièce à partir de cette partition d'images, performée du début à la fin. ⁸²¹

Quant à la question de l'archive inhérente à cet « *event* méta-Cunninghamien »⁸²², sa perception est à la fois d'ordre éthique et artistique :

Je considère que cette expérience est partie intégrante de notre recherche, de notre intérêt spécifique pour la question de l'archive, de l'histoire et des partitions, qui pourrait ici rencontrer sa dimension tumultueuse : l'histoire toute entière de l'œuvre d'une vie devenue livre, transformée à son tour en une pièce élaborée par une poignée de danseurs. ⁸²³

3. Exploration plurielle et décentrement

On a vu combien le dispositif pouvait agir comme principe de diffraction spatio-temporel, à l'origine de l'élargissement des points de vue. Cette capacité de démultiplication des approches (vérifiées aussi bien avec *Structure Multifonctions* qu'avec *Bord*) s'appuie sur un faisceau de synergies susceptibles de déplacer les regards, de complexifier les modes d'appréhension d'une œuvre. Ce jeu de décentrement constitue le mode opératoire de *Statuts*, proposition initiée par Charmatz et l'association Edna⁸²⁴, née du questionnement du « statut que nos pratiques artistiques donnent au corps et à la présence »⁸²⁵. Présenté sous la forme d'un parcours où avoisinaient œuvres plastiques et performatives (tout d'abord à la Ferme du Buisson / Scène nationale de Marne-La-Vallée

⁸²¹ Propos de Boris CHARMATZ, extraits de Boris CHARMATZ, *50 ans de danse / Flip Book / Roman Photo* [en ligne]. 2009. Disponible sur : <http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo>. (Consulté le 21 août 2017).

⁸²² Boris CHARMATZ, « 50 ans de danse », Programme de présentation de *Merce Cunningham*, décembre 2009, Festival d'Automne à Paris, 38^{ème} édition, Théâtre de la Ville, Paris, , p. 16.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ L'association Edna a été créée en 1992 par Boris Charmatz et Dimitri Chamblas pour accompagner leurs premiers travaux chorégraphiques, ainsi que des projets de recherches de nature variée.

⁸²⁵ Jusqu'à nouvelle mention cette citation et celles qui suivent sont extraites de Boris CHARMATZ, Texte de présentation de *Statuts* [en ligne]. 2001. Disponible sur : <http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/statuts>. (Consulté le 21 août 2017).

en 2001, puis à La Ménagerie de Verre en 2002), on y découvrait l'esquisse d'un paysage problématisant diverses instances de corps, d'« incarné », « absent », « révélé » ou encore « trafiqué par nos machines perceptives ». Du corps physique en présence (celui d'Éric Martin) : réceptacle statique debout sur un amas de coussins placés au centre d'un lit, disant (casque aux oreilles) un texte du réalisateur et photographe Hollis Frampton (*L'Écliptique du savoir*), à celui mis à mal (« déboulonné ») sous l'action de *Programme court avec essorage* (initialement conçu pour cette manifestation) : entre ces polarités se dressait tout un champ de représentations du corps. Saisi à travers l'œil photographique de Jean-Luc Moulène (jouxant un immense miroir où piéger l'image des visiteurs), ou en posture surplombante scotché à même le mur version Maurizio Cattelan (*A Perfect Day*, 1999), ou sollicitant directement celui propre aux visiteurs conviés à éprouver les installations de Sylvia Bossu, Bertrand Lamarche ou invités à assister à un cours pratique : par ces truchements, il s'agissait pour le spectateur de se confronter à l'expérience d'un corps aussi multiple et complexe qu'il existe de statuts.

De la même manière que l'on constate la prise en charge de certains questionnements par une diversité d'acteurs, hors de l'espace strict de la scène, Catherine Contour s'est également employée pendant cinq ans (de 1996 à 2001) à imaginer de nouveaux territoires à la danse avec *Chambre, étapes chorégraphiques en chambres d'hôtels*. Privilégiant le collectif et l'« extrême proximité »⁸²⁶ avec le spectateur, ce projet se voulait une « rencontre »⁸²⁷, sous la forme d'un partage dans un espace inédit : celui

⁸²⁶ *Une plongée avec Catherine Contour, Créer avec l'outil hypnotique, op. cit.*, p. 123. Catherine Contour évoque « un dispositif dans lequel l'extrême proximité brouille les frontières et favorise perte des repères et distorsion du temps ».

⁸²⁷ Jusqu'à nouvelle mention, cette citation et celles qui suivent sont extraites du programme de présentation Catherine CONTOUR, *Chambre, Étapes chorégraphiques en chambres d'hôtel*, (dans un hôtel parisien), Centre Pompidou, du 22 au 26 mars 2000.

des chambres d'hôtels avec les lesquelles composer. Les complices de ces moments de jeu et d'expérimentation rassemblaient (entre autres) : Alain Buffard, Emmanuelle Huyhn, Latifa Laâbissi, Julie Nioche, Rachid Ourmamdane, Christian Rizzo, selon les « étapes » (Bordeaux, Dijon, Grenoble, Paris, pour n'en citer que quelques unes), amenés à improviser en présence d'une petite dizaine de personnes inscrits à ces rendez-vous particuliers (durant 45 à 60 minutes). Pour la chorégraphe, « "Chambre" fait passer du statut de spectateur à celui de témoin », proposant de pénétrer dans « "l'intimité" » de la danse des protagonistes ; « une invitation à se glisser dans un lieu, qui, malgré sa proximité, resterait ignoré sans cette soudaine "effraction" – parenthèse, fissure dans le déroulement d'une journée ».

Cette série d'événements (initiée en 1995) puise son fondement dans le recours à une notion éclairante, qu'explique son auteure :

Ce projet portait un sous-titre emprunté à une installation de Joseph Beuys « Stratégie pour ré-activer les sens ». Il me semblait essentiel de proposer au spectateur une posture en relation plus étroite avec l'œuvre chorégraphique, d'amplifier certaines « écoutes », « d'activer les sens » : non seulement la vue, mais également l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût peut-être...

Cette attention aux micro-événements absents par définition du corpus du champ chorégraphique n'est pas étrangère à certaines convictions prônées par des figures dites historiques comme Steve Paxton, à l'initiative du *Contact Improvisation* (ou danse-contact)⁸²⁸, pour qui il importe de « réactiver les sens que nous avons été entraînés à ne pas prendre en compte »⁸²⁹. Au-delà de ces croisements de pensée vivificatrice, le choix d'un espace de monstration atypique tel que la chambre d'hôtel, à mi-chemin de l'espace intime et public, (« [...] espace de rapprochement extrême, de concentration, où les

⁸²⁸ Voir p. 133 de cette thèse.

⁸²⁹ Notion abordée lors de la rencontre organisée avec Steve Paxton à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris – Ensba (animée par Denise Luccioni), le 22 octobre 2015. Propos également cités par Michel BERNARD, « Steve Paxton, esquisse de techniques intérieures », *Contact Improvisation, Nouvelles de danse*, n° 38/39, printemps - été 1999, p. 115.

perceptions s'amplifient, où les sens s'aiguisent... »⁸³⁰ pour l'artiste) s'avère non anodin, voire essentiel à la reconfiguration de gestes autres.

Ces processus de monstration et d'agencements de situation (avec pour cadre ici le décorum spécifique aux chambres d'hôtels – dont l'inscription *in situ* et l'intrusion dans une certaine intimité n'est pas rappeler la célèbre manifestation gantoise *Chambres d'amis*⁸³¹) constitue un principe de réflexion qui n'a eu de cesse de préoccuper les artistes. Dans le champ des arts plastiques, la sortie de l'atelier apparaît comme l'un des paradigmes de la modernité. Et ce depuis les Impressionnistes (et leur aspiration à aller travailler sur le motif) jusqu'aux artistes du Land art et bien d'autres, à propos desquels la formulation de Jean-Marc Poinot : « L'atelier sans mur »⁸³² n'a rien perdu de sa pertinence. Les artistes chorégraphes abordés souscrivent pleinement à cette échappée, partageant avec Daniel Buren une certaine réserve quant aux cadres de travail préétablis (« Je n'ai rien contre l'atelier (...), l'atelier est vraiment une survivance de l'esprit du XIXe siècle »⁸³³ confie-t-il). Au décadre intellectuel et esthétique correspond un décadre topographique, ressenti comme un besoin de renouvellement des codes. La position de Charmatz l'analyse en des termes clairs :

Il ne saurait y avoir qu'une seule entrée dans le travail (à savoir un entraînement quotidien dans le studio), comme on a voulu nous le faire croire durant toute notre formation. On peut être chez soi, face à son ordinateur et sa vidéo et développer aussi, et à l'extrême, sa sensibilité corporelle. Aller au musée, au cinéma, lire du Feldenkrais, de la philosophie ou de la littérature, c'est aussi travailler physiquement, cela peut même être décisif. Quant au travail corporel, il peut être de nature très diverse (...). Je ne mets pas de côté l'exploration du mouvement, en studio et hors du studio, mais, comme bien d'autres, je n'en partage pas la

⁸³⁰ Extrait du programme de présentation Catherine CONTOUR, *Chambre, Étapes chorégraphiques en chambres d'hôtel*, op. cit.

⁸³¹ *Chambres d'amis* est une manifestation qui fit date dans l'histoire des expositions. Organisée *extra muros* par Jan Hoet (en 1986), alors directeur du Musée d'art contemporain de Gand (devenu depuis le S.M.A.K), cette manifestation se présentait comme un parcours invitant à arpenter la ville à la découverte de la cinquantaine d'œuvres installées dans l'espace de vie quotidien des habitants et collectionneurs qui avaient consenti à ouvrir leur maison aux artistes, mais aussi au public nombreux.

⁸³² Jean-Marc POINOT, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1990.

⁸³³ Daniel BUREN cité par Catherine LAWLESS [entretien], « Sauve qui peut, atelier ! », in *Artistes et ateliers*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 221.

mythologie ascétique, déconnectée de sa mise en spectacle ou de son économie générale.⁸³⁴

Quantité d'initiatives (malheureusement trop nombreuses pour être toutes examinées) sont là pour témoigner de cette conception élargie de l'espace de travail et de son corollaire : celui de l'œuvre. La série des *Autoportraits au jardin* de Contour ; *Ouvrée, artistes en alpages* mené par Charmatz en Haute-Savoie [2000] (ou *Bocal / « TP »*, expérience pédagogique plurielle et délocalisée, née de l'affranchissement de la proposition initiale de résidence proposée par le Centre national de la danse - CND à Pantin), ou encore les projets menés par Julie Desprairies attachée à « danser le paysage »⁸³⁵ (aussi bien naturel qu'urbain à travers l'organisation d'une randonnée chorégraphique [*Sous le tilleul*] associant jardiniers, botanistes, chanteurs, marcheurs, grimpeurs et 180 danseurs ou encore *Paris à l'infini [la danse]*) sont autant de gestes pour « révéler le mouvement des lieux »⁸³⁶ et susciter des procédures nouvelles.

Le studio, la salle de spectacle ont cessé d'être le lieu assigné d'une certaine forme de danse performative au profit d'autres paramètres, leviers de création comme l'événementialité et l'expérimentation. La question de la représentation envisagée selon un large angle de vue, poussée jusque dans ses marges et ses acceptions les plus actuelles, nous conduit sous l'égide de Charmatz à l'investigation de registres inattendus. *Héâtre-Élévision (Pseudo-Spectacle)* [2002] décline les notions de spectacle et de mouvement

⁸³⁴ Boris CHARMATZ, Isabelle LAUNAY, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Centre national de la danse / Les Presses du réel, 2003, p. 68. Pour la précision, la méthode Feldenkrais (du nom de son inventeur) a pour objectif la prise de conscience par le mouvement.

⁸³⁵ Extrait d'un échange avec l'artiste, voir notre texte « La manie de l'exception ou l'art de rester vivant », *Peeping Tom's Digest*, n°4, Paris (*Le Grand et au-delà*), mars 2016, pp. 69-73. Y est relaté le projet conçu par l'artiste pour la Nuit Blanche 2012 : *Paris à l'infini (la danse)* durant laquelle 200 agents de la ville postés en ligne tous les dix mètres le long de la Seine « dansèrent le paysage parisien ».

⁸³⁶ Citation extraite de la présentation du travail de Julie Desprairies [en ligne]. Disponible sur : <http://www.compagniedesprairies.com/>. (Consulté le 21 août 2017).

appliquées à l'invention d'un dispositif spécifique abritant des espaces imbriqués. « Boîte noire de grand théâtre, ou boîtes plus réduites, la chorégraphie a toujours lieu dans l'intérieur symbolique d'une télévision, mais les échelles ne cessent de changer radicalement » précise son auteur. Le dispositif imaginé ici (en écho au sous-titre : « pseudo-spectacle »), conçu pour un spectateur unique (inscrit au préalable) est de nous confronter à l'illusion inhérente à l'idée même de représentation. C'est en témoin (et acteur) solitaire de cette installation, que l'on se voit introduit dans un espace dévolu à cet effet (considéré comme *backstage*, volontairement situé en retrait des espaces habituels de circulation ou de la salle de spectacle). Invité à s'allonger sur une sorte de lit médical, le « dormeur-spectateur » pourra alors assister, tout à son aise et d'une attention flottante, aux évolutions de corps dansant via un écran de télévision (strates de diverses chorégraphies de l'association Edna), pleinement convaincu de faire partie du dispositif (et de ce qui fait spectacle), participant d'une désacralisation au profit d'une pseudo-intimité.

Si *Héâtre-Élévision*, en tant que dispositif spéculaire accordait une place de choix au spectateur, via son jeu sur les variations de format (prolongeant à sa manière « la problématique tableau-spectateur »⁸³⁷ chère à Michael Fried et à son « concept d'absorbement »⁸³⁸), c'est au lecteur potentiellement spectateur que s'adresse Édouard Levé. *Pornographie* (2002) concrétise chez cet artiste-écrivain (abordé précédemment⁸³⁹) le glissement de l'écriture à l'image photographique pour se muer au final en une version performative. Tirée de son premier ouvrage *Œuvres* (2002), cette proposition centrée sur

⁸³⁷ Michael FRIED, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, p. 147.

⁸³⁸ *Ibid*, p. 117.

⁸³⁹ Voir p. 112 de cette thèse.

l'imagerie pornographique – comme son nom l'indique – demeure la seule des 533 descriptions d'œuvres imaginées par l'auteur, mais non réalisées (selon le principe du livre) à faire l'objet d'une transcription tangible. Les poses auxquelles empruntent les protagonistes (au nombre de quatre) reprennent les archétypes du genre. La distanciation construite sur une froide objectivité (propre à la stylistique de l'ensemble du travail de l'artiste) tranche ici particulièrement avec le thème abordé. Les acteurs (en réalité des danseurs et des danseuses) miment avec impassibilité et application tout un corpus de gestuelles reproduites dans leurs moindres conventions. Pour cette transposition scénique (montrée au Palais de Tokyo en 2002), deux couples (deux femmes et deux hommes), vêtus de façon ordinaire, jouaient à la manière de tableaux vivants désincarnés des attitudes explicitement érotiques. Ce procédé manifeste une prédilection pour les images mentales, laquelle fonde la plupart des textes d'Édouard Levé, tout comme ses œuvres photographiques (dont la série *Rêves reconstitués* [2000], sa première mise en scène photographique).

Loin d'être dans l'épaisseur des choses, il s'agissait pour l'artiste de confronter les regardeurs « capturés » (rendus voyeurs en somme) à de pures représentations de situations génériques, l'artiste précisant en ces termes sa volonté de dépouillement de tout critère d'individualisation :

Lorsqu'une scène est décontextualisée, et que ne restent, comme signes d'identification des personnages, que les vêtements et quelques accessoires, leurs poses et leurs gestes deviennent les éléments sémiologiques essentiels. La position des corps, leur disposition dans l'espace, le placement des mains et le jeu des regards fonctionnent comme indices de représentation du pouvoir.⁸⁴⁰

⁸⁴⁰ Édouard LEVÉ, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Édouard Levé, Reconstitutions, op. cit.*, p. 85.

Parmi les effets recherchés se dégage de manière essentielle le « potentiel chorégraphique » dû à la froide mécanique des corps : « [...] en cachant les sexes, je pointe le potentiel chorégraphique de la pornographie, qui devient une équation de gestes »⁸⁴¹.

Si ce que miment les acteurs ce sont bien les gestes transposés d'une image photographique d'inspiration pornographique, leur spatialisation révèle leur théâtralité manifeste (quand bien même d'un degré zéro), excédant un quelconque usage fonctionnel.

Au sein de ces dispositifs de monstration, la question qui consiste à donner à voir autrement est déterminante et fait figure de préoccupation récurrente. Le procédé du défilé en témoigne qui persiste comme forme opérante pour nombre d'artistes. Si celui peu connu, conçu par le créateur de mode Gaspard Yurkevievich à partir de *Pornographie* dans une version « porno-gay » (organisé en lien avec son auteur au Centre Pompidou en 2003), peut être considéré comme anecdotique, il n'en va pas de même pour celui imaginé en 1985 par Régine Chopinot et Jean Paul Gaultier. Exemplaire à plus d'un titre, celui-ci se pose en véritable création, révolutionnant de fond en comble les codes : ceux de la mode, de la chorégraphie et de l'exercice du « défilé ». Cette refonte des genres – plus qu'une simple symbiose – aux allures d'« anti-défilé »⁸⁴² (source de la même lancinante question : « S'agit-il d'un fashion show ou d'un ballet ? ») s'affirmait comme « Plus tout à fait un défilé, plus seulement une chorégraphie : un genre inédit ». Le lieu qui faisait office de cadre participait pleinement de ce brouillage, puisque *Le Défilé*, « pièce chorégraphique insolemment intitulée pour quatorze danseurs, deux comédiens et deux mannequins »⁸⁴³, fut présenté au Pavillon Baltard à Nogent par le Théâtre contemporain de la danse comme

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴² Régine CHOPINOT citée par Olivier SAILLARD, « Chorégraphie de mode », in Jean Paul GAULTIER, *Régine Chopinot : Le Défilé* [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'Orsay, p. 21. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention.

⁸⁴³ Béatrice SALMON (préface), in *Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot : Le Défilé*, op. cit. p. 13.

un spectacle donc (à raison de deux soirées consécutives). En complément, il importe de préciser que le choix de la musique du groupe The Residents venait parachever cette tonalité « années 80 » (tout comme en touche ultime le *clip* signé Marc Caro). Emblématique d'un désir d'excéder son propre territoire, sa conception dépasse de très loin la tendance à scénariser les défilés (lancée dès les années 1960 par des créateurs tels que Courrèges) pour tendre ici vers un objet hybride de pure création.

