



HAL
open science

Le "pour de vrai" et le "vrai" en art performance : fiction vs trace

Clément Lagouarde

► To cite this version:

Clément Lagouarde. Le "pour de vrai" et le "vrai" en art performance : fiction vs trace. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30017 . tel-01944244

HAL Id: tel-01944244

<https://theses.hal.science/tel-01944244>

Submitted on 4 Dec 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 Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS « Théorie, Histoire, Pratique »

**LE « POUR DE VRAI » ET LE
« VRAI » EN ART PERFORMANCE**

FICTION Vs TRACE

Présentée et soutenue publiquement le 04 juillet 2018 par

Clément LAGOUARDE

Sous la direction de Cécile CROCE

Membres du jury

Isabelle BARBERIS, Maître de conférences HDR, Université Paris Denis Diderot

Cécile CROCE, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

Jean-Michel DEVÉSA, Professeur des Universités, Université de Limoges

Bernard LAFARGUE, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Olivier LUSSAC, Professeur des Universités, Université de Lorraine

RÉSUMÉ :

L'art performance est un art contemporain difficile à définir. Néanmoins il peut se décrire par l'action d'un artiste de performance qui, à la différence du théâtre traditionnel, se présente lui-même devant un public, s'infligeant parfois de véritable blessure. Cet art questionne le « pour de vrai » et le « vrai ». En le comparant au théâtre il semble moins fictif car les blessures et le sang sont « vrais », et sa trace (captations vidéos, captations sonores, photographies, objets, croquis, écrits, etc.) le prouve.

La fiction et la trace paraissent opposées, là où la première est une invention (le « pour de vrai ») l'autre est un élément pérenne d'une action vécue (le « vrai »), l'art performance permettrait alors de penser ces deux notions non plus comme opposés mais comme corrélatives. L'art performance présente sa trace comme un élément pérenne d'une action plus ou moins inventée : le « vrai » dont la frontière avec le « pour de vrai » peut être questionné.

Cette thèse argumente ces hypothèses à travers une première partie comparative entre l'art performance et l'art théâtral, avec comme problématique la fiction qui semble opposée au « vrai ». Et une seconde partie corrélative sur le possible « pour de vrai » de la trace, qui permet l'étude de trois traces épistémologiques : la mémoire, l'écriture et l'indice à travers des exemples respectifs d'artistes de performance.

Mots-clefs : Art performance ; Performance ; Performeur ; Fiction ; Pour de vrai ; Trace ; Vrai ; Théâtre ; Art scénique ; Mimésis ; Jean-Marie Schaeffer ; imitation ; représentation ; connaissance ; public ; Richard Schechner ; Alexandre Serres ; Paul Ricœur ; Mémoire ; Marina Abramovic ; Jacques Derrida ; Ecriture ; HP Process ; Carlo Ginzburg ; Indice ; Mike Kelley.

ABSTRACT :

Performance art is a contemporary art is hard to define but which can be described as an action made an audience by a performance artist who, in contrast to the traditional theater, is the artist himself is inflicting sometimes real physical injuries. This art questions the 'like true' and the 'true' and seems less fictitious than traditional theater because blood's physical injuries is 'true' and that he uses his trace as evidence (video recordings, sound recordings, photographs, objects, sketches, written, etc.).

If the fiction and the trace seem opposed, because the first is an invention (the "like true") the other is a sustainable living action (the ' true') element, performance art then would think these two concepts not as opposites but as Horn related. As performance art, object of study here, presents his trail as a perennial element of a more or less invented action: as the 'true' including the border with the "like true" can be questioned.

This thesis argues its assumptions through a comparative part between performance art and theatrical art, with as problematic fiction that seems opposite to 'true'. And a second consequential part on the possible "like true" of the trace, which allows the study of three epistemological traces : memory, writing, and trifle through respective examples of performance artists.

Key words: Performance Art ; Performance ; Performer ; Fiction ; Like true ; Trace ; True; Theater ; Scenic art ; *Mimesis* ; Jean-Marie Schaeffer ; imitation ; representation ; knowledge ; public ; Richard Schechner ; Alexandre Serres ; Paul Ricœur ; Memory ; Marina Abramovic ; Jacques Derrida ; Writing ; HP Process ; Carlo Ginzburg ; trifle ; Mike Kelley.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Cécile Croce sans qui je n'aurais pas pu continuer mes réflexions en doctorat.

C'est un directeur de recherche, patient, à l'écoute et toujours présent.

Je remercie le laboratoire MICA qui m'accueille.

Je tiens à remercier également l'école doctorale et très particulièrement Sandro Landi et Chantal Duthu, qui m'ont aidé et rattrapé quand j'en ai eu besoin, Lorraine et Dominique Martin, qui m'ont toujours reçu avec le sourire.

Merci à Elisabeth Magne qui m'a suivi sur mes années Licence et Master et qui a toujours été ma référence à l'université en plus de mon directeur de recherche.

Un merci de gratitude pour ma famille qui non seulement me permet d'être heureux dans la vie, me soutient dans ma thèse qui accapare sans relâche l'esprit des doctorants, mais m'a également lu jusqu'à épuisement pour gommer les imperfections. Merci à mes parents Catherine et Philippe, à ma sœur Selma, à mes cousines Sophie et Marion, à tous les autres et à ceux que l'on n'oublie pas.

Merci à ma famille amérindienne qui a corrigé mon résumé en anglais.

Merci aux amis Florent, Charlie, ceux du lycée, ceux du théâtre du lycée, ceux du théâtre des Nouveautés, ceux du théâtre Fontaine, ceux avec qui je joue, ceux que je vois souvent, etc. Tous ceux qui se sont renseignés régulièrement pour savoir si : « Ça avance cette thèse ? ».

Merci à ceux qui m'ont conseillé, Marie, Camille, Alexandre.

Merci à ceux qui liront.

TABLE DES MATIERES

RESUMÉ	3
ABSTRACT	4
REMERCIEMENTS	6
TABLE DES MATIERES	8
AVANT PROPOS	17
INTRODUCTION	19
PARTIE 1 : L'ART PERFORMANCE, LA FICTION ET LE « VRAI ». <i>Théâtre Vs Performance</i>	39
1.1 FICTION ET THEATRE TRADITIONNEL.....	42
1.1.1 La Mimèsis : D'après Platon et Aristote.....	43
1.1.1.1 L'imitation d'après Platon.....	43
1.1.1.1.1 Qu'est-ce qu'imiter ?.....	43
1.1.1.1.2 Pourquoi imiter ?.....	48
1.1.1.1.3 Pour qui imiter ?.....	52
1.1.1.2 La représentation d'après Aristote.....	55
1.1.1.2.1 Celui qui représente : Peintre Vs poète.....	55
1.1.1.2.2 Les objets de la représentation : Histoire Vs poésie.....	58
1.1.1.2.3 Les manières de représenter : Comédie Vs tragédie.....	60
1.1.2 Le public de fiction : d'après Schaeffer.....	62
1.1.2.1 Repenser la Mimèsis pour le public d'aujourd'hui...62	
1.1.2.1.1 Repenser l'imitation.....	63
1.1.2.1.2 Repenser la feintise.....	63

1.1.2.1.3	Repenser la représentation.....	63
1.1.2.1.4	Repenser la connaissance.....	64
1.1.2.2	Le public fonde la fiction.....	66
1.1.2.2.1	Le public qui sait Vs le public qui ne sait pas.....	66
1.1.2.2.2	Le public qui sait a des capacités.....	67
1.1.2.2.3	Le public qui sait a des informations.....	69
1.1.3	Le théâtre traditionnel, sa fiction, ses traces.....	74
1.1.3.1	Un art ancien.....	74
1.1.3.1.1	« L'avant théâtre ».....	74
1.1.3.1.2	Le théâtre antique.....	75
1.1.3.1.3	Le théâtre au moyen-âge.....	76
1.1.3.2	Un art que l'on théorise.....	77
1.1.3.2.1	Le texte ou la scène ?.....	77
1.1.3.2.2	Le débat textocentriste/scénocentristes aujourd'hui.....	79
1.1.3.2.3	Des effets fictionnels différents.....	82
1.1.3.3	Un art qui se trace.....	86
1.1.3.3.1	Tracer en masse.....	86
1.1.3.3.2	La perte de L'Aura.....	88
1.1.3.3.3	Théâtre Vs Cinéma : scène Vs captation vidéo.....	89
1.2.	L'ART PERFORMANCE ET LA FICTION.....	95
1.2.1.	Une Histoire de l'art performance combattre le « pour de vrai ».....	96
1.2.1.1.	Le futurisme.....	96
1.2.1.1.1	Le théâtre futuriste.....	96
1.2.1.1.2	La peinture futuriste.....	101
1.2.1.1.3	La musique et la danse futuriste.....	102
1.2.1.2.	Les autres mouvements.....	105