C'est également à ce genre particulier que s'est essayé Fanny de Chaillé (chorégraphe, performeuse et metteuse en scène) avec *Underwear – pour une politique du défilé* (2003), convaincue que :

Le défilé de quelque nature qu'il soit (défilé militaire, défilé de mode, défilé de manifestants...) engendre une forme spectaculaire. En tant qu'orchestration des corps, il est un mode de présentation, de représentation de personnes, en mouvement, disposées en file.⁸⁴⁴

On ne saurait mieux dire quant aux enjeux de l'exposition du corps comme faire-valoir (jusqu'à être lui-même objet de tous les regards, voire de toutes les convoitises). Ce projet se démarque toutefois par sa position critique et convie huit interprètes masculins (danseurs et chorégraphes confondus) à s'approprier la forme du défilé pour y imprimer leurs propres attitudes (gestuelle, démarche) au moyen de vêtements habituels (considérés comme « génériques »⁸⁴⁵ : soit *jean* et *tee-shirt*).

Ces glissements d'une forme à une autre (propices à toutes sortes de « mise en corps »⁸⁴⁶) nous incitent à penser le dispositif comme une force de proposition esthétique

⁸⁴⁴ Fanny DE CHAILLÉ, Texte de présentation d'*Underwear – pour une politique du défilé*, Ménagerie de Verre, Les Inaccoutumés n°15, du 3 au 5 juin 2003.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ J'emprunte cette expression à la chorégraphe Odile Duboc, commentant une séance de travail (en 2002) au Centre chorégraphique de Belfort qu'elle dirigeait alors, réunissant Olivier Cadiot et les acteurs de la compagnie de Ludovic Lagarde, pour une séance de « mise en corps » du texte *Retour définitif et durable de*

et sémantique, en ce qu'il favorise une anamorphose du (et des) sens. Ces jeux de diffractions apparaissent comme autant de possibles échappatoires à une pensée monolithique, privilégiant à l'inverse des migrations vers d'autres polarités.

Innombrables sont les changements d'échelle et d'espace qui auraient pu trouver leur place dans cet éclairage. Nous clorons toutefois sur celui emblématique de Jan Fabre, artiste à la pensée protéiforme, contraignant ses danseuses à passer au Bic bleu leur costume et leurs pointes, afin de leur apprendre à « danser avec leurs poignets »⁸⁴⁷.

De même, ce questionnement portant sur les usages du dispositif aurait pu s'étendre à bien d'autres artistes, malheureusement impossibles à traiter ici dans leur totalité. Toutefois, on ne saurait omettre l'importance de Philippe Thomas (1951-1995) qui élaborera une pensée particulièrement subtile sur le rôle de l'auteur en lien avec la monstration des œuvres. À l'origine d'un mouvement surnommé le *Fictionnalisme*⁸⁴⁸, il poursuivra sa réflexion avec la création de l'agence *Les ready-made appartiennent à tout le monde*, dont l'objectif sera de disparaître en tant qu'auteur, au profit de la production d'œuvres dont les acquéreurs endosseront la paternité. Son parcours sera jalonné de « pièces à conviction », de sa première intervention imaginée sous la forme d'une conférence donnée au Centre Pompidou (en 1987), à sa dernière grande exposition d'envergure : *Feux pâles* (1993). C'est sous l'apparence d'une communication intitulée *Philippe Thomas décline son identité*⁸⁴⁹, qu'eut lieu le premier événement conçu comme

l'être aimé. Voir notre ouvrage, en collaboration avec le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), *Du dire au faire*, MAC/VAL éd., pp. 90-93.

⁸⁴⁷ Jan FABRE, *Journal de nuit (1985-1991)*, op. cit. p. 111 : « Anvers 17 MAI 1987 / J'ai exigé des danseuses qu'elles passent au Bic bleu leur costume et leurs pointes. Je leur ai appris à danser avec leurs poignets. / Car c'est cela, dessiner ».

⁸⁴⁸ Le Fictionnalisme est un courant artistique fictif, imaginé par Philippe Thomas après sa séparation, en 1985 du groupe IFP (Information Fiction Publicité, créée en 1983 avec Jean-François Brun et Dominique Pasqualini).

⁸⁴⁹ Daniel Bosseur, *Philippe Thomas décline son identité*, Liège, Galerie Claire Burrus / Éditions Yellow Now, 1987.

une véritable mise en scène (chaque détail répondant à une scénographie extrêmement réglée : de la toux du conférencier à l'intervention d'une personne dans le public). Un ouvrage, publié sous le nom d'auteur de Daniel Bosseur, éclaire de ses remarques consignées en préambule de l'ouvrage formulées en ces termes: « Une pièce à conviction en un acte et trois tableaux », le jeu scénique (insoupçonné du public) qui sous-tend cette conférence.

Les dispositifs que n'aura de cesse de mettre en place Philippe Thomas, jusqu'à l'ultime et ambitieuse manifestation baptisée *Feux pâles* (empruntant son titre à un ouvrage de Vladimir Nabokov : clé majeure à la compréhension de cette exposition à tiroirs), constituent autant d'indices susceptibles d'opérer sur le statut de l'œuvre et les pratiques artistiques.

Les enjeux du dispositif et son potentiel de reconfiguration nous ont vu ainsi nous intéresser aussi bien aux stratégies d'agencement, qu'aux changements de formats de natures diverses.

Le déplacement comme principe de décentrement (tant spatial que mental), instaure un rapport autre au public que nous n'avons pas manqué d'observer. Alors que certains artistes aspirent à s'extraire des formes et des lieux conventionnels du spectacle, d'autres à l'inverse ont la tentation de réinvestir ce type d'espace fortement connoté qu'est le musée pour y impulser une nouvelle dynamique de travail. C'est le cas de Xavier Le Roy avec « *Rétrospective* », qui se saisit de l'espace muséal pour jouer de ses principes, en proposant une « exposition conçue comme une chorégraphie d'actions ». Ce projet itinérant, né en 2012 à l'invitation de la Fondation Antoni Tapiès de Barcelone (montré ensuite au Musée de la danse à Rennes [2012] ou au Museu de Arte de Rio (MAR) [2013] entre autres, pour s'achever au Centre Pompidou dans le cadre de Le Nouveau Festival [2014]), puise dans le répertoire de l'artiste pour imaginer un parcours selon « 3 axes de

temps : la durée de la visite composée par chaque visiteur, le temps de travail quotidien des 16 performers et le temps de développement des nouvelles compositions durant toute l'exposition⁸⁵⁰ ». Prenant ses distances avec une présentation de travaux de nature rétroactive (souvent chronologique) – comme invite à le penser les guillemets apposés au mot « rétrospective » – le projet s'attache « à recomposer les matériaux des chorégraphies solos dans des situations avec des actions live où le dispositif de spectacle théâtraux intersecte avec celui des expositions de musées⁸⁵¹ ». Loin de penser cet événement en termes de reprise ou de restitution de pièces, c'est sous la forme de rencontres qu'il s'offre au public. Le spectateur dans sa déambulation se voit ainsi convié à des moments de danse personnalisés, où se mêlent gestes dansés et commentaires des interprètes (axés sur le récit de certains aspects de leur activité, dont l'expérience de leur collaboration avec l'artiste). Cette conception d'un objet chorégraphique élargie à une forme personnifiée, véhiculée par le récit d'individus (cessant d'être de simples interprètes anonymes⁸⁵²), rompt avec l'appréhension habituelle du spectacle accordant une place assignée aux protagonistes et au public⁸⁵³. Le Roy évoque l'importance pour lui des « intercesseurs » (« La création, c'est les intercesseurs⁸⁵⁴ », en écho au fameux mot de Duchamp « Ce sont

⁸⁵⁰ Xavier LE ROY, Texte de présentation « Rétrospective » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=fr>. (Consulté le 05/09/2017).

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² On songe ici au parallèle avec *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel racontant debout sur le devant de la scène de l'Opéra Garnier sa carrière ; gestes et enchaînements chorégraphiques à l'appui. Avec toutefois cette différence que le public ici a tout le loisir de circuler à sa guise, comme dans une salle d'exposition (non assigné à une place bien précise, assis dans son fauteuil).

⁸⁵³ Xavier Le Roy rapporte que « De nombreux visiteurs ont parlé d'une situation où quelque chose *leur* était dansé – comme une expérience d'intimité », Bojana CVEJIC, « Offrir son temps sans le perdre, Entretien avec Xavier Le Roy », « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, Dijon, Bojana Cvejić (ed.), 2014, p. 20.

⁸⁵⁴ Bojana Cvejić, « "Rétrospective" » de Xavier Le Roy : Chorégrapheur un problème et un mode de production », « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, *op. cit.*, p. 12.

les REGARDEURS qui font les tableaux ⁸⁵⁵»), selon une vision qui préfère au terme « chorégraphie » celui d'« une situation mise en scène au moyen d'artifices ⁸⁵⁶».

C'est cette prise en charge muséal de l'art que questionne également Boris Charmatz lorsqu'il conçoit le Musée de la danse à Rennes. Nommé directeur (en 2009) de ce qui était auparavant le Centre chorégraphique national de Rennes, il imagine un Manifeste, dont les intentions énoncent clairement :

Le Musée de la danse voudrait bousculer et l'idée que l'on se fait du musée, et l'idée que l'on se fait de la danse ! Mariage impossible entre deux mondes, il explore les tensions et les convergences entre arts plastiques et arts vivants, mémoire et création, collection et improvisations sauvages, œuvres mouvantes et gestes immobiles⁸⁵⁷.

Penser l'éphémère et le pérenne, s'attaquer aux antagonismes et aux codes sclérosants, afin de s'inscrire dans une pensée vivifiante, mobile et féconde, tel est l'un des enjeux majeurs de ce lieu laboratoire (à la fois de recherche, de création, de diffusion, etc.) à la croisée des disciplines et des modes de réflexion. En témoigne la première « monographie » organisée : *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h.* (2011), revisitant par son dispositif le format de l'exposition (cela tant du point de vue de la notion de représentation que de celui muséographique), pour en formuler « "une réduction en expansion" de son art ⁸⁵⁸». Cette proposition en forme de « "reader's digest" » se voulant en adéquation avec les interrogations (volontiers qualifiées de « conceptuelles ») portées

⁸⁵⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Écrits), Paris, Flammarion, 1975, p. 247.

⁸⁵⁶ Bojana CVEJIC, « Rétrospective » par Xavier Le Roy, *op. cit.*, p. 10 : « "Rétrospective" de Xavier Le Roy : Chorégrapheur un problème et un mode de production ».

⁸⁵⁷ Texte de présentation [en ligne] *Musée de la danse, Manifeste pour un Musée de la danse*. Disponible sur : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>. (Consulté le 05/09/2017).

⁸⁵⁸ Gilles AMALFI (préface), *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3 h*, Paris, Musée de la danse éditions, p. 5.

par Bel, allant de la notion de représentation à son exposition dans un espace muséal (« Mais du théâtre au musée, que reste-t-il ? »).

Ces incursions dans des espaces de monstration autres sont autant de modalités de déplacement mental. Elles sont aussi une façon de reconsidérer les schémas préétablis au vu d'une disposition d'esprit qui réveille en nous la phrase sonnante comme un manifeste d'Allan Kaprow, invitant devant le théâtre Récamier les spectateurs à le suivre pour une déambulation nocturne dans le magasin Le Bon Marché: « (...) nous sommes venus au théâtre pour le quitter⁸⁵⁹ ».

⁸⁵⁹ Jacques DONGUY, Allan KAPROW [entretien], « Allan Kaprow », in Jean DE LOISY, *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994*, op. cit., p.69.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

CONCLUSION : L'invention d'un troisième genre ou La tentation du scénique

« Nous n'allons pas vers les arts plastiques, les images, l'électronique, nous sommes de fait dedans ⁸⁶⁰ »

Christian Rizzo

1. L'invention d'un troisième genre

Cette réflexion formulée par l'un des acteurs les plus remarquables du champ chorégraphique élargi est pleinement représentative du positionnement que l'on s'est efforcé d'éclairer tout au long de cette thèse. Plutôt que de continuer à penser en termes de rapports et de jeux d'influences réciproques d'un domaine sur un autre (celui de la danse sur celui des arts plastiques et de la performance et réciproquement), c'est d'un véritable troisième genre dont on a voulu traiter. On se souvient des termes avancés par Régine Chopinot : « Plus tout à fait un défilé, plus seulement une chorégraphie : un genre inédit⁸⁶¹ ». De fait, si le vocable de « transgenre » n'avait pas la signification qu'on lui connaît, c'est à cette idée de forme migrant d'un genre à un autre (sorte de troisième genre) que l'on en aurait appelé pour désigner ce que l'on entend par « nouvelles pratiques du corps scénique ».

⁸⁶⁰ Christian RIZZO, cité par Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, op. cit., p. 76. Sa source originale provient d'une citation de Dominique FRÉTARD, « Christian Rizzo », *Le Monde*, 25 janvier 2000.

⁸⁶¹ Régine CHOPINOT citée par Olivier SAILLARD (dir.), « Chorégraphie de mode », in Jean Paul GAULTIER, *Régine Chopinot : Le Défilé*, op. cit., p.21.

Notre intention ne relève donc pas de l'évocation d'une pluridisciplinarité conçue sur la base de spécialisations adjointes les unes aux autres, en vue d'un enrichissement d'ordre collaboratif, mais bien d'une refonte des genres, non limitée à de l'additionnel ou à une synthèse de ceux-ci. Certes, des desseins visionnaires ont déjà témoigné par le passé d'engagements forts, enclins à un dépassement de l'art. Ainsi, bien avant Allan Kaprow la préscience de Filippo Tommaso Marinetti (rapidement évoqué dans cette thèse, à travers les futuristes italiens comme Balla) l'a conduit, en 1912, à cette exhortation :

Le jour viendra où le tableau ne suffira plus. [...] Les couleurs, en se multipliant, n'auront absolument pas besoin de formes pour être perçues et comprises. Nous nous passerons de toiles et de pinceaux ; nous offrirons au monde – au lieu de tableaux – de géantes peintures éphémères, formées par des falots brasillants, des réflecteurs électriques et des gaz polychromes, qui, en harmonisant leurs gerbes, leurs spirales et leurs réseaux sur l'arc de l'horizon, rempliront d'enthousiasme l'âme complexe des foules futures.⁸⁶²

Cependant, au sein du panorama des pratiques que nous avons circonscrit, l'art total évoqué ci-dessus ne constitue pas le ressort premier de notre problématique. En effet, la reconfiguration des processus de travail que nous avons souhaité mettre en lumière se caractérise fondamentalement par le frottement de procédures entre elles (parfois endossées par d'autres protagonistes afin de bousculer les habitudes et les savoir-faire respectifs).

La fusion des champs artistiques avait déjà su auparavant tirer parti d'une conception féconde de l'hybridité. Parmi les nombreux exemples historiques, on songe, entre autres, à la contribution particulièrement affranchie de son domaine habituel d'intervention de Francis Picabia pour les Ballets Suédois avec le spectacle *Relâche*. Plus proche de nous pour illustrer cette synthèse des arts, l'aspiration de Joël Stein, artiste cinétique attaché au courant du GRAV (Groupe de Recherche des Arts Visuels), est

⁸⁶² Marcella LISTA, « Des correspondances au *Mickey Mouse Effect* : l'œuvre d'art totale et le cinéma d'animation », in *L'œuvre d'art totale*, op. cit., p. 117.

révélatrice de cette compréhension de la scène projetée comme un tout, afin « qu'on ne sache plus où commence le décor, où commence la chorégraphie et si la musique est issue de la danse ou l'inverse⁸⁶³ ».

Les pratiques scéniques qui nous intéressent ont pour caractéristique de positionner de façon radicalement autre cette mise en jeu des procédures. On constate au travers des cas étudiés, que la volonté de tirer le travail vers de nouveaux ailleurs est à l'origine de beaucoup de démarches : qu'il s'agisse de confier à d'autres la gestion de son œuvre initiale (Nicolas Floc'h) ou de susciter l'imprévisible : « Brassier des éléments que l'on croyait croire *a priori* inconciliables »⁸⁶⁴ selon Boris Charmatz, afin de favoriser la chose « non pré-vue »⁸⁶⁵.

Ce théâtre des opérations s'offre comme un champ d'expérimentation placé sous le signe de ce qui peut advenir, en écho à la leçon de John Cage, dont la parole continue de résonner. A ce titre, l'intérêt manifesté tout au long de la période pour l'exogène, intérêt attesté par l'attitude de multiples artistes et courants, demeure un principe actif récurrent pour sortir des codes, tout comme le recours à l'objet s'inscrit dans un mode opératoire porteur d'autres dynamiques.

Au nombre des procédures volontiers mises en œuvre, l'aspiration au déplacement est fortement revendiquée : « travailler avec l'autre permet le déplacement. Un

⁸⁶³ Frank POPPER, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 100.

⁸⁶⁴ « Brassier des éléments que l'on croyait croire *a priori* inconciliables » : un positionnement en accord avec la conception du Musée de la danse, à Rennes, piloté par Charmatz : Une institution qui s'emploie à « provoquer des rapprochements improbables, des confrontations entre des mondes habituellement étrangers l'un à l'autre », comme le précise l'un des dix commandements du « Manifeste pour un Musée de la danse ».

⁸⁶⁵ Boris CHARMATZ & Isabelle LAUNAY, *Entretiens : à propos d'une danse contemporaine*, op. cit., p. 81.

déplacement de sa pratique quotidienne, un glissement sémantique et physique⁸⁶⁶ ». Ce terme « Déplacer » a retenu l'intérêt des artistes qui nous occupent, au point d'être devenu le titre d'une série de manifestations organisée en 2000 par La Criée, centre d'art contemporain à Rennes alors sous la direction de Larrys Frogier, en collaboration avec l'artiste chorégraphe Loïc Touzé. Pour celui-ci, l'enjeu de l'événement consistait à le penser dans la nuance en termes d'écart, opérant sur sa façon d'être et de penser : « non pas forcément changer de place mais pouvoir changer dans sa place, de position, de regard, d'attitude, d'habitude⁸⁶⁷ ».

S'il ne s'agit pas de se mettre à tout prix en danger, il est question dans ces procédures d'expérimenter au sens premier (du latin *experimentum*, faire l'épreuve de). Cette ouverture réinjecte de l'inattendu, vierge de toute convention ou déterminisme fortement ancrés. D'où cet intérêt pour l'apport des amateurs ou personnes non rompues à certains exercices, dont l'inexpérience est largement compensés par leur contribution faite d'inédit, au point de venir troubler les désignations catégorielles : « est-ce encore de la danse ou de la performance, ou tout autre chose encore ? ... ». Dès lors, les pratiques que l'on a eu à cœur d'examiner ne sauraient que trop souscrire à la conviction de Kaprow, rapportée par David Zerbib : « L'inventeur du happening expliquait au milieu des années soixante que la "véritable expérimentation" consiste en art à suspendre pour un temps l'identification de la pratique et de ses produits⁸⁶⁸ ».

⁸⁶⁶ Nicolas Floc'h cité par Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, op. cit. p. 82 (extrait d'un entretien entre Emmanuelle Huynh et Nicolas Floc'h, *CNDC Journal*, n° 4, Centre national de danse contemporaine d'Angers).

⁸⁶⁷ Loïc Touzé cité par Patricia BRIGNONE, *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, op. cit. p. 82 (extrait du programme de présentation *Loïc Touzé, Déplacer*, La Criée Centre d'art contemporain, 2000).

⁸⁶⁸ David ZERBIB, « (Introduction) *Voulez-vous enregistrer les modifications ?*, in David ZERBIB (dir.), *In Octavo Des formats de l'art*, Annecy, ESAAA éditions / Les presses du réel, 2015 (sans pagination).

Cet art du brouillage (propice à la remise en question des certitudes) se fait le garant d'une nouvelle donne de l'approche des disciplines en jeu.

2. La tentation du scénique

Si nous avons consacré une large première partie de cette thèse aux procédures mises en œuvre par les artistes issus du champ chorégraphique, de Jérôme Bel et Alain Buffard aux figures du Judson Dance Theater, notre étude ne saurait passer sous silence la tentation grandissante pour le scénique observée ces dernières années auprès de représentants assimilés aux arts visuels.

Bien que cet éclairage ne puisse faire l'objet d'un développement aussi poussé, en dépit de certains noms largement évoqués (tels ceux d'Éric Duyckaerts, Nicolas Floch, Édouard Levé ou Éric Madeleine), il nous apparaît déterminant de pointer ce phénomène pour sa valeur stigmatisante.

Parmi les nombreux cas de figures pour qui le recours au scénique exerce une attraction, on pense à Ulla von Brandenburg (née en 1974 en Allemagne, vivant à Paris) dont le parcours initial de scénographe, abandonné pour s'orienter vers les arts plastiques, transparaît dans sa façon de « revenir »⁸⁶⁹ (selon ses mots) au théâtre. L'installation filmique récemment montrée au centre Pompidou témoigne de ce tropisme à travers un dispositif particulier : celui d'un escalier pyramidal occupant l'espace, avec la possibilité de l'investir par son propre corps et assister à la projection du film : *It Has a*

⁸⁶⁹ Échange avec l'artiste, le 01/02/17, à l'occasion de la présentation à la Fondation d'entreprise Ricard de la monographie consacrée à l'artiste : Alexandra BAUDELLOT, *It Has a Golden Sun and an Elderly Grey Moon* [catalogue d'exposition], Milan, Mousse publishing, 2016.

Golden Sun and en Elderly Grey Moon, dont la mise en abîme reprenait ce même escalier en guise de cadre aux évolutions de danseurs. Les enjeux déployés, centrés sur la manipulation de tissus de couleurs (considérés par l'artiste comme « des objets dans l'espace »⁸⁷⁰), contribuaient à faire de la question chromatique l'objet de la chorégraphie. On peut y déceler un esprit post-Bauhaus avec l'affirmation du corps expérimentateur assimilé à une figure abstraite, support d'une nouvelle plasticité, en résonance avec la pensée d'Oskar Schlemmer :

La scène, en tant que lieu d'événements temporels, offre par contre le mouvement de la forme et de la couleur ; d'abord dans leur configuration première, formes isolées, colorées ou incolores, planes ou plastiques ; ensuite, en tant qu'espace changeant, mouvant, en tant que structures architectoniques transformables.⁸⁷¹

Cet intérêt pour un corpus de gestes impliqués dans diverses manipulations se trouve au principe même du travail de l'artiste américaine Emily Mast (née en 1976, basée à Los Angeles). Se jouant elle aussi des citations, elle dispose dans un espace blanc sept personnes performeur.se.s de tous âges (de huit à soixante-huit ans), choisis pour leur apport particulier (s'agissant d'un bègue, d'un interprète en langue des signes, d'un enfant...), et les convie, en réponse à la démarche de Guy de Cointet, à explorer le langage comme un objet ainsi que l'indique l'intitulé de la vidéo qui en est tirée: *BjRDBRAjN (ADDENDUM)*. Entourés d'accessoires constitués de formes abstraites colorées minutieusement peintes, ils font corps avec le décor, dont ils deviennent eux-mêmes des éléments à part entière, en vertu d'un savant jeu d'osmose.

⁸⁷⁰ Ulla VON BRANDERNBURG, *It Has a Golden Sun and en Elderly Grey Moon*, Paris, Alexandra Baudelot, 2016, p. 58.

⁸⁷¹ Oskar SCHLEMMER, *L'homme et la figure d'art*, Paris, Recherches, Centre national de la danse, 2001, p. 79.

Il conviendrait d'examiner en détail ce qui distinguerait les propositions d'Emily Mast d'autres objets scéniques, sachant qu'elle puise consciemment dans différentes disciplines. Ses sources d'inspiration proviennent aussi bien d'auteurs de théâtre (Peter Handke), de chorégraphes (Jérôme Bel), de poètes (Joan Brossa) que d'artistes contemporains (Philippe Parreno avec qui elle a collaboré, tout comme avec Bel). La référence qu'elle fait au cirque en tant que premier souvenir d'un spectacle auquel elle a assisté enfant, apparaît comme une clef de lecture précieuse. Cela transparait dans ses dispositifs à l'allure de numéros colorés soulignés par la présence de protagonistes singularisés ; le tout dans un esprit quasi communautaire, faisant valoir une sorte de monde dans le monde.

À la tentative de définir son art, l'artiste apporte des réponses qui abondent dans notre sens, celui de la constitution d'un genre spécifique qui ne relèverait pas *stricto sensu* de la performance, de la danse ou du théâtre, mais de l'invention d'approches mêlées. Elle se considère comme « une artiste qui fait des expériences temporelles, qui pourraient se référer à des performances⁸⁷² », tout en tenant à ne pas se désigner comme performeuse à proprement parler. Ainsi, à la question posée : « Quel genre d'art faites-vous ? », elle aime déployer des réponses à multiples points de fuite :

Actuellement, je pourrais dire que je crée des situations intentionnelles éphémères, qui empruntent souvent au théâtre, à la danse pour proposer des moments temporels utilisant les corps, le langage et le mouvement (...). Ce que je fais aborde le théâtre, la danse, la chorégraphie, le spectacle, la littérature, la sculpture, etc.⁸⁷³

⁸⁷² Emily MAST (interview), *Performance Art World* [en ligne]. 27 juin 2010. Disponible sur <https://performanceartworld.wordpress.com/2010/06/27/emily-mast/>. (Consulté le 7/09/17). Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention.

⁸⁷³ Propos corroborés par une rencontre et échange avec l'artiste lors des journées d'étude PostPerformanceFuture, organisées à l'École nationale des beaux-arts de Lyon par Marie de Brugerolle et Dora García, les 4-5 décembre 2012. Participants : Pierre Bal-Blanc, Sophie Bonnet-Pourpet, Patricia Brignone, Marie de Brugerolle, Ludovic Burel, André Fortino, Bastien Gallet, Dora García, Brennan Gerard et Ryan Kelly, Clara Gensburger & Elsa Bourdot, Géraldine Gourbe, Dean Inkster, Nicolas Koch, Emily Mast, Lili Reynaud Dewar, Carol Stakenas, Benjamin Seror, David Zerbib.

Une certitude toutefois l'habite, le fait que nous soyons « au cœur d'une situation historique de la performance⁸⁷⁴ ».

Cet ancrage des arts visuels prenant appui sur ce ressort du vivant se retrouve au centre de bien des démarches dont celle de Lili Reynaud Dewar, pour qui le corps agissant, voire dansant, se charge d'un propos critique⁸⁷⁵. La fabrication de strates de réalité s'édifie chez elle à partir d'un principe de situations décalées par l'introduction de son propre personnage dans une prestation scénique qui se veut furtive au sein d'espaces muséaux. Muée en danseuse, le corps nu peint en noir (de façon citationnelle), on la voit évoluant, reprenant à son compte la gestuelle chorégraphique particulière à Joséphine Baker, emblématique d'une liberté au féminin revendiquée⁸⁷⁶.

Préoccupée d'abolir les distinctions entre espace de vie et espaces de travail, l'émergence de la danse dans son travail provient de sa participation à un projet éditorial de fanzine (*False Flag*, en 2011). Réalisant qu'elle était la seule artiste femme à y figurer, elle décida d'insérer entre les reproductions de ses travaux des images d'elle-même, avec l'intention d'y imprimer par le biais de la nudité une gestuelle féminine. Ces premières images, où elle apparaît actrice d'elle-même affairée dans son studio autour de ses sculptures, donnèrent lieu par la suite à diverses annexions sur la base de ce procédé d'infiltration dans des espaces d'art aussi variés que l'atelier Brancusi, celui de le Corbusier, le New Museum de New York, ou encore au sein d'expositions d'artistes amis

⁸⁷⁴ Emily MAST, P.A.W [entretien], *Performance Art World*, art. cit.

⁸⁷⁵ Importance confortée par divers échanges avec l'artiste, dont un échange électronique datant du 05/09/17.

⁸⁷⁶ Joséphine Baker, idole noire qui a son pendant dans le panthéon de l'artiste avec celle de Sun Ra, talentueux et extravagant musicien de jazz dit « cosmique ». On ne manquera pas de remarquer l'intérêt suscité par le personnage de Joséphine Baker chez les chorégraphes, présente chez Mark Tompkins avec *Hommages*, dont le solo *Under my skin* (1996), également traité par Latifa Laâbissi à travers *Self Portrait Camouflage* (2006). On ne manquera de signaler l'ouvrage consacrée à cette dernière : Alexandra BAUDELOT (dir.), *Latifa Laâbissi, Grimaces du réel*, Dijon, Les presses du réel, 2016, pour les éclairantes analyses qu'il comporte.

telle celle de Pierre Huygue au Centre Pompidou. Jouant de l'effraction sur le mode d'une surimpression de réalité, elle tisse une connivence entre le fictif et le réel dans laquelle elle se glisse, à la faveur d'incompatibilités fécondes, comme pour répondre en écho aux éléments *a priori* inconciliables de Charmatz.

Se réinventer à partir d'une constellation de personnages puisés dans le champ culturel constitue un leitmotiv chez Hélène Delprat (née en 1957). Signe de ce goût immodéré : le personnage qu'elle s'est façonné, un brin dandy arborant une apparence à tonalité masculine, crâne rasé⁸⁷⁷, bermuda, chaussettes montantes sur chaussures de montagne, qui fait d'elle une figure dans la lignée possible de Claude Cahun⁸⁷⁸.

L'univers dont procède son travail, longtemps annexé au champ de la peinture (sa pratique première⁸⁷⁹), connaît un certain tournant ces dernières années avec une prédilection pour une théâtralisation surlignée. Instaurant un jeu complice avec la caméra et par son truchement avec le spectateur, elle se plaît à multiplier les apparitions dans des saynettes filmées, mêlant son propre personnage déguisé à un univers composite fait de collages, découpages, d'extraits de textes d'archives, de films ou de séries télévisées mythiques (Jean Cocteau, Jacques Demy, Federico Fellini, *Chapeau melon et bottes de cuir* incarnée par son icône féminine Cathy Gale) ; s'identifiant aussi bien à Erich von Stroheim (*Les [fausses] conférences*, 2011) au moyen d'irrésistibles mimiques ou dialoguant avec

⁸⁷⁷ En 2003, Hélène Delprat va sacrifier sa chevelure. On se reportera à sa mise en scène dans la vidéo : « Le jour où j'ai voulu être Marcel Duchamp » (extrait du cycle : « Le jour où j'ai inventé... » ici consacré à « Le jour où j'ai inventé la tonsure »)

⁸⁷⁸ Propos corroborés par divers échanges avec l'artiste, dont un en date du 10/06/16. Voir également notre texte : « La manie de l'exception ou l'art de rester vivant », *Peeping Tom Digest*, *op. cit.* pp. 69-73, dont la citation emprunte à Claude Cahun.

⁸⁷⁹ Longtemps associée à une pratique de peintre, régulièrement exposée à la galerie Maeght (collaborant à l'occasion pour les arts de la scène), l'artiste s'en est davantage affranchie dans les années 1990 pour tendre vers des collaborations filmiques, voire des scénographies plus personnelles, moins en tant que décoratrice ou conceptrice de costumes qu'à titre d'artiste.

Marcello Mastroianni (grâce à la magie du photomontage). L'esprit ludiquement cultivé dont elle use, jubilatoire dans sa pratique de l'auto-dérision, devient un viatique pour la revisitation de la petite et de la grande histoire. Ainsi la série des petits films « Comment j'ai inventé Versailles » ; « Le jour où j'ai voulu être Josette Day et Jean Marais » ; « Comment j'ai inventé Franju qui inventa Judex » ; « Comment j'ai inventé Edith Scob » (rassemblés dans la vidéo au titre malicieux *Les [fausses] conférences*, 2011) sont autant de traversées des hauts faits de la culture à même de propulser de l'autre côté du miroir. Les médiums traités à la manière de sortilèges font l'objet d'une sollicitation sans restriction, au service de tout un jeu de correspondances. Il n'est pas jusqu'au travail de la voix et du son (matériaux décisifs au cinéma) qui ne trouve sa mise en forme particulière ; en témoigne « Comment j'ai inventé Edith Scob » devenu une commande radiophonique pour France-Culture, imaginée à deux voix avec l'actrice dont le nom reste attaché à celui de Georges Franju (*Les yeux sans visage, Judex*). À l'instar des héroïnes qui avancent à visage dissimulé (on songe à Irma Vep, personnage culte cher à l'artiste), le travestissement transite chez elle par le masque. Le premier utilisé dans ses vidéos revêt l'apparence d'une cagoule : « la condition pour se mettre en scène⁸⁸⁰ » dira-t-elle. Cette mise à distance induite par l'accessoire aux vertus dissimulatrices autorise toutes sortes d'incursions, endossant des rôles choisis en adéquation avec les décors de carton-pâte confectionnés de sa main. Cet esprit volontiers « grand guignol (...) rudimentaire » affectionné par l'artiste, à l'image de celui de la pantomime qui imprègne son travail, est une facette dont l'installation traitée à grande échelle, « Comment j'ai inventé Versailles » (exposée dans le cadre de son exposition récente : *I Did it My Way* (2017), à La Maison rouge, à Paris), donne tout le relief.

⁸⁸⁰ Propos extraits de la rencontre avec Hélène Delprat (présentée par Valérie Da Costa), Le Nouveau Festival, Vidéodanse, Centre Pompidou, le 10 juin 2015.

Le recours au scénique, loin d'être ici une simple affaire de divertissement, est une modalité artistique autorisant l'appropriation des multiples façons d'être et permet d'atteindre au devenir de soi-même. Cette vérité existentielle à laquelle on touche, (également décelable dans l'implication personnelle de Reynaud Dewar pour la danse et sa signification personnelle – liée à une pratique de jeunesse) rejoint d'une certaine façon la quête d'un Alain Buffard, excédant le champ strict de la danse. La mise en scène de soi (en témoigne son solo *Good Boy*) traduisait cette volonté d'inscription de soi comme visée artistique, à travers la construction de figures qui sont autant de « moi ».

Concernant cette propension à l'intégration de soi comme personnage, il est à noter que certains projets d'expositions s'en font l'écho sous un angle singulier. L'intitulé choisi par l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965) pour sa rétrospective au centre Pompidou : *Dominique Gonzalez-Foerster. 1887 – 2058*, (septembre 2015 – février 2016) est à ce titre éclairant de l'inscription de soi dans un dispositif non réductible à la seule monstration d'œuvres régies par le contexte chronologique qui les aurait vu naître. Cette désignation associant son nom, voire parfois ses initiales à des dates énigmatiques à première vue, prend en compte une constellation d'événements littéraires, artistiques, géo-politiques, etc., au centre desquels se situe l'artiste, en résonance étroite avec ces zones influences. L'évolution de son travail reflète cette tentation du scénique ouverte à un je/jeu intentionnellement plus personnel. Aux « chambres » (anonymes, à l'ambiance spécifique que sont ses installations immersives comparées à un « théâtre sans acteurs⁸⁸¹ ») auxquelles l'artiste s'est longtemps vouée, succède un intérêt à convoquer

⁸⁸¹ Texte de présentation du centre Pompidou de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster. 1887 – 2058* [en ligne]. Exposition du 23 septembre 2015 au 1^{er} février 2016. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLboMkk/rrXMkod>. (Consulté le 17/09/17).

des présences, ressuscitant certains personnages : Sarah Bernhardt, Fitzcarraldo, Lola Montes, Edgar Allan Poe, entre autres. Selon elle :

Il y a comme une inversion, une chambre était comme un costume architectural qui flotte autour des spectateurs, une apparition peut devenir un espace (...). Un être peut être un espace, on peut entrer dans les personnages comme dans les espaces.⁸⁸²

Cette inclination à se laisser pénétrer par les lieux, tout comme par certaines grandes figures, favorise l'entrée en scène d'incarnations qui sont autant d'émanations (mises en espace) de ce que l'artiste nomme « littérature élargie⁸⁸³ ». Issue de l'opéra évolutif dans le temps (baptisé *M.2062*), la pièce QM 15 [*Quand même*] présentée au centre Pompidou, dans la programmation des Spectacles vivants en janvier 2016 offre un cadre scénique irréfutable à ces « apparitions » produites de façon fragmentaire entre 2012 et 2014. À la faveur d'un jeu de dédoublement troublant, l'artiste s'y révèle en Scarlett O'Hara, Bob Dylan, Marylin Monroe, Maria Callas et autres icônes électives. Maquillée, costumée, jouant de scénographies réglées, allant jusqu'à faire entendre sa propre voix chantant, elle déploie sous ces artifices tout un espace mental où cohabitent imaginaire d'ordre cinématographique, réminiscences de cabaret mais aussi l'affirmation de l'art comme fiction. Par sa convocation d'images féminines, ce jeu de rôles nourri d'artifices ayant davantage à voir avec les effets idéalisés du cinéma qu'avec le côté bricolé et grand guignolesque de Delprat, n'est pas sans faire écho au commentaire acéré de Simone de Beauvoir, cité par Erving Goffman:

L'artifice comme l'art se situe dans l'imaginaire. Non seulement gaine, soutien-gorge, teintures, maquillages déguisent corps et visage, mais la femme la moins sophistiquée, dès qu'elle est « habillée », ne se propose pas à la perception : elle est comme le tableau, la statue, comme l'acteur sur la scène, un analogon à travers lequel est suggéré un objet absent qui est son personnage mais qu'elle n'est pas. C'est cette confusion avec un objet irréel, nécessaire, parfait comme un héros de roman, comme un portrait ou un

⁸⁸² *Ibid.*, extrait de l'interview de l'artiste par Emma Lavigne, commissaire de l'exposition.

⁸⁸³ *Ibid.*

buste, qui la flatte ; elle s'efforce de s'aliéner en lui et de s'apparaître ainsi à elle-même pétrifiée, justifiée⁸⁸⁴.