1.2.1.2.1 Dadaïsme.....	105
1.2.1.2.2 Surréalisme et Bauhaus.....	106
1.2.1.2.3 Fluxus.....	109
1.2.2. L'art performance caractérisée par ses performeurs.....	114
1.2.2.1. Exemple de trois précurseurs.....	114
1.2.2.1.1 Yves Klein en France.....	114
1.2.2.1.2 Piero Manzoni en Italie.....	116
1.2.2.1.3 Joseph Beuys en Allemagne.....	117
1.2.2.2. Quelques caractéristiques de l'art performance.....	119
1.2.2.2.1 Un espace/temps différent du théâtre.....	119
1.2.2.2.2 Un corps que l'on montre.....	122
1.2.2.2.3 Une trace que l'on vend comme œuvre d'art.....	124
1.2.3. Art performance et nouvelles technologies.....	126
1.2.3.1. L'arrivée des médias et du numérique.....	126
1.2.3.1.1 Expérimentation des médias.....	126
1.2.3.1.2 Le tout numérique.....	127
1.2.3.2 Le direct dans l'art performance.....	128
1.2.3.2.1 Performer la télévision.....	128
1.2.3.2.2 Performer le web.....	130
1.2.3.2.3 Penser le direct.....	131
1.3. PERFORMANCE NARRATIVE ET THEATRE	
PERFORMANCE.....	135
1.3.1. Art performance et narration.....	137
1.3.1.1. Des éléments narratifs dans les premières Performances.....	137
1.3.1.1.1 De la narration dans le corps en mouvement ?.....	137

1.3.1.1.2	Communiquer c'est raconter.....	139
1.3.1.1.3	La narration préparatoire.....	140
1.3.1.2.	Les performances qui utilisent le récit.....	141
1.3.1.2.1	Performances didactiques.....	141
1.3.1.2.2	Performance-fiction.....	143
1.3.1.2.3	Performance-théâtre.....	147
1.3.2.	Tous les arts scéniques comme « performance »...151	
1.3.2.1.	Le théâtre ne doit plus recommencer.....	151
1.3.2.1.1	Une remise en question.....	151
1.3.2.1.2	De nouvelles considérations.....	152
1.3.2.2.	La performance de Richard Schechner.....	155
1.3.2.2.1	Point de départ théorique.....	155
1.3.2.2.2	Le théâtre environnemental.....	159
1.3.2.2.3	L'interprète de sa « performance ».....	164
1.4.	LE DERNIER BASTION DU « VRAI ».....	167
1.4.1.	La mort.....	170
1.4.1.1.	Le sang, la vieillesse et la mort du <i>Dasein</i>	170
1.4.1.1.1	Comprendre le <i>Dasein</i>	170
1.4.1.1.2	Savoir que l'on va mourir.....	173
1.4.1.1.3	Savoir mourir.....	175
1.4.1.1.4	Vivre « pour de vrai » pour ne pas mourir.....	176
1.4.1.2.	La pendaison de Wajdi Mouawad.....	180
1.4.1.2.1	Wajdi Mouawad se présente lui-même.....	180
1.4.1.2.2	Wajdi Mouawad présente les autres.....	182
1.4.1.2.3	Wajdi Mouawad nous présente tous comme <i>Dasein</i>	184
1.4.2.	L'espace public.....	188

1.4.2.1. Un lieu qui intègre les arts scéniques.....	188
1.4.2.1.1 Le théâtre de rue.....	188
1.4.2.1.2 L'Artivisme.....	189
1.4.2.2. Un lieu pour les « brouilleurs de frontières ».....	193
1.4.2.2.1 Gianni Motti.....	193
1.4.2.2.2 Les Yes Men.....	194
1.4.2.2.3 Oreet Ashery.....	196
1.4.2.2.4 Steven Cohen.....	197
1.4.2.3. Un lieu qui transforme le public.....	198
1.4.2.3.1 Lors de <i>Burning Man</i> il n'est plus public.....	198
1.4.2.3.2 Parfois il n'est public que de la trace.....	199

PARTIE 2 : TRACES DE PERFORMANCES ET

« POUR DE VRAI ». *La mémoire, l'écriture*

et l'indice.....205

2.1. LA MEMOIRE SELON PAUL RICOEUR CHEZ

MARINA ABRAMOVIC.....209

2.1.1. Eléments théoriques de la mémoire Ricœurienne.211

2.1.1.1 La mémoire imagée.....211

 2.1.1.1.1 Intégrer la narration.....211

 2.1.1.1.2 La « *représentance* ».....214

 2.1.1.1.3 Des capacités contre l'oubli.....217

2.1.1.2 La mémoire exercée..... 219

 2.1.1.2.1 La mémorisation.....219

 2.1.1.2.2 Les limites de la mémorisation.....220

2.1.1.3 La mémoire plurielle.....222

2.1.1.3.1	Un regard intérieur dans un contexte pluriel.....	222
2.1.1.3.1	Se souvenir grâce aux autres.....	225
2.1.2.	Marina Abramovic à travers son œuvre.....	226
2.1.2.1	Ses premières performances seules	227
2.1.2.1.1	Vivre la performance.....	227
2.1.2.1.2	S'émanciper de la douleur.....	228
2.1.2.2	Les performances avec Ulay.....	230
2.1.2.2.1	Un couple qui fait sens.....	230
2.1.2.2.2	La longue séparation.....	235
2.1.2.3	Une femme libre.....	235
2.1.2.3.1	Libre d'être seule.....	235
2.1.2.3.2	Libre de « réexécuter » des performances.....	237
2.1.2.3.3	Libre de faire ce qu'elle veut.....	239
2.1.3.	Marina Abramovic : Mémoire de l'art performance...241	
2.1.3.1	Marina Abramovic se raconte.....	241
2.1.3.1.1	Se raconter en répétant.....	241
2.1.3.1.2	Souvenirs personnels.....	243
2.1.3.1.3	Utiliser la performance pour se souvenir.....	244
2.1.3.2.	Marina Abramovic raconte son environnement.....	246
2.1.3.2.1	Le devoir de mémoire ?.....	246
2.1.3.2.2	Réécrire l'histoire.....	248
2.1.3.2.3	Marina Abramovic et la trace.....	249
2.1.3.3	Marina Abramovic raconte son art.....	252
2.1.3.3.1	Enseigner l'art performance.....	252
2.1.3.3.2	Performer la mémoire.....	253

2.2. L'ECRITURE SELON DERRIDA ET HP PROCESS	257
2.2.1. Illustrer Derrida.....	259
2.2.1.1 L'écriture est la présence.....	259
2.2.1.1.1 Derrida : une présence-absence.....	259
2.2.1.1.2 HP Process : l'œuvre M-Ondes.....	260
2.2.1.2 L'écriture est un témoignage.....	261
2.2.1.2.1 Derrida : le témoignage de la mémoire.....	261
2.2.1.2.2 HP Process : les œuvres <i>Translations</i>	262
2.2.1.3 L'écriture est la vérité de l'âme.....	265
2.2.1.3.1 Derrida : l'action comme vérité.....	265
2.2.1.3.2 HP Process : <i>Contact</i>	265
2.2.2. Langage et Poésie.....	269
2.2.2.1. Le langage.....	269
2.2.2.1.1 Le langage est l'écriture de la différence.....	269
2.2.2.1.2 Le langage dans <i>Alpha-Lab</i>	271
2.2.2.2 La poésie.....	273
2.2.2.2.1 Un manifeste.....	273
2.2.2.2.2 Une vision.....	276
2.2.2.2.3 Une <i>Conception</i>	276
2.2.3. La trace numérique substitue HP Porcess.....	278
2.2.3.1 Conception de la trace.....	278
2.2.3.2 La trace en direct.....	279
2.3 L'INDICE SELON CARLO GINZBURG AVEC	
MIKE KELLEY	285
2.3.1 Mike Kelley et l'objet témoin.....	287
2.3.1.1 Mike Kelley, biographie, conception et confrères.....	287

2.3.1.1.1	Biographie.....	287
2.3.1.1.2	Conception d'œuvres.....	288
2.3.1.1.3	D'autres artistes de l'objet.....	292
2.3.1.2	Performance <i>related objects</i>	294
2.3.1.2.1	Description des images.....	294
2.3.1.2.2	Description des objets.....	295
2.2.1.2.3	Informations extérieures.....	296
2.3.2	L'histoire Mineure.....	300
2.3.2.1	Le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg.....	300
2.3.2.1.1	L'exemple de Giovanni Morelli.....	300
2.3.2.1.2	L'exemple de Sherlock Holmes.....	301
2.3.2.1.3	Morelli, Holmes et Freud.....	301
2.3.2.2	L'indice et l'histoire mineure.....	304
2.3.2.2.1	L'indice une trace qui intéresse peu.....	304
2.3.2.2.2	Le public comme historien.....	306
2.2.2.2.3	L'objet représente une histoire.....	308
2.2.2.2.4	Les Archives du cœur de Boltanski.....	312
	CONCLUSION.....	315
	BIBLIOGRAPHIE.....	329
	SOURCE INTERNET.....	333
	ANNEXE 1.....	336
	ANNEXE 2.....	342
	INDEX NOMINAL.....	350
	INDEX THEMATIQUE.....	353

AVANT PROPOS

Cette thèse est le fruit d'un double parcours.