Dans une toute autre perspective, dégagée des formes multiples du biographique, c'est à la dimension critique du registre des gestes que s'intéresse Julien Prévieux (né en 1974). Si les prémices de ses premiers travaux donnaient à voir l'exploration d'un certain rapport burlesque au quotidien⁸⁸⁵, la notion de « contre-production⁸⁸⁶ » (selon ses termes) volontiers reprise à propos de son travail va s'affiner avec le temps. La friction avec le réel prend une allure prospective avec *What Shall We Do Next ?* (2006-2014) qui le voit se pencher sur l'évolution des techniques et leur incidence sur les gestes. Les brevets d'invention déposés auprès d'une agence américaine vont l'inciter à formuler « une archive des gestes à venir⁸⁸⁷ ». Envisagé comme « l'idée d'un futur en geste⁸⁸⁸ », sous-tendu par ce questionnement : « une gestuelle peut-elle être la propriété de quelqu'un ? » (fruit de cette évolution vers l'intelligence artificielle qui nous gouverne de plus en plus), ce corpus de mouvements provient de l'activation de fonctions étudiées pour des appareils et est déposé avant même toute fabrication. Il en découle une chorégraphie abstraite, purement projective, confiée à six protagonistes. Entre poésie gestuelle et dénonciation des effets d'une « marketisation » ciblée attachée à l'anticipation de nos besoins, l'artiste œuvre à la réinvention du comportement. Cette science des mouvements fait la démonstration que « la danse est un laboratoire de gestes » (qui plus

⁸⁸⁴ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, II, Paris, Gallimard, 1949, p. 349, cité par Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne I, La présentation de soi*, op. cit., p. 60.

⁸⁸⁵ En témoigne *Crash test* (vidéo réalisée alors qu'il est encore étudiant à l'école des beaux-arts de Grenoble), qui en fait un héros d'un mode de locomotion privilégié : la roulade pour seul type de déplacement, pratiquée sur une journée entière.

⁸⁸⁶ Notion avancée par l'artiste à propos de son propre travail, reprise dans le Texte de présentation *Julien Prévieux, Prix Marcel Duchamp, Des corps schématiques*, Centre Pompidou, 23 septembre 2015 – 1^{er} février 2016 ; également abordée lors de la séance de projection/conférence (présentée par Isabelle Danto) dans le cadre de Vidéo et après : *Is this Dance ?*, Centre Pompidou, Paris, le 25 janvier 2014.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ Interview avec l'artiste, le 07/07/2016. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention.

est relève ici, selon lui, d'un « double laboratoire », par cette volonté planificatrice du futur). Loin d'être un quelconque projet anecdotique réduit à un prétexte formel, celui-ci dans sa conception constitue « des propositions de danse en tant que telles » (que des perspectives avec des danseurs devraient prolonger), et touche simultanément à l'une des grandes questions de société de notre XXI^e : la place grandissante des sciences biotechnologiques et leur emprise sur nos vies.

« (...) Inventer de nouveaux modes de travail, de production et de diffusion »⁸⁸⁹ telle est également l'aspiration de Boris Achour, clairement affichée avec *Séances* (présenté au Centre d'art Le Crédac à Ivry-sur-Seine en 2012). Envisagé comme « un spectacle en forme d'exposition, une exposition en forme de spectacle », cette proposition plurielle (également polysensorielle) développe l'idée de « l'appréhension du fragment comme principe fondamental du rapport au monde ». À heure fixe et pendant quarante minutes, les spectateurs sont conviés à arpenter un « décor-paysage » plongé dans une semi-obscure bleutée, afin d'agencer mentalement les divers éléments qui le jalonnent : films, sculptures, textes, sons, gestes... chacun étant invité à composer son propre scénario (comme le titre l'y invite). Dans ce panorama, l'importance accordée aux gestes et aux attitudes des protagonistes (dont des danseurs), restitués par des vidéos projetées sur écran (bannissant par là toute présence *live*), participe pleinement de cette ouverture revendiquée « à des formes, des pratiques et des sensibilités autres », prônée par l'artiste.

Cette recherche de porosité des médiums et de leurs usages présidait déjà à la conception d'une exposition d'un type tout aussi particulier : *Jouer avec des choses mortes*

⁸⁸⁹ Boris ACHOUR, fascicule de présentation de l'exposition *Séances*, Centre d'art d'Ivry – Le Crédac, avril – juin 2012. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention.

(2013-2014), présentée aux Laboratoires d'Aubervilliers (lieu expérimental en prise sur les formes vivantes et la recherche). Mettant ses pas dans ceux de Mike Kelley (avec la reprise du titre *The Uncanny* [1992], catalogue d'exposition essentiel faisant l'apologie de l'étrangeté⁸⁹⁰), on y retrouve un même désir de scénographier des objets-sculptures intrigants (seul point commun notable au travail de ces deux artistes, dont l'esprit diverge toutefois fondamentalement). De là une certaine valorisation de l'idée de « brassage syncrétique »⁸⁹¹, mais aussi de « dynamique de rapports de force » voulue entre les diverses formes de représentation.

Disposée sur un sol vide, l'installation repose sur la mise en présence d'un certain nombre d'éléments abstraits, assimilables à des formes de rébus en attente de jeux d'agencement (manipulation, redistribution, permutation), sous l'action de personnages plantés au milieu de ce décor à la tonalité artificielle. Le spectateur se trouve confronté à ce qui pourrait s'apparenter à la configuration d'une scène ou d'un contexte susceptible d'accueillir un certain nombre d'événements prêts à s'y dérouler. L'artiste incite pour sa part à l'appréhension de cette forme ouverte à la manière d'un « paysage » (ponctué d'une véritable barrière de bois blanc, pour la touche faussement naturaliste), avec le souhait d'y intégrer le spectateur. Un texte est là qui vient appuyer cette invitation à pénétrer ce dispositif, afin de s'y émerger :

⁸⁹⁰ Cette notion d'« Uncanny », traduisible par « étrangeté » plus qu'une récurrence fait figure d'obsession chez Mike Kelley, qui l'assimile à l'expérience artistique : « Je m'intéresse à un groupe d'objets qui, comme la collection originale d'images accrochées à mon mur, partagent une certaine forme d'étrangeté. Difficile de définir précisément cette notion et la manière dont elle fonctionne. L'inquiétante étrangeté s'appréhende comme une sensation physique, une sensation que j'ai toujours associée à l'expérience artistique – d'un objet, par exemple, ou d'un film », « What I'm after is a group of objects that, like the original collection of images I pinned to my wall, share an "uncanny" quality. What this quality is, precisely, and how it functions, are difficult to describe. The uncanny is apprehended as a physical sensation, like the one I have always associated with "art" experience – especially when we interact with an object or a film. », Mike KELLEY, « Playing with Dead Things, on the Uncanny », in Mike KELLEY, *The Uncanny*, [catalogue d'exposition], Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König / Tate Liverpool, 2004, p. 26. Notre traduction.

⁸⁹¹ Propos extraits d'un échange électronique avec l'artiste, le 20/04/2008. Cette citation et celles qui suivent sont issues de la même référence, jusqu'à nouvelle mention. Certains de ces commentaires figurent également dans le dossier de presse rédigé par l'artiste.

Bienvenue dans un décor. Bienvenue dans un paysage. Paysage = le spectateur est à l'intérieur de ce qu'il observe (espace arpentable, agglomérats-condensation d'éléments hétérogènes et non résolus. Il en fait partie, il n'existe pas un Point de Vue Unique duquel observer ce paysage : l'observation se fait par la promenade (= temps + mouvement).

L'espace s'y déploie en même temps que la polysémie intrinsèque à ce projet à caractère scénique :

« *Jouer avec des choses mortes* est À LA FOIS un paysage, un décor de spectacle d'école maternelle, un plateau de jeux télévisé, un mini parc d'attractions, MAIS AUSSI un film tourné dans ce décor. Se déplacer dans un décor et en même temps regarder un film intégré dans lequel des personnages jouent dans ce décor. Différentes temporalités simultanées : le temps présent de l'environnement dans lequel évoluer, le temps propre à la déambulation, le temps sans fin du film. Bientôt dans un centre d'art près de chez vous »

Ainsi donc se terminait cette « bande annonce », au jargon harangueur⁸⁹² (loin du ton des communiqués de presse habituels), nous confortant dans l'affirmation d'un nouveau régime de monstration (aux accents proches du manifeste), attaché à déplacer les notions de genre, de forme, de figure et de récit.

Les exemples seraient nombreux à citer : de Mai-Thu Perret, qui revisite avec *Lettres d'amour en brique ancienne* (2012) la bande dessinée de Krazy Kat (de George Herriman) façon comédie musicale (imbriquant sculpture, danse et musique, le tout condensé dans une case de bande dessinée projetée dans l'espace) à Mircea Cantor dont la vidéo *Tracking Happiness* (2009) nous plonge dans la vision extatique d'un rituel instauré par un groupe de femmes en cercle, lesquelles s'évertuent à effacer leurs propres traces de pas sur un sol blanc irréel (dans un ballet de mouvements synchronisés scandés par une musique lancinante).

⁸⁹² Cela en écho à Mike Kelley énonçant façon bateleur, en fin de son texte : « Et maintenant, dans le rôle du commissaire du dimanche / je présente cette exposition, / mon harem, / The Uncanny » / « Now, in the role of Sunday-curator, / I present this exhibition, / my harem, / The Uncanny. », Mike Kelley, « Playing with Dead Things, on the Uncanny », in Mike KELLEY, *The Uncanny*, op. cit., p. 38. Notre traduction.

Il ressort clairement de ces exemples que l'élément « danse » n'est pas une finalité en soi ; il est l'un des principes constitutifs forts du projet artistique, étayé par d'autres paramètres. Le corps mobile est un enjeu qui met l'œuvre en mouvement, plus qu'il ne la détermine comme genre artistique. Cette dynamique impulsée par le corps agissant est récurrente dans la pensée artistique de Bruce Nauman. On l'y trouve fortement ancrée tout au long de son parcours. Si ces accointances avec le champ de la danse en l'occurrence la Judson Dance, en particulier avec Meredith Monk sont connues et souvent évoquées⁸⁹³, il est à noter qu'aujourd'hui encore c'est à des travaux de cette nature que fait retour l'artiste. L'installation *Untitled 1970/2009* actualise des préoccupations déjà là depuis près de quarante ans déjà, avec pour particularité d'inscrire cette prospective du corps dans une approche délibérément technologique avec l'intention de susciter une perception troublée. Présentée sous la forme immersive d'une double projection vidéo murale et au sol, elle s'apparente à un cadran d'horloge surdimensionné actionné par la présence de deux corps féminins qui se seraient substitués à la course des aiguilles. Par un effet de filmage en surplomb, à rebours du jeu de rotation effectué par les déplacements roulés extrêmement précis des deux protagonistes, le spectateur fait l'expérience d'une double perte de ses repères, d'ordre à la fois spatial et logique dû à l'effet giratoire désynchronisé. Bien des décennies après *Walking in a Exaggerated Manner around The Perimeter of a Square* (1967-1968), et en dépit de moyens contrastés (passant de l'économie de moyens à celle sophistiquée de la HD), la question du corps comme outil dans son interaction (avec) l'espace demeure une constante, qui aura été une force de proposition essentielle dans l'évolution de son parcours.

⁸⁹³ Cet intérêt jamais démenti par Nauman m'a été confirmé par Harald Szeemann, lors d'un entretien à la Kunsthaus de Zurich (réalisé pour l'émission radiophonique *Les arts et les gens* de France-Culture), diffusée le 4 décembre 1995, à l'occasion de l'exposition *Bruce Nauman* (août – octobre 1995), organisée en étroite collaboration avec l'artiste.

C'est avec Bruce Nauman qu'il nous revient de conclure, figure de proue éloquent de ce vif intérêt pour le corps en mouvement observé ces dernières années. Cette prégnance innervée bien des démarches, elle opère comme une revitalisation et reconfigure nombre de projets.

Ces incursions notables dans des champs mitoyens répondent à cette tentative de cartographier ces nouveaux territoires à laquelle nous nous sommes attachés au cours de cette thèse. Ils témoignent du frottement et de la porosité des pratiques, davantage à concevoir comme un positionnement au carrefour de cultures actuelles, que nées de l'idée d'une simple appropriation. On peut même parler ici d'un plaidoyer pour une féconde confusion des genres (sans se laisser aller à citer de nouveau Alain Buffard ou Régine Chopinot – qu'une pièce commune avait réunis) pour laisser advenir d'autres possibles.

Travailler sur l'histoire des corporéités, sur l'histoire des gestes, c'est travailler sur l'histoire d'un sentir qui est évidemment rendu possible, interdit ou valorisé, nommé et catégorisé, par une perception, dans un contexte culturel et idéologique donné ⁸⁹⁴.

C'est ce contexte et ces modalités (évoquées par Boris Charmatz) dans leur évolution que nous avons souhaité pointer. Ces nouveaux territoires, par leur mode exploratoire, rendent pleinement compte de ces mutations et de l'élargissement de ces approches croisées propres à plusieurs mondes, lesquels nous incitent à penser avec Emily Mast que l'on est « au cœur d'une situation historique de la performance » ⁸⁹⁵.

⁸⁹⁴ Boris CHARMATZ, Isabelle LAUNAY, *Entretiens : à propos d'une danse contemporaine*, op. cit., p. 96.

⁸⁹⁵ Voir Emily Mast déjà citée p. 340 de cette thèse.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Éditions Allia, 2001.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014.
- ANGELL Callie, *Andy Warhol Screen Tests : The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, New York, Harry N. Abrahams, 2006.
- ANTOINE Jean-Philippe, *La traversée du XX^e siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon, Les presses du réel / Mamco, 2011.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Champs arts, 2009.
- ARDENNE Paul, *L'image-corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2010.
- AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986.
- AUSTIN J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Paris, Éditions du CND / Éd. Chiron, 2002.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets, La consommation des signes*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- BAUDRILLARD Jean, *De la Séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.
- BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009 – 2010*, Dijon, Les presses du réel, collection Nouvelles scènes ; Rennes, Musée de la danse, 2013.
- BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- BOCKRIS Victor, MALANGA Gerard, *The Velvet Underground Up Tight*, Paris, Camion blanc, 2004.
- BOISSEAU Rosita, *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2006.
- BOISSEAU Rosita, GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011.

- BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Éd. Minerve, 1993.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et arts plastiques, Interactions au XX^e siècle*, Paris, Éd. Minerve, 1998.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003.
- BRECHT George, *Chance-Imagery, l'imagerie du hasard*, Dijon, Les presses du réel, 2002.
- BRETON André, *Anthologie de l'Humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BRIGNONE Patricia, *Ménagerie de Verre, les nouvelles pratiques du corps scénique*, Paris, Éd. Al Dante, 2006.
- BRUGEROLLE Marie de, *Guy de Cointet*, Zurich, JRP/Ringier, 2011.
- BRUGGEN Coosje van, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli International Publications, Inc. 1988.
- BRUNEL Lise, *Nouvelle danse française : dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.
- BRUNEL Lise, *Trisha Brown*, Paris, Éditions BOUGÉ, 1987.
- BURROUGHS William, GYSIN Brion, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, 1976.
- BURT Ramsay, *Judson Dance Theater : Performative traces*, New York, Routledge, 2006.
- CAGE John, *Notations*, New York, Something Else Press, 1969.
- CAGE John, *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976.
- CAGE John, *Silence : Discours et Écrits*, Paris, Denoël, 2004.
- CAGE John, *Rire et se taire, sur Marcel Duchamp*, entretien avec Moira Roth & William Roth, Paris, Éditions Allia, 2014.
- CAUX Jacqueline, *Anna Halprin - A l'origine de la performance*, Musée d'art contemporain de Lyon, Paris, Éditions du Panama, 2006.
- CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
- CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, Paris, éditions Les prairies ordinaires, 2009.
- CHARMATZ Boris & LAUNAY Isabelle, *Entretien : à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Centre national de la danse / Les Presses du réel, 2003.
- CORTADE Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.
- DACHY Marc, *Dada au Japon*, Paris, PUF, 2002.
- DACHY Marc, *John Cage / Marcel Duchamp*, Paris, Éolienne, 2005.

- DACHY Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard Folio essais, 2011.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- DAVVETAS Démosthène, *Marina Abramovic, Méditation aux yeux ouverts*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2013.
- DELPEUX Sophie, *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Folio Gallimard, 2004
- DIDEROT Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2012
- DONGUY Jacques, *Le geste à la parole*, Paris, Éd. Thierry Agullo, 1981.
- DREYFUS PECHKOFF Charles, *Fluxus L'avant-garde en mouvement*, Dijon, Les presses du réel, 2012.
- DUBERMAN Martin, *Black Mountain College, An Exploration in Community*, New York, E. P. Dutton, 1990.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris Flammarion 1975. Édition augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1994.
- DUPUY Jean, *Collective Consciousness, Art Performances in the Seventies*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1980.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- FABRE Jan, *Journal de nuit (1985-1991)*, Paris, L'Arche, 2016.
- FERNANDÈS Bruno, *Pornologie vs capitalisme – Le groupe de happening Zero Jigen – Japon 1960-1972*, Dijon, Les presses du réel, 2014.
- FEUILLIE Nicolas, *Fluxus Dixit*, Dijon, Les presses du réel, 2002.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- FORTI Simone, *Oh, Tongue*, Genève, Éditions Al Dante / Head, 2009.
- FOSTER Hal, *Pop*, Paris, Phaidon Press Limited, 2006
- FRÉCHURET Maurice, *Effacer, paradoxe du geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016

- FRÉTARD Dominique, *Danse contemporaine, Danse et non-Danse*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.
- FRIED Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007,
- FROMENT-MEURICE Marc, *Les intermittences de la raison, Penser Cage, Entendre Heidegger*, Paris, Klincksieck, 1982.
- FULLER Lo e, *Ma vie et la danse*, Paris, Éditions L'œil d'Or, 2002.
- GERT Valeska, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*, Paris, Éditions Complexe / Centre national de la danse, 2004.
- GIORNO John, *Il faut brûler pour briller*, Romainville, Éd. Al Dante, 1994.
- GIROUD Michel, *Paris, laboratoire des avant-gardes, 1945-1965*, Dijon, Les presses du reel, 2008.
- GOFFMANN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- GOLDBERG RoseLee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GOLDING John, *Le Cubisme*, Paris, Éd. René Julliard, 1968.
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité L'Âge d'Homme, 1971.
- HALPRIN Anna, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations pour la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009.
- HASKELL Barbara, HANHARDT John G., *Yoko Ono, Arias and Objects*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1991.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.
- HENRI Adrian, *Total Art. Environments, Happenings, and Performance*, New York, Oxford University Press, London, Thames & Hudson, 1974.
- HIGGINS Dick, *Jefferson's Birthday / Postface*, New York, something Else press, 1964.
- HIGGINS Dick, *Manifestos*, New York, Something Else Press, 1966.
- HIGGINS Dick, *Selected Early Works 1955-64*, Berlin, Ars Viva, 1982.
- HUITOREL Jean-Marc, *La beauté du geste, l'art contemporain et le sport*, Paris, Éditions du Regard, 2005.
- JANICOT Françoise, *Poésie en action*, Vanves, Loques / NèPE, 1984.

- JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie : Art, vie politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine Livres, 2003.
- KANTOR Tadeusz, *Métamorphoses*, Paris, Chêne / Hachette / Galerie de France, 1982.
- KAPROW Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966.
- KAPROW Allan, *Some Recent Happenings, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press, 1966.
- KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- KLEIN William, *Tokyo*, Paris, Éditions Delpire, 1964.
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'Acte pour l'art, suivi de Presque vingt ans après et Let's twist again*, Romainville, Al Dante, 2004.
- LACARELLE Bertrand, *Very Boxe, Arthur Cravan vs Jack Johnson*, Barcelona 1916, Orbis Pictus Club, 2014.
- LAJOINIE Vincent, *Erik Satie*, Lausanne, L'Age d'homme, 1990.
- LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes*, Paris, 1973.
- LEBEL Jean-Jacques, *Le happening*, Paris, Denoël, 1966.
- LEBEL Jean-Jacques, *Living Theatre, Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Paris, Éd. Pierre Belfond, 1969.
- LEBEL Jean-Jacques, ANDROULA Michaël, *Happenings ou l'insoumission radicale*, Paris, Hazan, 2009
- LEBEL Jean-Jacques, LABELLE-ROJOUX Arnaud, *Poésie Directe, des happenings à Polyphonix*, Paris, Georges Fall Édition, 1994.
- LE CLÉZIOT J. M. G., *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- LEFEBVRE Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.
- LÉLU Thomas, *Le Manuel de la photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- LEVÉ Édouard, *Suicide*, Paris, Éditions P. O. L., 2007.
- LISTA Giovanni, *La scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.
- LISTA Giovanni, *Dada libertin & libertaire*, Paris, L'insolite, 2005.
- LOUPPE Laurence, *Pour une poétique de la danse contemporaine*, Paris, Éditions Contre, 1997.

- LUSSAC Olivier, *Fluxus et la musique*. Dijon, Les presses du réel, 2010
- MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
- MARTIN Henry, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milan, Multhipla, 1978.
- MAURY Corinne, *Habiter le monde Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Éd. Yellow Now, 2011.
- MEKAS Jonas, *Ciné-journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1992.
- MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Éditions Larousse, 2003.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 2005.
- MICHAUD Éric, *Oskar Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1978.
- MONNIER Mathilde / NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001.
- NYMAN Michael, *Experimental Music, Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, 2005.
- OLDENBURG Claes, *Raw Notes*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973.
- PÉREC Georges, *Penser Classer*, Paris, Hachette, 1985 ;
- POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art Edition, 1991.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel / Mamco, 2008.
- PONGE Francis, « L'objet, c'est la poétique », *Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, 1967.
- POPPER Frank, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985.
- RAGON Michel, *L'art : pour quoi faire ?*, Paris, Casterman, 1971.
- RAINER Yvonne, *Une femme qui... , Écrits, entretiens, essais critiques*, (sld de QUÉLOZ Catherine), Dijon, JRP/ Ringier / Les presses du réel, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Librairie Fayard, 1987.
- RENAN Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, New York, E.P. Dutton & Co., Inc. 1967.
- RIZZO Christian, CHAMPESME Marie-Thérèse, *Quelque chose suit son cours : une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme*, Pantin, Centre national de la danse, 2010.
- ROSENBERG Susan, *Trisha Brown, Choreography as Visual art*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2017.

- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SCARPETTA Guy, *Tadeusz Kantor au présent*, Arles, Actes Sud, 2000.
- SCHNECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions théâtrales, 2008.
- SCHNEEMANN Carolee, *More Than Meat Joy, Complete Performance works & selected writings*, New York, Documentext, 1979.
- SCHNELLER Katia, *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- SEMIN Didier, *Duchamp : Le paradigme du dessin d'humour*, Wien, KMD Kunsthalle Marcel Duchamp / The Forest Museum of Art ; Verlag für moderne Kunst, 2015.
- STILES Kristine & SELZ Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art, A sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996.
- SUQUET Annie, *Chopinot*, Le Mans, Éd. Cénomane, 2010.
- SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012.
- VANEIGEIM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.
- VERSPOHL Franz-Joachim, *Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977 : Stratégie pour réactiver les sens*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989.
- VIEL Tanguy, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Éditions Na ve, 2010.
- VIGIER Annie & APERTET Franck (les gens d'Uterpan) (sld), *Uchronia*, Berlin, Sternberg Press, 2017
- VOLTA Ornella, *Satie et la danse*, Paris, Éditions Plume, 1992.
- WARHOL Andy, *Ma philosophie de A à B, et vice-versa*, Paris, Flammarion, 1977.
- WARS Tracey, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon Press, 2005.
- YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., Inc. 1970.

Ouvrages collectifs et catalogues

- ◆ ASLAN Odette (sld) *Le corps en jeu, spectacles, histoire, société*, CNRS, Paris 1993.
- ◆ BARBÉRIS Isabelle (sld), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- ◆ BATTCKOCK Gregory, NICKAS Robert (sld), *The Art of Performance, A critical Anthology*, New

York, E.P. Dutton, 1979.

- ◆ BAUDELLOT Alexandra (ed.), *Ulla von Brandenburg, It Has a Golden Yellow Sun and an Elderly Grey Moon* Milan, Mousse Publishing, 2016.
- ◆ BAUDIN Katia, GRENIER Catherine, *Robert Morris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.
- ◆ BÉHAR Henri, DUFOUR Catherine (sld), *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.
- ◆ BEN (VAUTIER), *Tout Tout Tout... Tout est à Ben*, Vanves, Cahiers Loques, 1983.
- ◆ BEN (VAUTIER), *Ben, pour ou contre, Une rétrospective*, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Musées de Marseille, Marseille, 1995.
- ◆ BLAINE Julien, *Blaine au MAC, un Tri*, Marseille, Éditions Al Dante, 2009.
- ◆ BLISTÈNE Bernard (sld), *Poésure et Peinture : « d'un art, l'autre »*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, 1998.
- ◆ BLISTÈNE Bernard & VERGNE Philippe, *Au-delà du spectacle*, Paris, Centre Pompidou, 2000.
- ◆ BLOUIN Patrice (sld), *Des corps compétents (sportifs, artistes, burlesques)*, Dijon, Les presses du réel / Villa Arson, 2013.
- ◆ BOURRIAUD Nicolas, *Traffic*, « Introduction à l'esthétique relationnelle », Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996.
- ◆ BRIGNONE Patricia, AIRAUD Stéphanie, *Du dire au faire*, Vitry sur Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012.
- ◆ BRIT Mehdi & MEATS Sandrine, in *Interviewer la performance*, Paris, Manuella éditions, 2014.
- ◆ CELANT Germano, *Claes Oldenburg : An Anthology*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1995.
- ◆ CELANT Germano, *Jan Fabre Stigmata, Actions & Performances 1976-2013*, Milan, Skira, 2014.
- ◆ CHAMBERLANT Roger, MARTEL Richard, (sld), *Oralités – Polyphonix 16*, Québec (Canada), Les Éditions Interventions, 1992.
- ◆ CHAPUIS Yvane, *LIFE / FORMS*, Ajaccio, Musée Fesch, 1999.
- ◆ CLAVEZ Bertrand (sld), *Fluxus en France*, Paris, Cahiers du Centre Pierre Francastel, 20/21. siècles n° 2, automne 2005.
- ◆ COMAR Philippe (sld), *Figures du corps, Une leçon d'anatomie à l'école des beaux-arts*, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2008.
- ◆ COMETTI Jean-Pierre, GIRAUD Éric (sld), *Black Mountain College, Art, Démocratie, Utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Centre International de Poésie Marseille, 2014.
- ◆ CONTOUR Catherine, *Une plongée avec Catherine Contour*, Paris, Na ca éditions, 2017.

- ◆ COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition, un livre de Mathieu Copeland*, Centre d'art de la Ferme du Buisson, Kunst Halle Sankt Gallen, Dijon, Les presses du réel, 2013.
- ◆ CUIR Raphaël, MANGION Éric (sld), *La performance : vie de l'archive et actualité*, Paris, AICA France, Nice, Villa Arson, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- ◆ DECOINTET Hugues, PIRON François, THIÉBAULT Marilou (sld), *Guy de Cointet, Théâtre Complet/The Complete Plays*, Paris, éditions Paraguy et la Guy de Cointet Society, 2017.
- ◆ DREYFUS Charles, LEBEL Jean-Jacques, *Happening et Fluxus*, Paris, Galerie 1900-2000, 1989.
- ◆ DUPUY Jean, *Jean Dupuy A la bonne heure !* Paris, Semiose éditions / Villa Tamaris Centre d'art / Villa Arson Nice, 2008.
- ◆ FERRER Esther, *Esther Ferrer, « Face B. Image / Autoportrait »*, FRAC Bretagne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014.
- ◆ FILLIOU Robert, *Robert FILLIOU*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Galeries contemporaines, Éditions du Centre Pompidou, 1991.
- ◆ *Internationale situationniste 1958-1969*, Paris, Éditions Champ-Libre, 1975.
- ◆ GALARD Jean, ZUGAZAGOITIA Julian (sld), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- ◆ GOLDBERG RoseLee, *Performa 11 Staging Ideas*, New York, Edited by Jennifer Piejko, Performa Publications, 2013.
- ◆ KELLEY Mike, *The Uncanny*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004.
- ◆ LABELLE-ROJOUX Arnaud (sld), « Dossier Fluxus », Paris, *Java*, Été-automne 1991 n°6.
- ◆ LEVÉ Édouard, *Reconstitutions*, Paris, Éditions Phileas Fogg, 2003.
- ◆ LOISY Jean de (sld), *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1994.
- ◆ MACEL Christine, LAVIGNE Emma, *Danser sa vie : Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- ◆ MANGION Éric (sld), *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Nice, Villa Arson, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- ◆ MARTEL Richard (sld), *Art Action, 1958-1998*, Québec (Canada), Inter, 2001.
- ◆ MÈREDIEU Florence de, TIAMPO Ming, YAMAMOTO Atsuo, *Gutai, Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002.
- ◆ MÉZIL Éric, *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995.
- ◆ NAUMAN Bruce, *Bruce Nauman, work from 1965 to 1972*, Los Angeles, Los Angeles county museum of art / New York, Whitney Museum of American art, 1972 - 1973.
- ◆ ONO Yoko, *Have You Seen The Horizon Lately?*, Oxford, Museum of Modern Art, 1997

- ◆ PAGÉ Suzanne, BLOCH Dany, BOSSÉ Laurence, GERMAIN Guilaine, *Écouter par les yeux : Objets et environnements sonores*, Paris, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980.
- ◆ PONTUS HULTEN K.G., *The Machine at the End of the Mechanical Age*, New York, Museum of Modern Art, 1968.
- ◆ RAMOS Julie (sld) avec la collaboration de POUY Léonard, *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Mare & Martin, 2014.
- ◆ SAILLARD Olivier (sld), *Jean-Paul Gaultier/Régine Chopinot - Le défilé*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2007.
- ◆ SCHIMMEL Paul, *Out of Actions : : Between Performance and the Object, 1949–1979*, Los Angeles, Thames & Hudson, 1998.
- ◆ ROUSIER Claire (sld), *Oskar Schlemmer, L'homme et la figure d'art Pantin*, Recherches, Centre National de la danse, 2001.
- ◆ SERMON Julie & CHAPUIS Yvane, *Partition(s) - Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- ◆ SOHM Hans, SZEEMANN Harald, *Happening & Fluxus, Cologne*, Koelnischer Kunstverein, 1970.
- ◆ TROCHE Sarah, *Le hasard comme méthode, figures de l'aléa dans l'art du XX siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- ◆ VIATTE Germain, SHUJI Takashira, *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1986.
- ◆ WARR Tracey (sld) *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005
- ◆ ZERBIB David (sld), *In Octavo, Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel / ESAAA, 2015.

Essais, articles, communications, entretiens cités

- ❖ AMSTRONG Elizabeth, « Fluxus et le musée », *L'esprit Fluxus*, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Marseille, Musées de Marseille, p. 16.
- ❖ ARVERS Fabienne, « Corps & Mannequins », entretien avec RIZZO Christian, *Théâtre de la Ville Hors Série*, janvier-mars 2012, p. 25.
- ❖ AUGÉ Marc, « Massimo Furlan, Rite, théâtre & performance », in *Du dire au faire*, Vitry sur Seine, MAC/VAL, 2012, p. 47.
- ❖ BAERT Xavier, « Critical Love, Les formes critiques de l'hommage dans Flaming Creatures », in *Jack Smith, Exploding # 8*, p.46.
- ❖ BAJAC Quentin, « Le trouble du spectateur », Édouard Levé, *Reconstitutions*, Paris, Éditions Phileas Fogg, 2003, p.89.

- ❖ BAUDRILLARD Jean, « Théâtre de la révolusion », *Scènes, Revue de l'Espace Kiron*, n° 1 Butô, mars 1985, p. 40.
- ❖ BEL Jérôme, « Qu'ils crèvent les artistes », *artpress spécial* n° 23, Médium : danse, 2002, p. 92.
- ❖ BELL Larry, « Préface », *Guy de Cointet*, Zurich, JRP/Ringier, 2011, p. 5.
- ❖ BELLINI Andrea, « RivoltArteAltrove, La patrie de Luigi Ontani », *CoacerVolubillittico Luigi Ontani*, Dijon, Les presses du réel, 2012. p.228.
- ❖ BERNARD Christian, « Le sycophante et l'histriion », *Martin Kippenberger*, Nice, Villa Arson, 1990.
- ❖ BEUYS Joseph, Entretien, *Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, Bâtissons une cathédrale*, Entretiens, 1988, Paris, L'Arche, p. 153.
- ❖ BLISTÈNE Bernard, « Le grand jeu de l'Ego », in *Ben, pour ou contre, Une rétrospective*, Marseille, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, Musées de Marseille, 1995.
- ❖ BLOCK René, « A la recherche de la musique jaune », *Écouter par les yeux: Objets et environnements sonores*, Paris, ARC / Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1980, p. 19.
- ❖ BOISSEAU Rosita, « Trisha Brown « Je suis une sorte de machine à danser » », *Le Monde*, dimanche 28 - lundi 29 août 2005.
- ❖ BOISSEAU Rosita, « *Le collectif contestataire de Judson Church* », *Le Monde*, mardi 18 août 2015.
- ❖ BOUREL Michel, « Dossier Robert Morris », *Art conceptuel I*, Bordeaux, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 25.
- ❖ BOURRIAUD Nicolas & RESTANY Pierre, « entretien », *Le corps mutant*, Paris, Édité par la galerie Enrico Navarra, 2000.
- ❖ BOVIER François, « Du cinéma à l'intermedia : autour de Fluxus », *Décadrages*, n°21-22, hiver 2012, Lausanne, p.11-26.
- ❖ BRETT Guy, « Una semilla permanentemente abierta », *Lygia Pape, Espacio imantado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011, p. 258.
- ❖ BRIGNONE Patricia, « Éric Duyckaerts, Portrait de l'artiste en conférencier », *artpress* n° 212 (avril 1996).
- ❖ BRIGNONE Patricia, « Vito Acconci, l'archi art », *Mouvement* n° 31 (nov. – déc. 2004), pp. 47-50.
- ❖ BRIGNONE Patricia, « Œuvres croisées danse / art plastique », *Artefactum*, Anvers, n° 49 (sept. - oct. - nov. 1993) p. 27-32.
- ❖ BRIGNONE Patricia, « So specific objects », *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p.62.
- ❖ BRIGNONE Patricia, « Danse & photographie : éloge de l'indiciel », *Ligeia*, Dossiers sur l'art, n° 113-116 (janv. – juin 2012) p. 76-83.

- ❖ BRIGNONE Patricia, « Parler pour marcher », entretien avec Esther Ferrer, *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2011, p. 58.
- ❖ BRIGNONE Patricia, « La manie de l'exception ou l'art de rester vivant », *Paris, Peeping Tom Digest*, N°4 Paris, 2016, pp. 70-74.
- ❖ BUFFARD Alain, « tenir debout : ALÉAS... » (propos recueillis par BOULBINA Seloua et PROKHORIS Sabine), *Vacarme* n° 7, janvier 1999, pp. 92-95.
- ❖ BULLOT Érik, « Du film performatif », conférence donnée dans le cadre du cycle *Le film et son double*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, avril 2015
- ❖ BURGELIN Olivier, « Barthes et le vêtement », *Communications*, Parcours de Barthes, Volume 63 / Numéro 1, 1996, p. 81.
- ❖ CAHUN Claude, « Prenez garde aux objets domestiques », *Cahiers d'Art* n° 1-2, « L'objet », 1936, p. 45-48.
- ❖ CELANT Germano, « Un art critique », *Arte Povera, Antiform*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1982.
- ❖ CELANT Germano, KOEPPLIN Dieter, ROSENTAL Mark, *Claes Oldenburg : An Anthology*, New York, Guggenheim Museum / National Gallery of Art, 1995.
- ❖ CHEVALIER Pauline, *Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New-York, Downtown, 1969-1980*, thèse soutenue à l'université de Tours, sous la direction de Éric de Chassey, le 29/11/2010,
- ❖ CHOPINOT Régine, « Régine Chopinot, de l'intense en boîte », entretien avec MARE Alexandre, *artpress 2 La boîte, le noble art*, n° 43 (nov. / déc. / janv. 2017), p. 77.
- ❖ CLAIR Jean, « Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies », in *Identity and alterity, figures of the body 1895/1995*, Biennale di Venezia 46, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia / Marsilio Editori, 1995.
- ❖ CLAVEZ Bertrand, « Intermedia, retour aux sources », Colloque « Esthétiques intermédias » : approches historiques, co-organisé par GENTÈS Annie (ENST) et RIEUSSET-LEMARIÉ Isabelle (MECSCI, UVSQ), Théâtre Paris – Villette, 10 juin 2006 : « *Intermedia de Dick Higgins : un objet entre l'œuvre et le texte* ».
- ❖ COÏC Olivier, « La vie de phalène », *Jack Smith, Exploding # 8*, p. 59-61.
- ❖ COUCHOT Edmond, « Médias et immédiats », *Art et Communication* (sld. de Robert Allezaud), Paris, Éditions Osiris, 1986, p. 101.
- ❖ DEAN Tacita, « A Tribute To Merce », *Art in America Magazine*, 23 octobre 2009.
- ❖ DELFINER Judith, « John Cage et l'héritage du Bauhaus au Black Mountain College », *Black Mountain College, Art, Démocratie, Utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Centre International de Poésie Marseille, 2014, p. 89-90.
- ❖ DELORMAS Jérôme, « Catherine Contour la buissonnière », *Une plongée avec Catherine Contour*, Paris, Na ca éditions, 2017, p. 37.