Depuis toujours intéressé par l'art plastique et le théâtre, je décide de suivre simultanément des études appropriées sur Bordeaux. Avec le soutien de professeurs compréhensifs je suis en parallèle trois années de Licence d'art plastique à l'Université Bordeaux trois et trois années au conservatoire d'art dramatique Jacques Thibault. Même si des passerelles sont possibles, ce double enseignement dissocie dans mon esprit art plastique et art dramatique.

Ma recherche théorique de Master stagnait lorsque le spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad, vu au Tnba en 2008, m'ouvrit les portes de l'interdisciplinarité. Dans *Seuls* Wajdi Mouawad joue avec sa propre biographie et termine entièrement peint, entouré d'œuvres picturales réalisées pendant le spectacle à la manière des *Anthropométries* d'Yves Klein. Mon besoin de questionner l'art performance au regard du théâtre s'accru avec la rédaction de deux mémoires dirigés par Elisabeth Magne : *Seuls de Wajdi Mouawad, théâtre ou performance ?* en Master 1 et *Entre théâtre et performance l'espace public comme lieu du trouble* en Master 2.

Je suis aujourd'hui comédien sur Paris. J'ai joué dans des spectacles proches de l'art performance comme *La meute* de Nadia Vadori Gauthier où nous étions une cinquantaine de comédiens à interpréter sur scène une meute de loups déshumanisés. Cette profession me permet d'appréhender autrement l'art performance.

J'utiliserai dans cette étude la terminologie « art performance » quand je désignerai l'art (à l'instar du terme « théâtre ») et la « performance » quand je désignerai la pratique (à l'instar du terme « pièce de théâtre »).

L'art performance est considéré comme art depuis les années 1950. Comparé au théâtre et à la peinture c'est un art nouveau en constante évolution, une particularité qui rend son étude complexe. Comme le dit l'artiste et théoricien Franck Ancel « la performance est un art encore vivant dont l'histoire n'est toujours pas écrite par-delà les analyses d'une Roselee Goldberg ou d'un Richard Martel, à l'heure d'une numérisation planétaire,

cette mise à zéro de toutes les scènes est un espace, et non seulement une expérience corporelle, pour l'esprit de notre temps. »¹

Le travail sera de définir ce que représentait la performance à sa création et de comprendre la « mise à zéro » qu'elle est devenue, car la performance pose question et déstabilise : certains de ses interprètes se montrent nus, s'infligent de véritables blessures, se filment, vendent et exposent leurs photos. Une présentation en sera faite à travers une partie de son histoire, ses principes de fabrication et ses grands sujets. Les exemples seront choisis en fonction de leurs apports aux notions de fiction et de trace, considérées ici comme les principales différences entre le théâtre et l'art performance.

L'hypothèse qui guidera cette réflexion est que l'art performance peut être considéré comme un cousin du théâtre qui se serait émancipé par son rejet de la fiction et son utilisation de la trace.

D'emblée, ce travail théorique s'avère complexe car une réflexion triangulaire est difficile à structurer. Telle qu'elle est énoncée, cette hypothèse se fonde non pas sur deux termes mais sur trois : la performance, la fiction et la trace. Par ailleurs, le rapport au théâtre est à traiter avec précaution car l'art performance n'est pas du théâtre, même si certaines approches théâtrales utilisent le terme « performance ». Enfin, la pluralité et la diversité de l'art performance peuvent rendre cette réflexion difficile voire contradictoire.

En conscience cette recherche est structurée autour de deux parties : l'une aborde l'art performance et son rapport « fiction contre trace » au regard du théâtre, l'autre présente trois exemples de traces de performances où la fiction interfère. Le « pour de vrai » de la fiction et le « vrai » de la trace ne seront pas simplement opposés, mais rattachés pour mieux les questionner.

Il faut voir dans cette thèse non pas une idée ferme et posée mais une ouverture et peut-être une manière de penser autrement l'art performance. Il ne s'agit pas d'imposer une idée ou même de convenir d'une pensée commune mais de proposer une réflexion sur l'art performance qui, si elle n'est pas nouvelle, embrasse sans concession la difficulté que représente la fiction en philosophie de l'art.

¹ Franck Ancel, « tout art », < <http://lecube.com/revue/tous-createurs/tout-art> >

INTRODUCTION

L'art performance

L'art performance est une pratique artistique récente et finalement méconnue. Le 20^{ème} siècle l'a vu naître et se développer sans trouver le chemin d'une reconnaissance populaire. Parmi les 7 arts que sont l'architecture, la sculpture, les arts visuels (englobant la peinture, le dessin et la photographie), la musique, la littérature, les arts de la scène (englobant théâtre, danse, mime et cirque) et le cinéma : on trouve peu de considération pour l'art performance. Si aujourd'hui la télévision et la bande dessinée sont présentées comme respectivement 8^{ème} et 9^{ème} art, l'art performance n'a apparemment pas encore de place. Pour certains, comme Richard Schechner, « performance » est le terme qui remplace celui des « arts de la scène », mais selon Roselee Goldberg et Cécile Croce l'art performance est une hybridation de nombreuses pratiques issues le plus souvent des arts visuels, des arts de la scène et de la musique. L'art performance peut-être à la fois de la peinture, du dessin, de la photographie, du théâtre, de la danse, du mime, du cirque, de la vidéo, de la musique etc.

Malgré cette difficulté de classification et de délimitation, l'art performance n'est pas un art « fourre-tout ».

Wikipédia, site d'informations encyclopédiques le plus fréquenté d'internet, donne la possibilité à l'art performance d'être défini pour le plus grand nombre. La performance y est décrite comme une action entreprise face à un public, présentée en solo ou en groupe, qui peut être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels, réalisées par l'artiste seul ou en collaboration, produite dans des lieux les plus divers, des galeries d'art, des musées, des espaces « alternatifs », qui peut être exécutée qu'une fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions, et qui est par essence un art éphémère qui laisse peu d'objets derrière lui mais qui est essentiellement connu par ses traces. Cette définition contradictoire n'est pas due à Wikipédia, critiqué pour ses approximations, mais à la réalité de l'objet défini. Il est vrai que les performances de l'allemand Joseph Beuys sont

présentées en solo, mais que celles des français Gilbert et Georges sont présentées à deux, et celles plus récentes du Corps Collectif en groupe. *Column* de l'américain Robert Morris est accompagnée d'éclairages dont se passe *Chandelier* du Sud-Africain Steven Cohen. *Balkan Barock* de la serbe Marina Abramovic contient de la musique et des éléments visuels de rétroprojection vidéo mais pas *Rhythm 0* qui est pourtant de la même artiste. Certaines performances de la française Gina Pane sont réalisées par l'artiste seule mais d'autres sont en collaboration avec sa photographe. *Corbeaux* de la marocaine Bouchra Ouizguen, bien que programmée par l'auteur, est interprétée par une trentaine de femmes. *Messe pour un corps* du français Michel Journiac est présentée dans une galerie d'art, *Mesurage* de la française Orlan dans le musée d'Andy Warhol aux USA, *Trans-Fixed* de l'américain Chris Burden dans une rue de Californie. *Iraq War Ends* des américains « Yes Man » est une performance réalisée une seule fois alors que *Following Piece* de l'américain Vito Acconci est réalisée 23 fois. *Imponderabilia* de Marina Abramovic et Ulay est reproduite en 2010 par plusieurs performeurs mais jamais par eux-mêmes. *Body Pressure* de l'américain Bruce Nauman possède un script, un scénario à suivre, alors que les *Orgies* de l'autrichien Hermann Nitsch sont improvisées ou longuement répétées car pour lui « les deux sont nécessaires, le calcul et la spontanéité. La clé c'est de calculer la spontanéité et le hasard. »². Les performances de Tino Seghal ne possèdent aucune trace volontaire alors que *Marcus Fisher* d'Oreet Ashery n'est visible que par ses traces. Le couple de français Hp Process utilise les traces de ses performances précédentes pour ses performances suivantes et l'américain Mike Kelley installe ses objets de performances dans des musées.

Les performances n'ont pas de règles mais quelques similarités.

Pour Cécile Croce, les performances possèdent un dénominateur commun : le public. « La performance est sans doute d'abord, [...] un art de la participation du spectateur. Elle n'existe pas sans lui comme d'ailleurs sans doute tout art. Mais plus encore : Elle n'existe *que* dans le temps de présence du spectateur (même si elle s'esquisse en amont et se prolonge en aval) ... »³. « Avec la performance, ce ne sont plus trois rôles (de l'artiste, du spectateur, de l'œuvre) qui sont en scène mais [...] au moins cinq [...] : l'artiste, le public participant et actant, le public participant regardant, l'œuvre même, le

² Collectif, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p.229.

³ Cécile Croce, *Performance et psychanalyse, Expérimenter et [de]signer nos vies*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.29

public second abordant la performance par ses traces (photos, commentaires), auxquels nous pourrions ajouter le public regardant un autre public participant ... »⁴.

Si le public est commun à toutes les performances, il est aussi commun au théâtre. Il serait alors facile de considérer l'art performance comme du théâtre. Mais ce que le public voit au théâtre est différent de ce qu'il voit en art performance.

Au théâtre le public vient voir et voit une fiction : une action « pour de vrai », puisqu'elle simule le « vrai ». D'usage, en art performance, le public vient voir et voit du « vrai » : une action non simulée.

Roselee Goldberg est la première historienne à proposer dans *La performance du futurisme à nos jours* de différencier performance et théâtre par la fiction. « [À] la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme »⁵. La performeuse Marina Abramovic rajoute que « pour être une *performance artist*, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est faux ; il y a une boîte noire, vous payez votre ticket et vous vous asseyez dans le noir et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance, c'est exactement le contraire : le couteau et réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept très différent. C'est à propos de la vraie réalité. »⁶.

Les sévices que les artistes de performances infligent à leur corps, quand sévices il y a, ne sont pas simulés comme au théâtre. Les mutilations en performance ne sont pas « pour de vrai ». Gina Pane saigne réellement lorsqu'elle monte sur une échelle de sa confection couverte de morceaux de verres tranchants dans *Escalade non anesthésiée*.

Mais la performance n'a pas cessé d'évoluer de sorte qu'aujourd'hui on trouve des performances qui présentent le « vrai » comme celles de Marina Abramovic, et d'autres qui simulent le « vrai » comme Walid Ra'ad qui organise des conférences sur des guerres fictives.

Si la fiction peut s'intégrer à une performance, on peut se demander en quelle quantité. Car une action, qu'elle soit artistique ou non, peut-être « plus ou moins » fictive.

⁴ Ibid. p.141-142.

⁵ Ibid. p.8.

⁶ Marina Abramovic dans *Pour une extension du domaine de la performance (XVII-XXI siècle)* Christian Biet. p23-24

Voici 10 exemples d'actions classées de façon croissante selon leurs quantités possibles de fiction. Nous l'appellerons « l'échelle de fiction ».

1. Une action non préparée avec ou sans public. Un homme marche sur un trottoir, glisse sur un caillou, tombe et se fait mal. Il peut être vu. Des gens peuvent l'aider à se lever. Cette action est dénuée de fiction. Rien n'a été préparé. Le caillou est la cause de l'action. L'homme ne savait pas qu'il allait tomber, il ne simule pas. Le public ne savait pas qu'il allait tomber, il ne simule pas sa réaction ou son aide. Rien n'est « pour de vrai ».
2. Une action non préparée, simulée en action préparée avec un public. Un homme marche sur un trottoir, glisse sur un caillou, tombe et se fait mal. Des gens le voient, il s'en aperçoit et décide de réagir par un signe de la main ou un salut théâtral. L'homme n'avait pas préparé sa chute, elle est « vraie », il ne l'a pas feinte et la douleur est présente. Voyant qu'il est observé il décide de considérer le public comme spectateur. Peu importe ses raisons, le résultat est qu'il a décidé de présenter l'action imprévue comme une action prévue. L'action englobe maintenant le salut théâtral. L'action n'est plus seulement la chute mais la chute et le salut. Avec ce salut théâtral, bien qu'imprévu, l'homme tombé considère le public comme spectateur et par conséquent son action comme spectacle.
3. Une action préparée sans public. Un homme marche sur un trottoir, voit un caillou, peut l'éviter mais glisse volontairement dessus, tombe et se fait mal. Personne d'autre que lui n'est présent. Cette action primaire n'a pas de public mais elle est fictive, plus que n'importe quelle action précédente. Sa douleur est « vraie », son action de tomber est « vraie » mais la raison est « pour de vrai » car sans sa volonté l'homme ne serait pas tombé. Il s'est préparé à tomber et à glisser volontairement sur le caillou. Le caillou justifie qu'il soit tombé et si l'homme ne dit rien, personne ne peut différencier cette action de la première, pourtant l'homme a fait semblant de marcher involontairement sur le caillou.

4. Une action préparée avec public (qui ne sait pas que l'action est préparée). Un homme marche sur un trottoir, voit un caillou, peut l'éviter mais glisse volontairement dessus, tombe et se fait mal. Des gens l'ont vu et réagissent émotionnellement. (Ils rient ou compatissent) mais ne bougent pas. L'homme a fait semblant de glisser et de tomber, mais sa chute est « vraie » car il a mal, et son action a fait réagir le public. Ce public ne sait pas que l'homme a fait semblant de glisser. À l'inverse l'homme savait qu'il allait être vu, peut-être même est-il tombé pour cette raison. On peut considérer qu'il a choisi son public et qu'il peut être considéré comme public de spectacle.
5. Une action préparée avec public participatif (qui ne sait pas que l'action est préparée). Un homme marche sur un trottoir, voit un caillou, peut l'éviter mais glisse volontairement dessus, tombe et se fait mal. Des gens l'ont vu et l'aident à se relever. Cette action fait interagir une action simulée et une action non simulée. Les gens qui aident compatissent vraiment au point d'aider l'homme à se lever. Ils ne savent pas que l'action de l'homme est volontaire. Du moment où ils pensent que l'on est tombé involontairement (inscrit dans le « vrai ») ils ne simulent ni leurs émotions ni leurs aides. Dans tous les cas l'homme qui a simulé la raison de l'action ne simule pas l'action, il a vraiment mal, il a donc besoin d'aide. Il y a trois acteurs dans cette action, l'homme qui simule une partie de l'action, le public qui aide qui ne simule rien, et le public qui n'aide pas qui ne simule rien. Il y a donc le public actant et le public regardant, tous deux dans le « vrai » de la situation puisqu'ils ne savent pas que l'homme a fait semblant.
6. Une action préparée avec un public complice et un public non complice (qui ne sait pas que l'action est préparée). Un homme place un caillou sur un trottoir. Cet homme marche en direction du caillou, glisse volontairement dessus, tombe et se fait mal. Des gens l'ont vu réagissent au moins émotionnellement, et parmi eux un complice de l'homme vient l'aider et le relève. Le complice fait partie de l'action feinte, il y a donc deux acteurs/feinteurs. Dans cet exemple le public n'est toujours pas au courant qu'il s'agit d'une feintise (telle une caméra cachée). La fiction

augmente donc d'un cran. L'action primaire est programmée pour deux acteurs afin de duper le public. Le caillou est un « vrai » caillou et la douleur de l'homme qui tombe est « vrai ».