- ❖ DONGUY Jacques, Entretien avec Dick Higgins, *Poésure et Peintrie*, « d'un art, l'autre », Musées de Marseille – Réunions des Musées Nationaux, 1993, p. 4.
- ❖ DREYFUS PECHKOFF Charles, « Dick Higgins 1938-1998 : intermedia », Dick Higgins, Charles Dreyfus, Jacques Donguy, *Inter : art actuel*, n°73, 1999, p. 428
- ❖ DUYCKAERTS Éric, « Correspondance avec Arnaud Labelle-Rojoux », *Posture(s)/ Imposture(s)*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 39.
- ❖ EIDENBENZ Céline, « Une boîte à outils pour cultiver la création », *Une plongée avec Catherine Contour*, Paris, Na ca éditions, 2017, p. 37.
- ❖ FERNANDES Bruno, « Itô Mika : la mue imaginaire du striptease », *Critique d'art* n° 47 – Automne / Hiver 2016, p. 132-146.
- ❖ FERRÉ Rose-Marie, « L'art des tableaux vivants au Moyen Âge », in *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Mare & Martin, p. 35.
- ❖ FISERA Julien, « Vieux crocodiles, basket-ball et autres chinoiserries. The Wooster Group : une esthétique de la confrontation », *Vertigo*, Esthétique et histoire du cinéma – Amérique, n° 36, 2009, p. 30.
- ❖ FRALEIGH Sondra, NAKAMURA Tamah, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York, London, Routledge, 2006.
- ❖ GOUMARRE Laurent, « Die Another Day », *La Ribot*, Paris, Ed. Merz & Centre National de la Danse, 2004, p. 53.
- ❖ HALLIMI Carole, « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation », *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA / Mare & Martin, p. 323.
- ❖ HASEGAWA Yuko, « Rituel et vulnérabilité. Quand le corps naît, résiste et se nourrit de sa totale réceptivité au monde », in *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 189.
- ❖ HAYASHI Yoko, « Les enfants de l'Exposition universelle d'Osaka : la génération-symbole de la scène artistique japonaise des années 90 », *Donai Yanen ! Et maintenant ! : La création contemporaine au Japon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 40.
- ❖ HEATHFIELD Adrian, « En mémoire des petites choses », *La Ribot*, Paris, Ed. Merz & Centre National de la Danse, 2004, p. 18.
- ❖ HERGOTT Fabrice, « L'art comme un couteau aiguisé », *Joseph Beuys*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 67.
- ❖ HOUNTOU Julia, « De la carnation à l'incarnation », *Michel Journiac*, Éditions des Musées de Strasbourg / Éditions École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, p. 83.
- ❖ JONES Amelia, « Essai », *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, p. 29.
- ❖ JOHNSON Tom, « La musique silencieuse », *Inter, art actuel - (Québec)*, n° 121, *Pauvreté – Dépouillement – Dénuement*, 2015, p. 42-47.
- ❖ JOHNSTON Jill *Marmalade Me*, Hanover, University Press of New England, 1998, p. 76.

- ❖ JOHNSTON Jill, « The World Outside His Window », *Art in America*, vol. 80, n° 4 (avril 1992), p. 119.
- ❖ JOSEPH Branden W., « *My Mind Split Open* », *Grey Room*, n°8, été 2002, p. 89.
- ❖ KIHM Christophe & JOUANNAIS Jean-Yves « Burlesque et idiotie, frères amis » (entretien) in *De l'idiotie aux burlesques contemporains*, numéro hors-série de *Beaux-Arts magazine*, juin 2005, p. 25.
- ❖ KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage*, Genève, Éditions des Syrthes, 2000.
- ❖ KRAUSS Rosalind, « La problématique corps / esprit : Robert Morris en séries (1994) », in *Robert Morris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 56.
- ❖ KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, 2003, p. 78.
- ❖ LASTENS Emeric de, « Le poète qui ne dort jamais (Vie imaginaire de John Giorno) », *Vertigo*, Esthétique et histoire du cinéma / Amérique, n° 36, 2009, p. 32.
- ❖ LOMBARD Édouard, « Ce qu'on doit à Georges Mathieu », *Georges Mathieu*, Milan, Dellupi Arte, 2016, p. 15.
- ❖ LEBEL Jean-Jacques, « Retour d'exil », entretien avec LABELLE-ROJOUX Arnaud, Doc(K)s, nouvelle série numéro 2, été 1988, p. 137.
- ❖ LEBEL Jean-Jacques, « D'une Biennale (1960) à l'autre (1990) », *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Venise, Milan, Mazzotta, 1990, p. 75.
- ❖ LOMBARD Édouard, « Ce qu'on doit à Georges Mathieu », *Georges Mathieu*, Milan, Dellupi Arte, 2016, p. 15.
- ❖ LOUPPE Laurence, « A propos de The Mind is a Muscle de Yvonne Rainer », *Le travail de l'art* n° 1, automne / hiver 1997, p.90.
- ❖ LUCKEN Michael, « Gennifer Weisenfeld, *Mavo : Japanese Artists and the Avant-garde 1905-1931* [compte-rendu]», *Arts asiatiques*, Paris, 2003 Volume 58, numéro1, pp. 198-199.
- ❖ MALLARMÉ Stéphane, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente » (1893), *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 2003, p. 211.
- ❖ MANGOLTE Babette, « Stuart Sherman, Performer and Performance Artist », *Beginningless Thought / Endless Seeing : The Works of Stuart Sherman*, New York, NYU Steinhardt, 2009.
- ❖ MANZONI Piero, « Quelques réalisations, quelques expériences, quelques projets », *Piero Manzoni*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991, p. 207.
- ❖ MARIN Louis, « Représentation et simulacre », *Critique* n° 543-544, juin-juillet 1978, pp. 534-543.
- ❖ MESNILDOT Stéphane du, « David Bowie, sons et visions », *Les Cahiers du Cinéma* n° 719, février 2016, p. 84.

- ❖ MICHELSON Annette, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », *Robert Morris*, Washington D.C. Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 55-59 .
- ❖ MOKHTARI Sylvie, « Vito Hannibal Acconci » (entretien), *L'art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille, 1996, p. 136
- ❖ MORRIS Robert, « Notes on Dance », *Tulane Drama Review*, New Orleans, Vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 179-186.
- ❖ MOST Glenn W., « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », *L'œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 13.
- ❖ MULLER Grégoire, *The New Avantgarde : The Issues of the Art of the Seventies* cité dans *Arte Povera, Antiform*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1982. (non paginé).
- ❖ OKABE Aomie, « Action et avant-garde », *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1986, p. 349.
- ❖ O'PRAY Michael, *Andy Warhol Film Factory*, Londres, BFI Publishing, British Film Institute, 1989.
- ❖ OTTINGER Didier, « Francis Picabia, catalogue des œuvres », *Francis Picabia Collection du Centre Pompidou / Musée national d'art moderne*, Paris, 2003, Éditions du Centre Pompidou, p. 34.
- ❖ PACQUEMENT Alfred, « Guta : L'extraordinaire intuition », *Japon des avant-gardes 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 288.
- ❖ PALMIER Jean-Michel, « A l'aube de la nuit des temps », *Scènes, revue de l'Espace Kiron*, n° 1 Butô, mars 1985, p. 26.
- ❖ PERRIN Julie, « La délicatesse d'une situation », *Une plongée avec Catherine Contour*, Paris, Na ca éditions, 2017, p. 53.
- ❖ POINSOT Jean-Marc, « Fluxus un art de l'événement », *art press* n° 15, décembre / janvier 1975, p. 16.
- ❖ POINSOT Jean-Marc, « Dénî d'exposition », *Art Conceptuel I*, Bordeaux, CapcMusée d'art contemporain, 1988, p. 15.
- ❖ RAINER Yvonne, « A quasi survey of some « minimalist » tendencies in the quantitarvely minimal dance activity modst the plethora or the trio A » *Minimal Art, a critical anthology* », New York, edited by Gregrory Battcock, 1968, p. 269.
- ❖ RATTCLIFF Carter, « L'art et la négation de l'art de Gilbert & George » in *Attitudes / Sculptures*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1995, p. 27.
- ❖ RESTANY Pierre, « Happening », CABANNE Pierre et RESTANY Pierre, *L'avant garde au XX^e siècle*, Paris, Éditions André Balland, 1969, p. 293.
- ❖ RESTANY Pierre, « 1960 : L'année hors limites », *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1994, p. 22.

- ❖ ROSE Barbara, « ABC Art », *Regards sur l'art américain des années soixante* (anthologie établie par Claude Gintz), Paris, Éditions Territoires, 1988, p. 79.
- ❖ SAILLARD Olivier, « Chorégraphie de mode », *Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot, Le Défilé* (sld. d'Olivier Saillard), Paris, Les Arts Décoratifs, 2007, p. 20.
- ❖ SANCHEZ José A., « La distinction et l'humour », *La Ribot*, Paris, Ed. Merz & Centre National de la Danse, 2004, p. 30.
- ❖ SANDERS Jay, « Love is an object », in *Ritual of Rented Island*, p.28.
- ❖ SHAPIRO David, « A note on Happenings », *Jim Dine, Painting What One Is*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1981, p. 65.
- ❖ SHERMAN Stuart, interview, *Art Press*, Paris, n°30, juillet 1979, p. 4.
- ❖ SHERMAN Stuart, « Stuart Sherman interviewed by Stefan Brecht, March 1975 », *Beginningless Thought / Endless Seeing : The Works of Stuart Sherman*, New York, NYU Steinhardt, 2009, p. 13
- ❖ SONTAG Susan, « Le style "Camp" », *L'œuvre parle*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2010, p.421
- ❖ SPECTOR Nancy, « Chapitre Trois – La trace », *Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996, p. 100.
- ❖ STILES Kristine, « Entre l'eau et la pierre », *L'esprit Fluxus*, Marseille, Mac, Musées de Marseille, 1995 p. 72.
- ❖ STORR Robert, « Mouvement corporel matricé », *Bruce Nauman*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 116.
- ❖ STUCKEY Charles, « *Minutiae* et le genre *Combine* de Robert Rauschenberg », *Robert Rauschenberg : Combines*, Paris, MOCA/Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 199.
- ❖ SZEEMANN Harald, « Joseph Beuys, La machine thermo-ardente à explorer le temps », *Joseph Beuys*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 36.
- ❖ SZEEMANN Harald, « Monte Verità », *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Paris, Centre national de la danse, 2003, p. 17
- ❖ SZEEMANN Harald, « Harald Szeemann, Entretien par Jean-Pierre Bordaz », *Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994, op. cit.*, p. 261.
- ❖ TEMKIN Ann, « La Dernière Œuvre de Martin Kippenberger », Paris, *Deadline*, Paris-Musées, 2009, p.36.
- ❖ TSUKARA Fumi, « Dada, MAVO, Néo Dada, Histoire abrégée du dada sme japonais et de ses environs », *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 454
- ❖ VIALA Jean, « Modernité et tradition : paradoxes », *Scènes, revue de l'Espace Kiron*, n° 1 Butô, mars 1985, p. 6.
- ❖ VIEL Tanguy, « Nos images », *Du dire au faire*, Vitry sur Seine MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012, p. 101.

- ❖ WOOD Catherine, « The Things that Dreams are made of », *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon, La Villa Arson/ Les presses du réel, 2009, p. 90.
- ❖ YOSHIHARA Jiro, « L'art Gutai sur la scène – Juillet 1957 », *Robho, Enfin du nouveau, quelques aspects de l'art bourgeois*, n° 5-6, Paris, 1971, p. 58.
- ❖ ZERBIB David, « Voulez-vous enregistrer les modifications ? », *In Octavo, Des formats de l'art*, Dijon, Les presses du réel / ESAAA, 2015.

Sources électroniques

- AGGERI Franck, *Qu'est-ce qu'un dispositif stratégique ?*. Libellio d'Aegis, 2014. <hal-01083407>, <https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-01083407>. (Consulté le 23/08/17).
- BEAUVALLET Ève, « Jan Fabre, pignon sur ruse » : http://next.liberation.fr/theatre/2016/10/03/jan-fabre-pignon-sur-ruse_1519348. (Consulté le 23/07/17)
- BEL Jérôme, « Jérôme Bel & Theater Hora », propos recueillis par BENYAMINA Renan, 66^{ème} Festival d'Avignon, juillet 2012 : www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=829&type=File. (Consulté le 11/05/2016).
- BOULVAIN Thibault, entretien diffusé dans le cadre de l'émission de France-Culture *La fabrique de l'histoire* : Histoire de l'art, Semaine spéciale « Demain, les savoirs » - Histoire (4 / 4), 2 juin 2016, <http://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-l-histoire>. (Consulté le 07/06/16).
- BOVIER François, « Du cinéma à l'intermedia : autour de Fluxus », *Décadrages*, n°21-22, hiver 2012, Lausanne, p.11-26. <http://decadrages.revues.org/669>. (Consulté le 21/02/17).
- BRUGEROLLE Marie de, présentation de l'exposition *Guy de Cointet, Who's that Guy ?* Mamco, Musée d'art et contemporain de Genève, octobre 2004 - janvier 2005, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/C/cointet.html. (Consulté le 24/07/17).
- COMENAS Gary, *Andy Warhol Timeline*, <http://www.warholstars.org/1963.html> (Consulté le 22/02/17).
- FLECK Robert, *EVA & ADELE, artistes du futur*, article en ligne : <http://www.evaadele.com/texts/fleckfr.html>. (Consulté le 23/08/16).
- FURLAN Massimo, <http://www.massimofurlan.com/texte.php?id=21>. (Consulté le 23/08/16)
- GOURFINK Myriam, Site Myriam Gourfink Loldanse, <http://www.myriam-gourfink.com/biography.html>. (Consulté le 24/07/17).
- GOURFINK Myriam, « Trois questions à Myriam Gourfink, danseuse et chorégraphe », propos recueillis par BOISSEAU Rosita, *M le magazine du Monde* du 05/09/2014, <http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/09/05/trois-questions-a-myriam-gourfink-danseuse-et-choregraphe>. (Consulté le 24/07/17).

- HIJIKATA Tatsumi, *Les mamelles du Japon*, brochure-programme, Paris, Maison des cultures du monde, 1983, p. 4, cité par Olivier Sécardin, « Demeure des morts, Butô des ténèbres », Actes du colloque international *Les Ombres et l'au-delà dans les arts au XIX^e et XX^e siècles* (direction Claire Vovelle), Marseille, Éditions Tangente, 2006, p. 113-136, article en ligne : <http://www.oliviersecardin.com/theorie/critique/2007/demeure-des-morts-buto-des-tenebres.html>. (Consulté le 21/11/15).
- LEBOVICI Elisabeth, « Susan Sontag. L'Œuvre parle ; Susan Sontag. Renaître ; Susan Sontag. Sur la photographie », *Critique d'art* [En ligne], 36 | Automne 2010, en ligne depuis le 16 février 2012. <http://critiquedart.revues.org/1492>. (Consulté le 16/02/16).
- LUSSAC, Olivier: *Fluxus par le hasard*, Colloque de Toulouse, 2010. Consultable en ligne <http://www.artperformance.org/article-fluxus-par-le-hasard-colloque-toulouse>. (Consulté le 03/05/17).
- MAST Emily, interview. P.A.W. 27 juin 2010, *Performance Art World*. <https://performanceartworld.wordpress.com/2010/06/27/emily-mast/>. (Consulté le 07/09/17).
- PLATEL Alain, site en ligne de la compagnie : <http://www.lesballetscdela.be/fr/>. (Consulté le 14/04/17)
- REYNAUD Bérénice « Une passion en trois actes : Stuart Sherman en lutte avec l'Ange... et avec ses démons », in François Aubart, *Les Protagonistes*. Archive en ligne : <http://f-u-t-u-r-e.org/r/53-Francois-Aubart-Les-protagonistes-FR.md>. (Consulté le 13/03/2017).
- RIZZO Christian, site internet : <http://www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=1>. (Consulté le 20/04/2017).
- RIZZO Christian, entretien, site de la Fondation d'entreprise Hermès : www.fondationentreprisehermes.org/switchlanguage/.../Avant-la-nuit-derniere. (Consulté le 20/04/2017).
- SHERMAN Stuart *Stuart Sherman*, Centre Georges Pompidou, 7-12 novembre 1979. Archive en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/>. (Consulté le 13/03/2017).
- TOUZÉ Lo c, *Je suis lent*, texte de présentation en ligne: <http://www.loictouze.com/index.php?art=207>. (Consulté le 17/12/16).

INDEX

A

A. Rice, John · 162, 165
Abadie, Daniel · 209
Abramovic, Marina · 55, 56
Acconci, Vito · 18, 21, 36, 245, 281
Achour, Boris · 251, 345
Ackerman, Chantal · 84
Ackett, Patricia · 70
Adorno, Olga · 60, 71, 203
Adorno, Theodor · 116
Agamben, Giorgio · 312
Aggeri, Franck · 310, 311
Akabe, Aomi · 222, 226
Akasegawa, Genpei · 223, 224, 225, 229
Albers, Josef · 161
Allezaud, Robert · 208
Altas, Charles · 60
Alÿs, Francis · 250
Amagatsu, Ushio · 219
Amalvi, Gilles · 86, 88
Ammann, Jean-Christophe · 262
Amstrong, Elizabeth · 139, 140
Amstrong, Richard · 264
Andersen, Eric · 51
Anderson, Laurie · 60, 61, 152
Andre, Carl · 205
Angell, Callie · 70
Anger, Kenneth · 106, 291
Antoine, Jean-Philippe · 260
Apertet, Franck · 252, 253
Aragon, Louis · 123
Arakawa, Shûsaku · 207
Arasse, Daniel · 123
Ardenne, Paul · 136, 252
Arp, Hans · 239
Artaud, Antonin · 70, 81, 220
Arvers, Fabienne · 285
Atkinson, Rowan · 98
Atlas, Charles · 151
Atsuko, Tanaka · 210, 213
Atsuo, Yamamoto · 210, 212, 214
Aubart, François · 268
Augé, Marc · 112
Aziz + Cucher · 148

B

Bacon, Francis · 17
Baert, Xavier · 153
Bagouet, Dominique · 17
Bajac, Quentin · 111
Baker, Joséphine · 250
Bakst, Léon · 103
Bal-Blanc, Pierre · 338
Baldessari, John · 266

Ball, Hugo · 14, 17, 36, 156
Balla, Giacomo · 8, 109, 169, 270, 271, 333
Banes, Sally · 12, 45, 46, 47, 49, 52, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 86, 132, 186, 187
Barce, Ramón · 41
Barney, Matthew · 92, 93, 152
Barthes, Roland · 26, 28, 35, 94, 96, 97, 284, 285, 291, 311
Baselitz, Georg · 89
Bastian, Heiner · 262
Bataille, Georges · 220
Baudin, Katia · 63, 64
Baudrillard, Jean · 25, 120, 121, 218, 282, 284
Baÿ, Catherine · 8, 296, 298, 300, 306
Beauvallet, Eve · 95
Beauvoir De, Simone · 326
Beck, Julian · 42, 49, 62, 78, 81, 82, 172
Beckett, Samuel · 43, 50
Beecroft, Vanessa · 234
Beggs, Neal · 92, 93
Bel, Jérôme · 5, 13, 21, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 49, 53, 54, 56, 66, 86, 87, 88, 91, 116, 117, 122, 154, 270, 336, 338
Bell, Larry · 56, 264
Bellemare, Pierre · 306
Bellini, Andrea · 301
Ben · 5, 7, 33, 56, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 156, 180, 217, 220, 224, 338
Ben Ayed, Inès · 248
Benhamou, Judith · 56
Benoît, Jean · 224, 225
Bergson, Henri · 98, 119
Bernard, Christian · 304
Bernard, Michel · 320
Bernhardt, Sarah · 343
Bernstein, Leonard · 116
Bert, Jean-François · 145, 291
Bertolucci, Bernardo · 49, 205
Beuys, Joseph · 8, 14, 245, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 320
Biesenbach, Klaus · 12
Bigel, Clémence · 72
Bishop, Claire · 17
Blaine, Julien · 251
Blanchot, Maurice · 220
Blistène, Bernard · 141, 261, 272
Block, René · 157
Blouin, Patrice · 96, 111
Bockris, Victor · 172, 173
Boisseau, Rosita · 16, 53, 54, 187
Boltanski, Christian · 17
Bonnet-Pourpet, Sophie · 338
Borja-Villel, Manuel · 246, 248
Börllin, Jean · 89
Bosseur, Jean-Yves · 17, 135, 136, 163, 178
Bossu, Sylvia · 319
Boudier, Véronique · 283
Bouhours, Jean-Michel · 172
Boulbina, Seloua · 22