7. Une action préparée avec un public (qui ne sait pas que l'action est préparée au moment où il voit l'action mais qui l'apprend par l'acteur à la fin de l'action). Un homme place un caillou sur un trottoir. Cet homme marche en direction du caillou, glisse volontairement dessus, tombe, se fait mal et dévoile au public que l'action était préméditée. La fiction grandie encore. L'action primaire est fictive de base mais en plus le public le sait puisque l'acteur le prévient. Ce qui peut rendre la fiction incomplète c'est qu'il prévient son public après que l'action ait été faite. De sorte que pendant l'action le public a cru à une « vraie » chute.
8. Une action préparée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir). Un homme se dirige vers un trottoir, il interpelle les passants, leur montre un caillou qu'il place sur un trottoir, et les prévient qu'il va tomber dessus mais qu'il s'agit d'un vrai caillou et qu'il va vraiment se faire mal. Cet homme marche en direction du caillou, glisse volontairement dessus, tombe et se fait mal. L'action a été annoncée, le public sait donc que ça va se passer. Il sait aussi que le caillou est un vrai caillou et que l'homme va se faire mal en tombant, il pourra même en demander la preuve à l'acteur de l'action.
9. Une action préparée et simulée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir). Un homme se dirige vers un trottoir, il interpelle les passants, leur montre un caillou qu'il place sur un trottoir, et les prévient qu'il va tomber dessus mais qu'il ne va pas se faire mal car il sait tomber. Cet homme marche en direction du caillou, glisse volontairement dessus, tombe et ne se fait pas mal. L'action a été annoncée, le public sait donc que ça va se passer. Il sait aussi que le caillou est un « vrai » caillou et que l'homme ne va pas se faire mal en tombant, il pourra même en demander la preuve à l'acteur de l'action.
10. Une action complètement simulée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir). Un homme se dirige vers un

trottoir, il interpelle les passants, leur montre un caillou en carton-pâte qu'il place sur un trottoir, pose devant le caillou en carton-pâte un matelas, et prévient qu'il va faire semblant de tomber dessus (puisque le caillou en carton-pâte n'a pas les capacités de le faire tomber) mais qu'il ne va pas se faire mal car il a un matelas. Cet homme marche en direction du caillou, fait semblant de glisser dessus, tombe sur le matelas et ne se fait pas mal. L'action a été annoncée, le public sait donc que ça va se passer. Il sait que la chute est fictive et quelle ne comprend aucun risque pour son acteur.

Cette échelle permettra de mieux situer les différentes performances qui seront citées. Puisque cette thèse pose la question de la fiction et de la trace en art performance on se concentrera sur la quantité de fiction que peut contenir une performance et une trace de performance, à l'aide de cette échelle. On situe l'ensemble des performances entre l'action trois et l'action dix incluses, qu'elles soient narratives ou non. On situe les pièces de théâtre traditionnel dans les actions neuf et dix. Ainsi la différence avec le théâtre n'influe que peu sur la quantité de fiction. De plus sur notre échelle de la fiction, la performance qui correspond à l'action la moins fictionnelle (la trois) est déjà fictionnelle. À partir du moment où la performance est préparée, elle est fictionnelle. Toutefois en fonction des informations données au public, de la volonté de l'acteur de simuler et de la nature de l'action, les performances se trouvent plus ou moins fictionnelles sur notre échelle de fiction.

Si l'art performance peut être fictif, il sait se rendre moins fictif et le prouve en laissant ses acteurs (toujours au sens de faiseurs d'actions) se présenter tels qu'ils sont. La nudité et l'automutilation, par exemple, permettent de faire comprendre au spectateur que certaines actions sont « vraies ». L'acteur et le public permettraient le « vrai » en art performance, mais pas seulement. Un troisième protagoniste pose la question du « vrai » et du « pour de vrai » en art performance : il s'agit de sa trace. La trace est paradoxale car elle est à la fois une preuve qui atteste de la véracité d'une action (le « vrai ») et une image issue d'une imitation (le « pour de vrai »).

Les actions présentes dans « l'échelle de la fiction » peuvent toutes être tracées, soit par l'homme à travers l'écriture qui restitue sa mémoire, soit par la machine à travers une captation photographique, sonore et vidéographique. Mais le caillou est aussi une trace.

La trace

Pour Pierre Saurisse, « une performance est essentiellement connue par ses traces : des photographies, le plus souvent et parfois des films et des témoignages »⁷.

Si l'art performance est connu par ses traces, celles-ci ne servent pas qu'à communiquer, elles influent sur l'essence même de l'art performance, particulièrement au sujet de la fiction.

Car le documentaire qu'offre la trace est une preuve. Une trace qui permet de vérifier qu'une action ou qu'un être vivant a existé, que cela s'est réellement passé. Aucune trace de dragon volant, cracheur de feu n'a été découverte, donc un dragon est fictionnel. Est fictionnel ce qui est « pour de vrai », ce qui n'est pas prouvé par une trace.

Mais la frontière entre le « pour de vrai » et le « vrai » est mince puisqu'on peut tracer une fiction et possiblement falsifier la trace. Aujourd'hui, il est possible de reproduire des animaux, imaginaires ou non, en images de synthèse. La série *Games of Thrones*, par exemple fait jouer ses acteurs aux côtés de dragons. Le tigre Richard Parker, héros du film « L'Odyssée de Pi », est un mélange de « vraies » prises de vues et d'images de synthèse. On peut donc aujourd'hui créer à l'image, un animal qui n'existe pas, mais aussi recréer un animal qui existe.

Le public peut faire la différence entre les « vraies » prises de vues et les images de synthèse, à conditions qu'il ait les informations nécessaires.

Gina Pane accorde aux traces de ses performances, qui ne sont pas des images de synthèse, une considération aussi grande qu'à sa performance. Les photos de ses performances sont pour elle « des témoins, en fait la seule trace qu'il en reste. »⁸ Elle en a d'ailleurs fait un livre qui est une œuvre à part entière et qui sémantiquement présente autre chose : « Il y a toujours un lien entre mes actions. C'est le fil de ma vie. C'est cela que je veux montrer en les réunissant dans un livre. »⁹

⁷ Pierre Saurisse, *La performance des années 1960 et ses mythes*, in *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Collectif, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p.35

⁸ *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Collectif, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p.201.

⁹ *Ibid.* p.202.

Pour Chris Burden la trace est l' « artefact d'un événement »¹⁰, et pour Hermann Nitsch elle doit juste avoir « valeur de documentation »¹¹

Tout comme l'art performance, la trace de performance est difficile à étudier. Si l'objet « trace de performance » est simple, puisqu'il s'agit de croquis, d'écrits, de témoignages, de photographies ou de vidéos ; son usage et sa sémantique ne l'est pas.

D'autant plus que la trace comme notion philosophique influe sur l'usage et la réception d'une trace de performance. C'est sous forme philosophique que cette thèse se propose de questionner la trace en art performance.

Avant tout il nous faut comprendre ce que représente la trace.

La trace a plusieurs définitions, mais elles s'accordent sur le fait qu'il s'agit d'une marque laissée par une action quelconque. Qu'elle soit trace de pas, écriture, photo, peinture, vidéo, morceau d'ongle, squelette, elle est la marque d'une action qui, elle, est éphémère puisque terminée. La trace est, par essence même, la captation pérenne d'une action finie qui s'est déroulée dans un espace-temps plus ou moins court.

La trace est la marque de l'action produite : preuve qui peut être utilisée pour reconstituer un crime grâce à des indices ; preuve qui de tout temps permet de reconstituer l'Histoire grâce à la documentation et à l'archive ; preuve qui permet de dire « nous n'étions pas présents à ce moment-là, nous ne pouvons attester l'avoir vécu, mais cet objet le peut, cet écrit le peut, cette vidéo le peut. ». Aujourd'hui la technologie s'est emparée du phénomène et on a vu croître des traces nouvelles et prétendues plus « fidèles », comme la photographie, le son ou la vidéo.

L'homme n'a eu de cesse de marquer son passage, fidèlement ou non, volontairement ou non. L'homme a ce besoin de surpasser le temps, de ne pas le laisser filer et de marquer ses actions. Depuis l'origine de l'humanité nous avons pu retrouver des traces qui nous ont permis de dater, de comprendre et d'étudier chaque époque de notre histoire. Sans les traces, impossible de savoir comment la vie est apparue sur Terre et comment nous

¹⁰ *Ibid.* p.223.

¹¹ *Ibid.* p.231.

en sommes venus aujourd'hui à vivre avec notre technologie. L'Histoire est enseignée au plus grand nombre pour permettre à ceux qui n'ont pas vécu à une époque de la connaître aussi. Ainsi nous pouvons aujourd'hui créer une frise chronologique de l'Homme et même de son habitat, la planète Terre. Nous ne savons pas tout, mais nous en savons beaucoup sur notre passé grâce aux traces laissées par nos ancêtre ou par la Terre.

La trace est intéressante car ses capacités peuvent dépasser celles de l'Homme. L'Homme meurt, alors que certaines traces demeurent. Certaines ont des millions d'années (le plus vieux squelette d'être vivant pourrait être celui d'un dinosaure, appelé «*Dracoraptor hanigani* » soit « raptor-dragon » daté d'environ 220 millions d'années).

La trace servirait donc la survie de l'Homme puisqu'elle capture quelque chose de sa vie et de son corps après sa mort. Ainsi il ne disparaît pas totalement puisque aux yeux des autres hommes la trace d'un corps mort survit. Si l'histoire a la particularité de pouvoir se transmettre, c'est grâce aux traces qui attestent l'histoire et deuxièmement lui permettent de perdurer.

La trace a donc la particularité de nous fournir des informations sur son époque. Et il existe des traces involontaires comme un caillou, mais aussi des traces volontaires comme l'écriture de l'Homme, réalisée à l'aide de signes sémantiques alphabétiques ou picturaux.

Il y a donc des traces involontaires, comme un squelette, et des traces volontaires, comme un dessin. Les grottes de Lascaux font partie des plus vieilles traces d'action volontaire. Cette action volontaire est même considérée par certains théoriciens comme une performance. Dans *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*¹² l'américain Richard Schechner écrit en 1973 une étude anthropologique qui présente « les phénomènes auxquels on donne le nom de «*drame*», «*théâtre*», «*performance* » »¹³ comme aussi vieux que l'humanité. Ainsi il définit son sujet comme un ensemble de comportements humains ayant pour but la représentation, qu'elle soit ludique, religieuse ou portée par un intérêt vital (se nourrir, se reproduire...). Il légitime ses propos par de nombreuses découvertes scientifiques comme des empreintes de peintures faites aux pieds, représentant des pas de danses volontaires lors de célébrations datant du paléolithique, dans la grotte ornée du Tuc-d'Audoubert des

¹² Richard Schechner, *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, p.27.

¹³ *Ibid.*

Pyrénées françaises en Ariège. Son étude introduit surtout, dans la trace, la notion de transmission et donc de public.

Si ces traces peuvent être présentées comme volontaires, à l'inverse, un silex taillé peut être vu comme une trace involontaire, car elle n'avait pas pour but d'être trace.

Ce silex n'avait pas pour but de perdurer mais seulement d'être utilisé comme couteau. Il n'y a pas derrière sa création la volonté de pérenniser une action. À l'inverse dans un dessin il y a la volonté de se souvenir d'une action vécue, le dessin permet de se remémorer. Les dessins de la grotte de Lascaux, peu importe finalement leurs usages, retracent une chasse.

Les traces peuvent survivent, l'homme découvrant celles-ci, il les a par la suite utilisées pour survivre, pour laisser une trace.

La capacité qu'offre la trace de dépasser la mort a été étudiée et problématisée par différents philosophes qu'Alexandre Serres a réuni. Il étudie les sciences de l'information et de la communication à travers la documentation.

Alexandre Serres définit le mot « trace » à travers trois termes et les relie à trois penseurs différents : l'empreinte (l'histoire) avec Paul Ricœur, une quantité infime (l'indice) avec Carlo Ginzburg, la marque d'une action (l'écriture) avec Derrida.

Le mot « trace » est issu du terme latin « tractus » qui signifie « action de tirer ». Il présente donc l'empreinte comme le premier sens de la trace, que cette empreinte soit « matérielle ou morale »¹⁴.

Dans *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?* il étudie d'abord « la problématique de la trace comme empreinte ou la question de la mémoire individuelle, de l'imagination et de la vérité »¹⁵ en travaillant d'après l'ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*¹⁶ du philosophe français Paul Ricœur (1913-2005). Avec Platon, Ricœur questionne la véracité de la trace. Une trace est-elle véritable ? Est-elle fidèle ? L'imagination ne rentre-t-elle pas en compte lors de la perception de cette trace ? Avec Socrate, Paul Ricœur répond à ces questions en indiquant que la limite se trouverait dans la mauvaise perception du récepteur et non pas dans la trace elle-même. Ricœur distingue trois emplois du mot trace : la *trace affective*, qui est psychique et représente l'ensemble de nos opinions et de notre mémoire, la *trace corporelle*, qui est le lien entre le cerveau et le

¹⁴ Alexandre Serres. *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 dec. 2002.

¹⁵ *Ibid.* p.3.

¹⁶ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000.

corps assurant un schéma corporel adapté au monde extérieur, *la trace écrite*, qui est le fruit durable d'une action.

Alexandre Serres relie ces trois traces, définies par Ricœur, avec l'action extérieure car seule l'action permet la trace. L'empreinte de pas ne se fait que si l'action de marcher s'est produite. Ricœur permet une corrélation entre l'empreinte et l'histoire, car la trace soulève de nombreuses questions philosophiques puisqu'elle touche les notions de mémoire et d'imagination à travers le paradoxe présence/absence.

Toujours à l'aide de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur et plus particulièrement avec sa deuxième partie intitulée « HISTOIRE EPISTEMOLOGIE »¹⁷, Alexandre Serres décrit « La trace comme mémoire : trace et histoire »¹⁸. Il s'agit d'une partie sur l'histoire et sa connaissance. En s'appuyant sur Paul Veyne et d'autres historiens, il présente la trace comme la condition même de l'histoire, toujours écrite postérieurement en se basant sur des témoignages utilisant l'observation et la critique.

Ensuite Serres décrit la trace comme indice avec le « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg qui étudie les quantités infimes. Les problématiques ne sont donc plus celles de l'empreinte mais celles de l'indice. Serres utilise alors un nouvel ouvrage, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*¹⁹ de l'historien italien Carlo Ginzburg (1939), pour étayer son « paradigme indiciaire ». Son objectif est d'étudier l'infiniment petit pour découvrir ce qui s'est « vraiment » produit : des traces infimes sur un faux tableau, des indices minimes dans une enquête de Sherlock Holmes, des choses secrètes ou cachées dans le subconscient d'une personne.

Carlo Ginzburg établit un parallèle entre son sujet, le « paradigme indiciaire », et la chasse, où tout indice compte. Ce parallèle permet d'englober un grand nombre de disciplines et de montrer l'intérêt commun qu'elles portent à l'indice. Ginzburg peut ainsi définir les trois grands points importants de l'étude d'indices : Un, l'étude est qualitative et non quantitative, deux, l'étude est déduite des indices et non expérimentale, trois, l'étude est basée sur des probabilités.

Ces points importants mettent en lumière la limite du « paradigme indiciaire », qui en plus d'être long et fastidieux, peut rester inexact car basé sur des probabilités. Ainsi l'étude des indices serait davantage un récit qu'une science, se rapprochant de la

¹⁷ Paul Ricœur, *Op. cit.* p.165

¹⁸ Alexandre Serres, *Op. cit.* p.7

¹⁹ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989

conception de l'historien Paul Veyne qui présente l'Histoire comme une activité artisanale. La limite du paradigme indiciaire se trouve dans la part de fiction que contient l'indice. À partir du moment où l'on parle de probabilité la trace ne peut être complètement le témoin du « vrai ». De plus la trace ne peut pas tout indiquer.

Par exemple une trace de pas indique la direction qui est empruntée mais elle ne peut donner quasiment aucune information sur le physique de son auteur. Une trace de pas nous apprend à quelle espèce appartient celui qui l'a laissée, et la taille de ses pieds, en la comparant à l'ensemble des autres sortes de traces de pas. Ainsi le paradigme indiciaire nécessite pour le lecteur de connaître l'ensemble des autres traces de pas afin de les comparer. C'est pourquoi Sherlock Holmes se différencie des autres lecteurs de trace. Plus le savoir du lecteur est grand plus la lecture de la trace comme indice est claire.

Alexandre Serres termine son analyse avec « La trace comme écriture : la pensée de la trace chez Derrida »²⁰. Jacques Derrida (1930-2004) est présenté par Serres comme l'un des seuls philosophes à s'être intéressé pleinement à la notion de trace dans l'ouvrage *De la grammatologie*²¹ en 1967. Serres considère que chez Derrida l'étude de la trace est complète car elle est présentée seule et non seulement à travers l'histoire mais aussi à travers l'écriture. Derrida place l'écriture au fondement de la science et de l'histoire, elle en est la condition. Il s'appuie sur la définition du linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913) pour critiquer et réfuter la primauté du langage sur l'écriture. Pour Derrida l'écriture ne doit plus se définir comme la représentation du langage mais doit être « pensée à partir du concept de trace ». La trace est définie comme « écriture en général, racine commune de la parole et de l'écriture [... c'est] le schème unissant la forme à toute substance, graphique ou autre »²². Derrida place temporellement la trace à l'origine de l'Homme. Il utilise pour cela son concept de « différance » qui selon Bernard Stiegler (1952) représente « l'histoire de la vie en général », représente la coproduction de l'homme et de la technique : la trace comprenant l'écriture. Penser la trace avec Derrida et Stiegler c'est partir de la technique, c'est-à-dire les « processus d'extension de la mémoire collective »²³ ayant pour résultat l'écriture, l'empreinte, l'indice mais aussi les mémoires modernes comme la photo, le son, la vidéo ou le numérique.