Boulvain, Thibault · 31
Bourdieu, Pierre · 244
Bourdot, Elsa · 338
Bourel, Michel · 65
Bourgeois, Louise · 113
Bourliouk, David · 221
Bourriaud, Nicolas · 142, 148, 234, 245, 297, 300
Bovier, François · 192
Bowery, Leigh · 7, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 279
Bowie, David · 116, 146, 152
Bradley, Tony · 251
Brancusi, Constantin · 339
Brandenburg von, Ulla · 336
Brecht, Bertolt · 171, 268
Brecht, George · 25, 69, 71, 72, 73, 140, 168, 169, 177, 178, 179, 186, 207, 241, 294
Brecht, Stefan · 268
Breer, Robert · 61, 205
Bresson, Robert · 154
Breton, André · 110, 113, 148, 171, 239
Brett, Guy · 246
Brignone, Patricia · 10, 13, 17, 18, 41, 98, 287, 314, 317, 332, 336, 338
Brossa, Joan · 290, 338
Brown, Carolyn · 203
Brown, Trisha · 46, 51, 52, 53, 54, 71, 75, 105, 114, 187, 205
Brugerolle de, Marie · 264, 265, 266, 338
Brun, Dominique · 36, 104
Brunel, Lise · 37
Bruno, Giordano · 185
Brus, Günter · 245
Buffard, Alain · 13, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 35, 54, 151, 280, 281, 308, 320, 336, 342
Bui, Phong · 16, 60
Bullot, Érik · 196, 197
Burden, Chris · 21, 245
Burel, Ludovic · 338
Buren, David · 321
Burgelin, Olivier · 284
Burnham, Jack · 64
Burri, Alberto · 256
Burroughs, William · 36
Burt, Ramsay · 70
Butler, Cornelia · 264, 266

C

Cabanne, Pierre · 136, 169, 209
Cadiot, Olivier · 326
Cage, John · 7, 17, 42, 49, 66, 72, 73, 74, 86, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 160, 162, 163, 167, 177, 178, 180, 186, 187, 193, 199, 200, 203, 204, 208, 209, 241, 334
Cahun, Claude · 239, 340
Cale, John · 74
Callas, Maria · 343
Cantor, Mircea · 347
Carmines, Al · 48
Caro, Marc · 107, 326
Cattelan, Maurizio · 319
Catterson, Pat · 11
Caux, Daniel · 75, 244
Caux, Jacqueline · 16, 75

Cavalier, Alain · 28
Celant, Germano · 26, 256
Cernovitch, Nicolas · 163
Chaikin, Joseph · 78
Chaillé (de), Fanny · 326
Chaplin, Charlie · 70, 98, 273
Chapman, Dinos & Jake · 148
Charcot, Jean-Martin · 113
Charles, Daniel · 167, 200
Charmatz, Boris · 12, 13, 53, 55, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 334, 340
Chaudouët, Yves · 136
Chevalier, Pauline · 62
Chiari, Giuseppe · 169
Childs, Lucinda · 5, 47, 49, 104, 189, 203, 204
Chongn, Doryung · 226
Chopinot, Régine · 106, 107, 108, 114, 325, 332
Cima, Julia · 315
Clair, Jean · 13, 88
Clark, Lygia · 246, 281
Clark, Michael · 148, 151
Clavez, Bertrand · 75, 141, 185, 207
Cocteau, Jean · 340
Co c, Olivier · 153
Cointet (de), Guy · 8, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 337
Comar, Philippe · 113
Comenas, Gary · 74, 75
Cometti, Jean-Pierre · 134, 161, 164
Conil-Lacoste, Michel · 72
Contour, Catherine · 114, 115, 122, 319, 321, 322
Cooper, Alice · 146
Copeland, Mathieu · 16
Coplans, John · 21
Corner, Philip · 47, 51, 52, 67, 140, 157, 188, 189
Cortade, Ludovic · 127
Couchot, Edmond · 208
Courbet, Gustave · 24
Couturier, Eve · 136, 137
Cragg, Tony · 292
Cravan, Arthur · 92, 110
Cronenberg, David · 148
Cunningham, Merce · 17, 44, 46, 47, 60, 66, 67, 131, 136, 137, 151, 162, 164, 176, 178, 186, 193, 200, 201, 203, 207, 209, 317, 318
Curtis, Ian · 114
Cvejic, Bojana · 329, 330

D

Dachy, Marc · 222
Dalí, Salvador · 69, 113, 239
Danto, Arhtur · 240
Danto, Isabelle · 344
Davila, Thierry · 250
Davis, William · 187
Davvetas, Démosthène · 57
De Maria, Walter · 70
Dean, Tacita · 137, 138
Debord, Guy · 118, 127, 243, 300
Debussy, Claude · 103, 104
Deguy, Michel · 244
Deitch, Jeffrey · 281
Delaunay, Sonia · 14
Deleuze, Gilles · 99, 119, 127

Delfiner, Judith · 134, 162, 163
Dellsperger, Brice · 151
Delormas, Jérôme · 115
Delpeux, Sophie · 231, 249
Delprat, Hélène · 34, 340, 341
Demidoff, Alexandre · 287
Demy, Jacques · 340
Descamps, Christian · 171
Desprairies, Julie · 322
Dewar, Reynaud · 342
Dewey, John · 165, 166
Dewey, Ken · 189, 193
Diaghilev, Serge · 103, 270
Diderot, Denis · 126, 301
Didi-Huberman, Georges · 275
Dijkstra, Rineke · 112, 117, 120
Dine, Jim · 67, 71, 169, 170, 189, 202
Doisneau, Véronique · 32
Dollinger, Olivier · 94
Donguy, Jacques · 36, 157, 184
Douglas, Stan · 317
Dreyfus, Charles · 140, 141, 180, 183
Drot, Jean-Marie · 244
Duberman, Martin · 163
Ducasse, Isidore · 238
Duchamp, Marcel · 17, 27, 69, 72, 90, 109, 126, 136, 142, 171, 180, 239, 241, 255, 286, 289, 297, 340, 344
Dufrêne, François · 171
Duganne-Glicksman, Mary Ann · 265
Duncan, David Douglas · 302
Duncan, Isadora · 14, 15
Dunn, Douglas · 132
Dunn, Robert · 47, 132, 133, 151, 187, 187, 189
Dupont, Vincent · 314, 316
Dupuy, Jean · 5, 6, 48, 60, 61, 62, 63, 71, 77, 140, 180
During, Élie · 111
Durkheim, Émile · 76
Duyckaerts, Éric · 97, 98, 99, 100, 101, 109, 122, 336
Dye, Holly · 164
Dylan, Bob · 69, 343

E

Eames, Charles & Ray · 193
Eco, Umberto · 176, 314
Eckhart von Hocheim dit Maître Eckhart · 163
Edison, Thomas · 38
Efrati, Benjamin · 217, 220
Eidenbenz, Céline · 115, 120
Einsenstein, Sergue · 25
Eisenstein, Sergue · 171
Elton John · 146
Emerson, Ruth · 187, 189
Emshwiller, Ed · 193, 194
Ernst, Max · 137, 239
Escarpit, Robert · 175
Etchells, Tim · 117
Eva & Adèle · 148, 155, 156

F

Fabre, Jan · 5, 95, 96, 288, 327

Fahlström, Öyvind · 49, 204
Faivre d'Arcier, Bernard · 244
Falguières, Patricia · 99, 100
Faudre, Roy · 117
Feldman, Morton · 134
Fellini, Federico · 25, 171, 340
Fernandès, Bruno · 230, 235
Ferré, Rose-Marie · 301
Ferrer, Esther · 12, 37, 40, 41, 42, 245, 248, 288
Feuillie, Nicolas · 177, 182
Filippo Tommaso, Marinetti · 36, 333
Filliou, Robert · 88, 140, 179, 182
Fiore, Quentin · 172, 173
Fišera, Julien · 78
Fishli, Peter · 273, 282
Flavin, Dan · 55
Fleck, Robert · 155, 156, 278
Floc'h, Nicolas · 13, 312, 313, 314, 334, 335, 336
Flynt, Henry · 157, 180
Foreman, Richard · 63, 189, 267, 268
Formis, Barbara · 53
Forster, Hal · 240
Forsythe, William · 114
Forti, Simone · 47, 51, 52, 57, 61, 64, 67, 68, 87, 116, 170, 187, 205
Fortino, André · 338
Foucault, Michel · 33, 311
Fraleigh, Sondra · 226
Frampton, Hollis · 205, 319
Francis, Sam · 209
Franco, Jess · 236
Franju, Georges · 341
Fréchuret, Maurice · 134
Frémy, Anne · 106
Frétard, Dominique · 19, 332
Freud, Lucian · 149, 152
Fried, Michael · 118, 181, 249, 311, 323
Friedman, Gloria · 249
Frogier, Larys · 151, 335
Froment-Meurice, Marc · 200
Fuller, Buckminster · 193
Fuller, Lo e · 15, 127, 273, 274, 275, 276
Furlan, Massimo · 93, 112
Furuhashi, Teiji · 233, 234

G

Galard, Jean · 17
Gale, Cathy · 340
Gallet, Bastien · 338
Gandit, Aurélie · 123
Garbo, Greta · 171
García, Dora · 338
Garcia, Tristan · 291
Gattinoni, Christian · 16
Gaudibert, Pierre · 244
Gaudin, Jean · 100, 101, 122
Gaultier, Jean-Paul · 106, 107, 108, 325, 332
Genet, Jean · 220
Genod, Yves-Noël · 13
Gensburger, Clara · 338
Gentès, Annie · 185
Gerard, Brennan · 338
Géricault, Théodore · 303, 304

Gerstl, Richard · 149
Gert, Valeska · 25, 50, 68, 171, 172
Geys, Jef · 96
Giacometti, Alberto · 149
Gilbert & George · 7, 144, 145, 146, 147, 155
Ginsberg, Allen · 69, 171
Giorno, John · 68, 69, 74, 75, 129, 130, 131, 171, 205
Giraud, Éric · 134, 142, 161, 164
Glass, Phil · 5, 60
Godard, Jean-Luc · 127
Goffman, Erving · 76, 344
Goldberg, RoseLee · 16, 17, 46, 186
Goldin, Nan · 152
Golding, John · 238
Goldstein, Malcom · 189
Gonzalez-Foerster, Dominique · 35, 298, 342
Gonzalez-Torres, Felix · 22, 118, 119
Gordon, David · 12, 61, 63, 120, 131, 187
Gordon, Douglas · 120
Gossot, Anne · 224
Goumarre, Laurent · 279, 280, 289, 294
Gourbe, Géraldine · 338
Gourfink, Myriam · 128
Graham, Martha · 25, 36, 48, 56, 66
Greenberg, Clement · 201
Grenier, Catherine · 64, 65
Grooms, Red · 49, 170, 189
Gross-Hugo, Valentine · 104
Grosz, George · 172
Grotowski, Jerzy · 79, 256
Gualco, Caterina · 46, 50
Guggenheim, Peggy · 81, 105, 136
Guillet, Michel · 272
Guyotat, Pierre · 291
Gysin, Brion · 36

H

Halimi, Carole · 302
Halprin, Anna · 16, 21, 23, 24, 37, 51, 52, 54, 55, 64, 68, 75, 76, 115
Handke, Peter · 338
Hanhardt, John G. · 231
Hanin, Yuri · 111
Hansen, Al · 47, 182, 186, 189, 193
Harvey, P. J. · 60, 69
Hasegawa, Yuko · 233
Haskell, Barbara · 231
Hausmann, Raoul · 36
Hay, Alex · 203, 204
Hay, Deborah · 47, 49, 187, 189, 203, 204
Hayashi, Yoko · 232
Hazeel, Geordie · 149
Heathfield, Adrian · 17, 288
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · 118
Heidsieck, Bernard · 36, 171
Heintz, Julie · 263
Henry, Pierre · 173
Herbert MacDowell, John · 48, 68
Herbert, John · 187
Hergott, Fabrice · 260
Herko, Fred · 6, 47, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 130, 134, 154, 187, 189
Herridge, Frances · 84

Herriman, George · 347
Herzog, Werner · 291
Hesse, Herman · 14
Hidalgo, Michel · 42, 93
Higgins, Dick · 47, 52, 61, 140, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 192, 193, 194, 195, 197
Hijikata, Tatsumi · 26, 212, 217, 218, 219, 220, 224, 226, 236
Hoberman, J. · 63
Hockney, David · 145
Hoet, Jan · 321
Hopper, Dennis · 69, 154
Horn, Rebecca · 273
Hountou, Julia · 24
Hubaut, Joël · 251
Hughes, Allen · 74
Huitoriel, Jean-Marc · 95
Hulten, Pontus · 60, 203
Humphrey, Doris · 66
Hutching, Billie · 180
Huygue, Pierre · 298, 340
Huynh, Emmanuelle · 13, 313, 314, 315, 320, 335
Hyber, Fabrice · 17

I

Inkster, Dean · 338
Ionesco, Eugène · 70
Itten, Johannes · 161
Izumi, Tatsu · 225

J

Jacotot, Joseph · 90
Jacotot, Sophie · 104
Jamet-Chavigny, Stéphanie · 207
Jardim, Reinaldo · 248
Jarry, Alfred · 70
Jawlensky, Alexej von · 14
Jenkins, Paul · 209
Judy, Henri-Pierre · 278
Johns, Jasper · 203, 223
Johnson, Jack · 110
Johnson, Ray · 70, 187
Johnson, Tom · 134
Johnston, Jill · 71, 125, 202
Joisten, Bernard · 298
Jonas, Joan · 43, 62, 82
Jones, Amelia · 39
Jones, Jasper · 198
Jones, Spike · 142
Jonquet, François · 145, 146, 147
Joseph, Pierre · 8, 296, 297, 298, 300
Josse, Béatrice · 12
Jouannais, Jean-Yves · 96, 99, 283
Journiac, Michel · 24, 151, 245

K

Kamenosuke, Ogata · 221
Kanayama, Akira · 211, 213
Kandinsky, Vassily · 14

Kantor, Tadeusz · 8, 79, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261
Kaprow, Allan · 20, 70, 72, 79, 82, 102, 125, 137, 147, 160, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 182, 185, 189, 190, 193, 199, 202, 209, 210, 247, 333, 335
Kawashima, Kimiko · 235
Kazakura, Shôtsaku · 223, 224
Keaton, Buster · 98, 109
Kelley, Jeff · 20, 166, 170, 346
Kelley, Mike · 152, 265, 266, 346, 347
Kelly, Ryan · 338
Kihm, Christophe · 99
Kippenberger, Martin · 8, 301, 302, 303, 304, 306
Klauke, Jürgen · 249
Klee, Paul · 14
Klein, William · 140, 217, 223
Klein, Yves · 231
Klüser, Bernd · 263
Klüver, Billy · 49, 60, 71, 203, 204, 206
Knížác, Milan · 245
Knowles, Alison · 140
Koch, Nicolas · 338
Koepplin, Dieter · 259, 263
Koester, Joachim · 120
Koons, Jeff · 240
Korine, Harmony · 291
Kostekanetz, Richard · 133
Kovenda, Jiri · 245
Krauss, Rosalind · 50, 58, 111
Kubota, Shikego · 136, 225, 227, 230, 231
Kudo, Testsumi · 212, 223, 229
Kusogi, Takehisa · 224
Kuspit, Donald · 291

L

La Argentina · 216
La Ribot, Maria · 8, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 296
Laâbissi, Latifa · 13, 104, 320
Labelle-Rojoux, Arnaud · 100, 171, 172, 269
Lacarelle, Bertrand · 110
Lacey, Jennifer · 13
Lafosse, Roger · 173, 174, 175, 244
Lagarde, Ludovic · 326
Lajoinie, Vincent · 74
Lamarche, Bertrand · 319
LaMotta, Jack · 96
Lamsweerde, Ines Van · 148
Lamy, Frank · 100
Lang, Jack · 36
Larrieu, Daniel · 106
Lastens (de), Emeric · 129, 130, 131
Launay, Isabelle · 322, 334
Lautréamont, Comte de · 220, 238
Lavier, Bertrand · 199, 240
Lavigne, Emma · 15, 343
Lawless, Catherine · 321
Le Corbusier · 339
Le Roy, Xavier · 34
Léandre, Joëlle · 30
Lebel, Jean-Jacques · 73, 98, 115, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 175, 176, 209, 228, 231
Lebel, Robert · 157

Lebovici, Élisabeth · 19, 20, 139
Lebreton, Myriam · 301
Leccia, Ange · 224
Le Clézio, Jean-Marie Gustave · 224
LeComte, Élisabeth · 72
Lefebvre, Henri · 161, 226, 227, 228
Legros, Marie · 73
Leibnitz, Wilhelm Gottfried · 123
Leloup, Jean-Yves · 110
Lélu, Thomas · 80
Lennon, John · 106, 107
Leslie, Alfred · 188, 192
Levaillant, Françoise · 192
Levé, Édouard · 100, 101, 110, 111, 308, 309, 319
Lewis, Jerry · 89, 90
Lieberknecht, Hagen · 243
Lista, Giovanni · 31, 255, 256
Lista, Marcella · 316
Lloyd Wright, Frank · 212, 213
Lloyd, Harold · 89
Loisy (de), Jean · 158, 196
Lopez, Antonio · 137
Loppinot (de), Stefani · 141
Louppe, Laurence · 51, 53, 111
Lucas, Sarah · 139
Luccioni, Denise · 305
Lucken, Michael · 200, 206
Lundestam, Barbaro Shultz · 44, 189, 191
Lussac, Olivier · 166
Lüthi Urs · 233

M

Mac Low Justin · 62, 67, 140, 178, 186
Macel, Christine · 15
Maciejewska, Ola · 275
Maciunas, George · 52, 60, 73, 82, 140, 141, 142, 157, 180, 181, 225, 259
Madeleine, Éric · 305, 306, 307, 309, 336
Madonna · 107
Magritte, René · 241
Malanga, Gerard · 75, 154, 172, 173
Mâle, Émile · 301
Malet, Florence · 262
Malina, Judith · 62, 77, 80, 171
Mallarmé, Stéphane · 274
Man Ray · 18, 36, 62, 70, 171
Mangini, Elizabeth · 82
Mangion, Éric · 62
Mangolte, Babette · 84, 269
Manovich, Lev · 195, 196
Mansour, Joyce · 225
Manzoni, Piero · 143, 144, 275
Marchetti, Walter · 42
Mare, Alexandre · 109
Marey, Étienne-Jules · 108
Marin, Louis · 36, 51, 56, 57, 62, 120
Martel, Richard · 52
Marter, Joan · 154
Martin, Éric · 300, 301, 303
Marter, Joan · 167, 168
Martin, Éric · 315, 316, 319
Martin, Julie · 204
Masamu, Yanasé · 221