²⁰ *Ibid.* p10

²¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967.

²² Alexandre Serres, *Op. cit.* p.11

²³ *Ibid.* p12

Serres cite ensuite l'anthropologue Bruno Latour (1947) qui, bien qu'il parle peu de trace (préférant les termes « inscriptions » et « traductions »), fait le lien avec la sociologie et les sciences. La trace permet de reconstituer les processus de transformation entre un projet de recherche scientifique et la création d'un nouvel objet technique. La trace est à la base de l'histoire mais aussi des sciences humaines. Au-delà de la trace comme écriture, Serres nous présente la trace comme ligne à suivre, à « tracer ».

Il conclut son analyse en écrivant « ... que l'importance de cette question des traces ne se limite pas, à l'évidence, à sa seule dimension théorique et aux problématiques soulevées : cette question se pose aujourd'hui avec acuité, et de manière très concrète, avec les phénomènes de la numérisation des traces et des signes, et avec les outils de traitement de ces traces. Reste à articuler ces différentes approches théoriques avec les nouvelles réalités actuelles, ce qui est une toute autre question... »²⁴

L'art performance, la fiction et la trace

Le travail d'Alexandre Serres introduit une nouvelle hypothèse qui est que la trace corrobore le « vrai » de l'art performance. Pour démontrer cela il faudra d'abord comprendre le « vrai » en art performance et découvrir sa source.

Cette réflexion tentera donc de démontrer que l'art performance se différencie du théâtre par la présence, la présentation et la trace d'actions « vraies ». Pour ce faire nous ferons une étude comparative avec le théâtre qui est un art du « pour de vrai ». Ensuite nous irons dans le sens de la conclusion de Serres en articulant ses trois traces théoriques avec trois praticiens de l'art performance, sans oublier que certaines traces possèdent des effets fictionnels.

Ainsi cette thèse embrassera les trois sujets simultanément.

Pour se faire, on va dans une première partie éclairer la notion de fiction et trouver la terminologie nécessaire pour comprendre et distinguer la performance du théâtre. Les quatre chapitres qui la composent ont pour objectif de questionner les différences et les ressemblances entre théâtre et l'art performance.

²⁴ *Ibid.* p14.

Le premier chapitre étudiera la fiction au regard du théâtre avec la notion philosophique de *Mimèsis* pour appréhender les problématiques philosophiques que pose la fiction. La première sous partie distinguera la *Mimèsis* d'après Platon et la *Mimèsis* d'après Aristote et dégagera une analyse sur le rôle de la fiction. La seconde sous-partie s'intéressera au public de l'action fictive avec Jean-Marie Schaeffer qui propose une analyse moderne de la *Mimèsis* basée sur le public et son obligation d'être « éclairé ». Le but de ce début de chapitre et de démontrer que l'acteur et le public font la fiction pour ensuite prendre l'exemple du théâtre et l'exemple d'un effet fictionnel comme la narration. La troisième et dernière sous-partie présentera le théâtre à travers son histoire avec André Degaine, sa théorie avec le débat entre texte et scène, sa trace avec la perte de possible de l'aura de Walter Benjamin.

Sur les bases d'une étude de la fiction qui aura présenté ses caractéristiques et l'exemple du théâtre, le second chapitre se concentrera sur l'art performance. L'hypothèse qui sera posée en comparaison avec le théâtre est que l'art performance est un art qui utilise des effets fictionnels pour présenter le « vrai ». Pour ce faire les deux premières sous-parties se concentreront sur son histoire, de sa création à son apogée.

Le troisième chapitre nuancera la part de fiction présente en art performance à travers des exemples récents de performances narratives qui nous ramènera à la comparer au théâtre. Surtout que depuis l'art performance le théâtre et son analyse a évolué en une « mise à zéro de toutes les scènes ». Ce chapitre présentera le théâtre d'aujourd'hui et plus particulièrement les théories de Richard Schechner. Se concentrer sur Richard Schechner, avec une étude approfondie et détaillée de ses écrits permettra de dégager une pensée que l'on considère issue de la performance et donc essentielle pour comprendre l'art performance et ses rapports au théâtre. Ce chapitre rappellera que cette partie est avant tout une étude de l'art performance en comparaison du théâtre pour comprendre sa fiction. Si le théâtre discute aujourd'hui son rapport à la fiction on ne peut éviter d'en étudier les sources et les protagonistes, car l'on considère l'art performance comme responsable. Ce qui nous semble intéressant dans la vision de Richard Schechner c'est de considérer le théâtre comme art performance. D'un cousin émancipé l'art performance engloberait maintenant son ascendant.

De cette approche le quatrième chapitre aura pour but de présenter la mort et l'espace public comme le dernier bastion du vrai en art performance. Les trois premiers chapitres auront présenté l'art performance comme un art peu fictionnel, il faudra

expliquer pourquoi à travers le « vrai » indéniable. L'étude se portera cette fois sur l'essence du « vrai » à travers les notions de mort et d'espace, suivi d'exemples. Aussi les deux premières sous-parties placeront la performance et son performeur face à la mort et au *Dasein* d'Heidegger. Il s'agira de présenter l'art performance comme un art qui met en danger son interprète et qui utilise le danger comme concept avec l'exemple d'une action inédite de Wajdi Mouawad qui présentera la mort comme la dernière limite de sa fiction. Les deux dernières sous-parties se concentreront sur l'espace public en art performance et sur une catégorie de performance que Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi appellent l'*Artivisme*²⁵. Cette présentation aura pour but de nous interroger sur les « performance invisibles » qui ne sont visibles que par leurs traces.

C'est la visibilité de la trace qui introduira notre seconde partie sur l'épistémologie de la trace de performance et ses exemples. Cette seconde partie va adapter les traces citées par Serres à la fiction en art performance, à travers trois performeurs/traceurs.

Les traces ne seront pas les mêmes et n'impliquent pas la même fiction. Les traces étudiées seront : la trace/mémoire du philosophe Paul Ricœur à travers le travail de performance de Marina Abramovic, la trace/écriture de Jacques Derrida à travers HP Process et la trace/indice de Carlo Ginzburg à travers Mike Kelley.

Le premier chapitre se concentrera sur la mémoire. L'hypothèse qui y sera abordée est et que l'oubli est l'ennemi de la performance, autant que de toute autre action (puisque d'essence éphémère). Une performance se fait puis disparaît. Seule la trace permettrait de ne pas l'oublier. Nous considérons la mémoire comme notre première trace. Bien qu'elle paraisse limitée dans le temps la mémoire est l'endroit où s'emmagasine obligatoirement une performance, car la performance est réalisée par un artiste et que cet artiste possède une mémoire. Nous étudierons aussi la notion de témoignage qui semble être le seul moyen de transmettre la mémoire et qui permettra de comprendre que seul celui qui la possède a le pouvoir de l'utiliser comme une trace.

C'est avec le témoignage que la mémoire se perpétue et obtient son public. Nous nous demanderons ici si la trace est faite pour être transmise au public.

Il faudra aussi distinguer deux mémoires différentes, celle du performeur et celle du public.

²⁵ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

Paul Ricœur a dédié *La mémoire, l'histoire, l'oubli* à la notion de trace et à sa fidélité, à travers l'humain et sa mémoire (l'outil), l'histoire et son archive (le résultat), le temps et l'oubli (l'épreuve). Ce dont un seul homme se souvient grâce à sa mémoire disparaît avec lui à sa mort, sauf s'il l'a transmis avant. La notion de trace englobe cette transmission, transmission verbale ou transmission objet.

Nous nous demanderons si la mémoire est plus objective que son témoignage. Nous y réfléchirons en prenant comme exemple majeur la performeuse Marina Abramovic.

Étudier Marina Abramovic comme performeuse/traceuse qui plus est avec l'aide de Ricœur est inédit.

Marina Abramovic est une artiste serbe qui n'a jamais cessé de réaliser des performances. Née à Belgrade en 1946 elle étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade de 1965 à 1970, et elle commence en 1973 ses premières performances. Nous voulons démontrer que Marina Abramovic, se présentant elle-même comme la « grand-mère » de la performance, est plus exactement la mémoire vivante de l'art performance.