Mast, Emily · 217, 266, 337, 338, 339
Mastroianni, Marcello · 341
Mathieu, Georges · 16, 160, 209, 223
Matisse, Paul · 126
Matta-Clark, Gordon · 61, 63
Mauche, Jérôme · 12
Maury, Corinne · 28
Maxfield, Richard · 67
Mayer, Bernadette · 18
McCarthy, Paul · 266
McLow, Jackson · 75
McDowell, Herbert · 187
McGregeor, Wayne · 17
McLane, Gretchen · 187
McLaren, Malcom · 146
McLuhan, Marshall · 171, 172, 173
McQueen, Alexander · 148
Meats, Sandrine · 307
Mekas, Jonas · 62, 82, 153, 193, 194, 195
Méliès, Georges · 273
Merckx, Eddy · 95, 96
Mercury, Freddie · 116
Mèredieu (de), Florence · 195, 210
Merleau-Ponty, Maurice · 23, 24
Mesnildot (du), Stéphane · 146
Messenger, Annette · 57
Metzger, Gustav · 273
Mézil, Éric · 232, 233
Michaud, Philippe-Alain · 120
Michelet, Jules · 304
Michelon, Olivier · 120
Michelson, Anette · 50, 85
Mika, Itô · 235
Miki, Tomio · 212, 223
Millepied, Benjamin · 5, 33
Mishima, Yukio · 217, 218, 220
Mokhtari, Sylvie · 18, 36
Moles, Abraham · 175, 244
Mondino, Jean-Baptiste · 107
Mondrian, Piet · 97
Monk, Meredith · 43, 46, 189, 205, 348
Monnier, Mathilde · 34, 122
Monroe, Marilyn · 343
Montes, Lola · 343
Montez, Mario · 153, 154
Moore, Peter · 69
Moorman, Charlotte · 136, 262
Mori, Mariko · 134, 232, 234
Morimura, Yasumasa · 8, 232, 301, 302, 303
Morin, Edgar · 134
Morris, Robert · 6, 47, 50, 52, 58, 60, 64, 65, 66, 67, 72, 80, 135, 187, 193, 205
Morris, Simone · 67
Motherwell, Robert · 160
Motonaga, Sadamasa · 212
Moulène, Jean-Luc · 319
Mouton, Joseph · 97, 100
Müller, Grégoire · 43
Murakami, Saburo · 209, 211, 212
Muramaya, Tomoyoshi · 221, 222
Murobushi, Ko · 26
Muybridge, Eadweard · 109

N

Nakanishi, Natsuyuki · 225, 226
Nakumara, Tamah · 226
Namuth, Hans · 160
Napierkowska, Stacia · 109
Nauman, Bruce · 6, 14, 22, 26, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 79, 203, 305, 348
Nelson, Lisa · 313
Nettleton, Taro · 225, 226, 227, 228
Neville, Phoebe · 53
Newman, Barnett · 159
Neyrat, Cyril · 131
Nico · 69
Nietzsche, Friedrich · 17
Nijinski, Vaslav · 15, 68, 103, 104, 270
Nioche, Julie · 320
Niro (de), Robert · 96
Norman, Philip · 154
Noureev, Rudolph · 32
Nyma, Michael · 241

O

O'Hara, Scarlett · 343
O'Pray, Michael · 154
Ocham, Brygida · 275
Ohno, Kazuo · 216, 217, 218, 220, 226
Oiticica, Hélio · 248
Okabe, Aomi · 221, 222, 228
Okamoto, Taro · 232, 233
Oldenburg, Claes · 63, 67, 71, 72, 104, 105, 153, 169, 188, 189, 193, 202, 203
Olive, Caty · 273
Olson, Charles · 161, 162, 164
Onfray, Michel · 245
Ono, Yoko · 48, 67, 135, 140, 141, 227, 230, 231
Ontani, Luigi · 8, 301
ORLAN · 148, 249
Orléan, Matthieu · 154
Orozco, Gabriel · 250
Osawa, Akihiro · 218, 220, 225, 227
Osawa, Kei · 225
Ottinger, Didier · 109, 239
Ouramdane, Rachid · 114, 312, 320

P

Pabst, Georg Wilhelm · 25, 83, 171
Pacquement, Alfred · 15, 211
Paik, Nam June · 61, 86, 135, 136, 140, 193, 225, 227, 262
Palix, Jean-Jacques · 139
Palmier, Jean-Michel · 26, 219
Pape, Lygia · 246, 248
Parinaud, André · 198
Parker, Charlie · 173
Parreno, Philippe · 298, 338
Patterson, Ben · 140
Pawlowski, Gaston de · 56
Paxton, Steve · 12, 49, 61, 62, 86, 131, 187, 189, 203, 204, 205, 320

Peltier, Gaël · 96, 97
Perec, Georges · 27, 240, 242, 258
Perret, Mai-Thu · 347
Perrin, Julie · 115
Perrin, Philippe · 298
Peterson, Elmer · 239
Petitjean, Marc · 139
Piaf, Edith · 162
Picabia, Francis · 89, 90, 109, 333
Picasso, Pablo · 239, 302
Piron, François · 136
Pistoletto, Michelangelo · 263, 264
Platel, Alain · 154
Platini, Michel · 93
Platon · 293
Poe, Edgar Allan · 47, 68, 140, 343
Poinsot, Jean-Marc · 141, 150, 179, 321
Poledna, Mathias · 120
Pollock, Jackson · 160, 166, 209, 210
Ponge, Francis · 28, 238
Popper, Frank · 170, 334
Poulidor, Raymond · 95
Preljocaj, Anjelin · 17
Prévieux, Julien · 344
Prince, Richard · 61, 93
Prokhoris, Sabine · 22

Q

Quesne, Philippe · 9, 290, 292, 293, 294

R

Rabinovitch, Gérard · 99
Ragon, Michel · 244
Rahmani, Yasmin · 34
Rainer, Arnulf · 249
Rainer, Yvonne · 11, 12, 18, 21, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 71, 74, 75, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 102, 103, 104, 105, 110, 121, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 139, 151, 154, 157, 187, 189, 193, 204, 205, 206
Ramette, Philippe · 281
Rancière, Jacques · 28, 90, 91
Ratcliff, Carter · 145, 147
Ratner, Judy · 189
Rault, Jean · 233
Rauschenberg, Robert · 17, 46, 47, 49, 60, 69, 70, 71, 74, 135, 136, 137, 153, 162, 163, 179, 187, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 223
Raynaud, Jean-Pierre · 240
Reed, Lou · 71, 152
Reid, Albert · 75
Reinhardt, Ad · 159
Renan, Sheldon · 192, 193, 194
Reni, Guido · 301
Renoir, Jean · 171
Resnais, Alain · 127
Restany, Pierre · 52, 148, 169, 198, 199, 208, 244
Reynaud Dewar, Lili · 249, 338, 339
Reynaud, Bérénice · 268
Rian, Jeff · 97

Richards, Mary Caroline · 149
Richards, Mary Caroline · 162
Richer, Paul · 109, 113
Richter, Gerhard · 989
Rieusset-Lemarié, Isabelle · 185
Rijn (van), Rembrandt · 256, 257, 259, 297
Rizzo, Christian · 7, 114, 150, 270, 272, 273, 274, 277, 279, 280, 281, 285, 286, 292, 294, 305, 312, 320, 332
Robbins, Jerome · 33
Robbe-Grillet, Alain · 50
Robert, Jimmy · 12
Robinson, Julia · 70
Rockwell, John · 17
Rodin, Auguste · 149
Rondinone, Ugo · 151
Roque, Jacqueline · 302
Rose, Barbara · 16, 46, 50, 65, 68, 75
Rosenberg, Harold · 160
Rosler, Martha · 61
Roth, Moira · 136
Roth, William · 136
Rothko, Mark · 159
Rothlein, Arlene · 189
Rousier, Claire · 15
Rousseau, Pascal · 274
Roussel, Raymond · 241, 265
Roustan, Didier · 93
Roux, Céline · 16
Ruppersberg, Allen · 266

S

Sade, Marquis de · 127, 220, 224, 225, 236
Saillard, Olivier · 107, 109, 325, 332
Salamon, Eszter · 138
Salmon, Béatrice · 325
Samaras, Lucas · 72
Sanchez, José A. · 290
Sanders, Jay · 62, 84, 268
Sarfatti, Margherita · 271
Satie, Erik · 67, 73, 74, 134, 135, 187, 271, 286
Scarpetta, Guy · 254, 255, 256, 257, 258
Schaeffer, Pierre · 176
Schawinsky, Xanti · 162
Schechner, Richard · 77, 80
Schimmel, Paul · 202
Schlemmer, Oskar · 14, 161, 233, 337
Schlöndorff, Volker · 25, 171
Schmidt, Daniel · 207, 216
Schneemann, Carolee · 7, 47, 62, 64, 188, 189, 190, 201, 203
Schneller, Katia · 65
Schnellmann, Jörg · 263
Schoenberg, Arnold · 136
Schöffer, Pierre · 244
Schulz, Bruno · 254
Schwitters, Kurt · 36
Scorsese, Martin · 96
Scothorn, Carol · 187
Sedgwick, Edie · 69
Seguette, Frédéric · 2, 27, 38
Sehgal, Tino · 37, 55
Selz, Peter · 182, 183, 184

Semin, Didier · 109, 275
Semotan, Elfie · 303
Seror, Benjamin · 338
Serra, Richard · 6, 17, 44, 44, 60, 61, 78, 83
Shapiro, David · 72
Sharp, Willoughby · 306
Sherman, Cindy · 153, 269
Sherman, Stuart · 8, 254, 264, 267, 268, 269, 294
Shibusawa, Tatsuhiko · 220
Shimamoto, Shozo · 211, 212
Shinohara, Ushio · 223, 224
Shiomi, Mieko · 225
Shiraga, Kazuo · 209, 211, 212, 213
Shozo, Shimamoto · 211
Sigmund, Gerald · 28
Smith, Jack · 7, 63, 70, 151, 152, 153, 157, 193
Smith, Owen F. · 128, 165, 166
Snow, Michael · 84, 317
Socrate · 294
Sontag, Susan · 151, 152
Soulages, Pierre · 276
Spector, Nancy · 119
Spoerri, Daniel · 48, 143
Stakenas, Carol · 338
Stankiewicz, Richard · 203, 207
Stein, Gertrude · 16, 50, 68
Stein, Joël · 186, 240, 244, 245, 333
Steinbach, Haim · 240
Steiner, Rudolph · 245
Stelarc · 148
Stella, Frank · 205, 207
Stiles, Kristine · 73, 143, 182, 183, 184, 242
Stockhausen, Karlheinz · 140
Storr, Robert · 43, 44
Stravinsky, Igor · 37, 270, 271
Stroheim (von), Erich · 340
Stuckey, Charles · 198, 199, 201
Sturtevant, Elaine · 205
Suel, Lucien · 251
Summers, Elaine · 47, 186, 187, 188, 189, 193
Suquet, Anne · 25
Suzuki, Teitaro · 133, 200
Swenson, G. R. · 208
Swidzinski, Jan · 252
Szeemann, Harald · 14, 15, 18, 145, 170, 177, 260, 348

T

Takamatsu, Jiro · 225
Tamiris, Helen · 25
Tanaka, Min · 17
Tapié, Michel · 160, 209
Tappolet, Bertrand · 317
Tarkos, Christophe · 314, 317
Tati, Jacques · 98, 109
Tauber-Arp, Sophie · 14
Temkin, Ann · 303, 304
Thomas, Philippe · 315
Tiampo, Ming · 210, 212, 214
Tinguely, Jean · 203, 211, 273
Thomas, Philippe · 315
Toeplitz, Kasper T. · 128
Tomita, Eizo · 236
Tone, Yasunao · 224

Toshio, Yoshida · 211
Touyard, Gilles · 315, 316
Touzé, Lo c · 13, 34, 35, 122, 335
Triozzi, Claudia · 8, 270, 271, 274, 281, 282, 283, 309
Troche, Sarah · 133
Tronche, Anne · 171
Tudor, David · 49, 162, 167, 204
Turrell, James · 247
Twombly, Cy · 89
Tzara, Tristan · 36

V

Vaccaro, John · 70, 154, 193
Valabrègue, Frédéric · 139
VALIE EXPORT · 245, 249
Van Bruggen, Coosje · 305
Van Gucht, Ruben · 95
VanDerBeek, Stan · 82, 193
Vaneigem, Raoul · 244
Vanhee, Sarah · 290, 291, 292, 293
Varda, Agnès · 291
Vartanian, Hargha · 17
Vaucanson (de), Jacques · 273
Vaughan, David · 317
Vautier, Ben · 140
Velasco, David · 17
Velasquez, Teresa · 246, 248
Ventura, Susana · 153
Vep, Irma · 341
Verspohl, Franz-Joachim · 259, 260, 261, 263
Viala, Jean · 217, 219
Vian, Boris · 173
Viatte, Germain · 209
Vieil, Tanguy · 14, 33
Viel, Tanguy · 122
Vigier, Annie · 252, 253
Volta, Ornella · 134, 135
Von Laban, Rudolf · 14
Vostell, Wolf · 86, 170, 182
Vourc'h, Gaëtan · 294
Vouvelle, Claire · 219

W

W. Jospeh, Branden · 173, 209
W. Most, Glenn · 17
Wagner, Richard · 17
Waldhauer, Fred · 203
Warhol, Andy · 7, 63, 68, 69, 71, 74, 75, 77, 82, 87, 129, 130, 131, 152, 153, 154, 172, 193, 203, 240, 264
Waring, James · 46, 69
Waring, Jimmy · 189
Watkins, Peter · 154
Watt, Jay · 49, 82, 162
Watts, Robert · 167
Wavelet, Christophe · 27
Wearing, Gillian · 113
Weisenfeld, Gennifer · 221
Weiss, David · 273, 282
Wesselmann, Tom · 48
Westwood, Vivienne · 146, 148

White, Ian · 12
Whitman, Robert · 49, 67, 70, 72, 153, 170, 189, 193,
194, 203, 204, 205
Wiener, Lawrence · 135
Wigman, Mary · 14, 15, 220
Wilde, Oscar · 151
Wilke, Hannah · 61
Williams, Emmett · 140, 171, 182, 259
Wilson, Lana · 186
Wilson, Robert · 84, 152, 154, 189, 269
Wittengstein, Ludwig · 49
Wood, Catherine · 162, 188, 267
Wright, Frank Lloyd · 213
Wurm, Erwin · 22

Y

Yamasaki, Tsyruko · 213
Yoshie, Yoshida · 224
Yoshihara, Jiro · 209, 210, 211, 212, 213, 215
Yoshimura, Masunobu · 223, 224
Young, La Monte · 47, 67, 70, 140, 141, 153, 157, 194
Youngblood, Gene · 192, 194, 195
Yurkevievich, Gaspard · 325

Z

Zask, Joëlle · 164, 165
Zazeela, Marian · 153
Zerbib, David · 102, 335, 338

RÉSUMÉ

On assiste depuis ces dernières décennies à l'émergence de pratiques artistiques qui nous incitent plus que jamais à repenser les catégories cloisonnées auxquelles on aurait tendance à les rattacher : arts plastiques, danse, performance. Ces pratiques attestent du dépassement de l'idée de pluridisciplinarité (qui a longtemps prévalu) et investissent des modalités et des espaces de travail (physiques et mentaux) radicalement autres.

Ces porosités du genre artistique témoignent parfois de problématiques communes, telles que la question du « je » ; la représentation et la mise en scène de soi ; une investigation particulière des codes ; l'exploration de corpus de gestes.

Le constat d'une certaine déterritorialisation des pratiques ne saurait toutefois faire l'économie d'un éclairage historique, fourni en particulier par les activités du Judson Dance Theater élargi au contexte artistique new yorkais des années 1960. Il constitue un laboratoire de recherches inédit pour ces nouvelles stratégies du corps en mouvement, dont la portée rayonne encore.

Si aujourd'hui ce n'est plus tant le rapport aux gestes ordinaires qui aimante les artistes, certaines procédures d'expérimentation continuent d'être opérantes, qu'il s'agisse du corps en interaction avec l'objet ou encore du recours à un dispositif spécifique. Ce sont ces approches plurielles, croisant aussi bien les démarches de Jérôme Bel, Alain Buffard, Ulla von Brandenburg, Boris Charmatz, Hélène Delprat, Esther Ferrer, Nicolas Floc'h et bien d'autres, que nous avons souhaité cartographier sous l'intitulé de « nouvelles pratiques du corps scénique ».

P.B.

Mots-clés :

Nouvelles écritures chorégraphiques ; Danse ; Arts Plastiques ; Performance ; Gestes ; Corps ; Dispositif ; Scénique ; Modes opératoires ; Judson Dance Theater ; Espace ; Expérimentations ; Déterritorialisation ; Exploration ; Interactions ; Déplacements des pratiques ; Interdisciplinarité ; Approches hybrides ; Fluxus ; Happening ; Yvonne Rainer ; John Cage ; Merce Cunningham ; Allan Kaprow ; Robert Rauschenberg ; Bruce Nauman ; Fred Herko ; Alain Buffard ; Jérôme Bel ; Boris Charmatz

ABSTRACT

Since the last few decades, we are witnessing the emergence of artistic practices that lead us to rethink more than ever the cloistered categories we're used to fit them into: visual arts, dance, performance. These practices testify the override of the idea of multidisciplinary (which has been a long-term focus) to invest new physical and mental modalities and spaces.

The artistic genre porousness often attests common issues like the question of the « I », the representation and the staging of the self ; a specific code investigation ; the exploration of a gestural corpus.

Stating a kind of deterritorialization of practices cannot however prevent from an historical enlightening, mainly to be found in the Judson Dance Theater and its broader context, the New-York avant-garde scene of the sixties. This unprecedented field of experimentation shaped new strategies for the body in motion whose reach is still seminal today.

Though relationships to ordinary gestures are no more what artists are striving for, some experimental processes are still operating, regarding either the interactions of the body to objects or to particular devices. This open realm of relationships, crossing the work of artists like Jérôme Bel, Alain Buffard, Ulla von Brandenburg, Boris Charmatz, Hélène Delprat, Esther Ferrer, Nicolas Floc'h and so many others, is what we sought to map under the term of "the new practices of the scenic body".

P.B.

Keywords :

The new practices of the scenic body ; Dance ; Visual Arts ; Performance Art ; Gestures ; Body ; Device ; Scenic ; Operational modes ; Judson Dance Theater ; Space ; Experiments ; Deterritorialization ; Exploration ; Interactions ; Movement of practices ; interdisciplinarity ; Hybrid approaches ; Fluxus ; Happening ; Yvonne Rainer ; John Cage ; Merce Cunningham ; Allan Kaprow ; Robert Rauschenberg ; Bruce Nauman ; Fred Herko ; Alain Buffard ; Jérôme Bel ; Boris Charmatz