Dans un second chapitre nous considérerons la trace/écriture comme la trace objet créée pour pérenniser l'action primaire. À l'inverse de la trace/mémoire son but premier serait la pérennité car elle est fabriquée volontairement par l'homme et n'est pas innée.

L'écriture est par définition la restitution du langage. Il est important de comprendre ici qu'on la définit comme tout objet qui capte une action primaire, que cet objet capte l'action primaire de manière partielle ou non. Ainsi pour nous la photo, la vidéo, l'enregistrement sonore, le témoignage écrit, le dessin, la peinture, la sculpture... sont toutes des traces/écritures.

La photo, la vidéo, l'enregistrement sonore, les écrits ou dessins préparatoires peuvent être des traces qui accomplissent l'acte de pérennité de l'action primaire « performance ».

Même si à ses débuts l'art performance voulait s'en défaire et que certains performeurs comme Tino Sehgal s'en défont, les raisons de pérenniser l'art performance sont d'inscrire cet art dans l'histoire et de pouvoir le vendre.

Le penseur de la trace/écriture sera le philosophe français Jacques Derrida, né en 1930 et mort en 2004. Il n'est pas le seul à penser l'écriture comme trace mais il est le seul à lui avoir dédié plusieurs œuvres dont *De la grammatologie*, ou *L'écriture de la différence* que nous rapprocherons des performances d'HP Process.

HP Process est un duo créé en 2006 constitué de deux performeurs/traceurs, Hortense Gauthier & Philippe Boisnard, qui se présentent comme des « performeurs du numérique ».

HP Process n'est pas connu de tous. Cet exemple va permettre de mieux comprendre les nouveaux médias et leur incursion dans le domaine de la performance en tant que médiateurs et acteurs. Leur pratique est intermédia, c'est-à-dire qu'elle utilise différents médias. Ils l'appellent « performance numérique ». Ils questionnent l'écriture et la poésie à travers des performances où les médias sont écritures. Leur action primaire est la trace/écriture même. Ce qui nous intéressera ici c'est la substitution du corps et le questionnement sur la poésie qu'il revendique.

Le troisième et dernier chapitre étudiera la trace/indice.

C'est à Carlo Ginzburg (né en 1939), historien et philosophe italien, que l'on doit la terminologie d'indice. Dans son ouvrage *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*²⁶ il décrit ce qu'il appelle le « paradigme indiciaire ». Un paradigme est une manière de voir le monde, une représentation des choses qui repose sur une base définie (matrice disciplinaire, modèle théorique ou courant de pensée). Il utilise pour décrire ce paradigme trois exemples, le critique d'art Giovanni Morelli, auteur d'une analyse sur les reproductions de tableaux, le romancier Conan Doyle, auteur des romans de Sherlock Holmes, et le père de la psychanalyse Sigmund Freud.

En ce qui concerne l'art performance nous prendrons l'exemple de l'artiste américain Mike Kelley (1954-2012) et de son œuvre *Performance related objects* littéralement « Objets en rapport avec la performance » exposée au musée d'art contemporain de Paris, le centre Pompidou.

D'avantage qu'une collection d'objets de performance Mike Kelley se consacre à une collection d'objets qu'il considère comme les traces/indices de ses propres performances.

On voudra dégager de ce dernier chapitre qu'il est possible de tracer le « vrai » de l'art performance avec une trace objective.

²⁶ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989

Cette thèse se conclura sur une nouvelle échelle de la fiction intégrant les arguments posés dans la première partie, et les exemples de traces étudiés dans la seconde partie. On aura répondu aux différentes problématiques et on pourra envisager de considérer la trace comme un art à part entière qui pourrait se séparer des autres arts pour devenir un art propre. Cette hypothèse futuriste nous permettra d'imaginer au vue des avancées technologiques l'avenir de l'art performance et de la fiction.

PARTIE 1 :
L'ART PERFORMANCE,
LA FICTION ET LE « VRAI ».
Théâtre Vs Performance.

Comme précisé dans l'introduction, cette étude utilise les termes « pour de vrai » et « vrai » au sens respectif de « fiction » et de « non fiction » et se concentre sur leurs liens en art performance. Bien qu'opposés, « fiction » et « non fiction » s'y côtoient. L'hypothèse posée présente la performance comme une cousine du théâtre contenant une part de « fiction » car elle se prépare et se présente à un public, sans être pour autant du théâtre traditionnel, principalement en raison de son rapport à la « non fiction ».

Cette partie tentera de définir ce qu'est la fiction, ce qu'est la fiction au théâtre traditionnel, ce qu'est l'art performance, si performance et théâtre son compatible et enfin ce qui est « vrai » en art performance quel que soit son évolution. La complexité de l'art performance est sa constante évolution, mais une étude chronologique nous permettra d'en tirer les caractéristiques globales. Du moins de réfléchir sur ce qu'implique l'évolution de l'art performance au regard de sa fiction et de sa trace.

L'art performance serait né d'une pratique interdisciplinaire dans laquelle la présence de publics et d'interprètes la rapproche du théâtre. Elle s'en démarque pourtant par sa recherche du « vrai », dans des présentations proches de la « vraie vie », différentes des arts de fictions où le « pour de vrai » domine.

Le « vrai » et le « pour de vrai » sont délicats à définir car ces notions sont soumises à un contexte. Le « vrai » d'aujourd'hui n'est pas le même que celui d'hier.

Aujourd'hui des choses existent alors qu'elles n'existaient pas dans le passé. Ainsi ce que l'on appelle ici le « vrai » est fixé par notre époque. La société peut attester de ce qui est

« vrai » et de ce qui est « pour de vrai » car elle comptabilise des preuves et les transmet. Ainsi un dragon est un animal « pour de vrai », là où un alligator est « vrai ». Un dinosaure aujourd'hui est « pour de vrai » là où il fut « vrai » naguère. Ainsi *Jurassic Park* est une fiction.

La fiction est donc une notion qui dépend de son temps mais aussi de la connaissance de ce dernier.

La fiction s'opère dans différents médiums mais le théâtre est de ceux qui l'utilisent le plus. S'il est conçu par des comédiens pour un public, dans un « vrai » lieu ce qu'il représente est fictionnel. Cela signifie que le théâtre imite le « vrai » et c'est pour cela que l'on parle de « pour de vrai ».

À l'inverse l'art performance n'imité pas le « vrai » elle le présente. Paradoxalement l'art performance reste un art et utilise donc ses interprètes et son public comme des effets fictionnels.

Pour questionner le « pour de vrai » en art performance, nous proposons une étude comparative. Théâtre contre art performance.

Nous définirons la notion de fiction à travers l'exemple du théâtre traditionnel. Puis nous étudierons l'art performance de sa création à aujourd'hui en s'attardant sur ce qui paraît fictionnel. Enfin nous tenterons d'identifier ce qui peut être « théâtre » en art performance et ce qui peut être « performance » en théâtre afin de saisir ce que l'on ne peut considérer autrement que « vrai » dans l'art performance.

1.1. FICTION ET THEATRE TRADITIONNEL

Dans *Pourquoi la fiction ?*, le philosophe Jean-Marie Schaeffer étudie la fiction en s'appuyant sur la notion de *Mimésis*, terme issu du Grec « Mimosi » qui se traduit littéralement par imitation. Nous allons suivre son exemple car la *Mimésis* est chronologiquement un point de départ dans l'approche philosophique de la fiction, que nous appelons le « pour de vrai ». Schaeffer va aussi nous permettre de comprendre ce qu'implique ce « pour de vrai » au théâtre et en quoi il y est différent en art performance.

La notion de *Mimésis* permettra d'abord de nuancer le rapport entre le « vrai » et le « pour de vrai », car elle permet de considérer le « pour de vrai » comme le reflet plus ou moins fidèle d'une chose « vraie ». Le terme « plus ou moins fidèle » nous ramène volontairement à une notion d'échelle. Car si le « pour de vrai » se base sur le « vrai », pour autant, deux choses « pour de vrai » peuvent être différentes. L'imagination est infinie et permet de créer des choses « pour de vrai » ressemblant de manières variables aux choses « vraies ». Par conséquent à partir d'une chose « vraie » on peut créer une multitude de choses « pour de vrai ».

L'autre nuance qu'apporte la *Mimésis* c'est l'importance du récepteur et de sa connaissance. Seul un récepteur qui connaît les arbres peut attester qu'un hêtre à feuilles bleues n'est pas « vrai ». En revanche un autre récepteur qui connaît juste l'information de la couleur des arbres peut attester qu'un arbre de 300 mètres de haut est « vrai ». Le récepteur peut donc faire erreur suivant sa connaissance des choses.

La connaissance du public (qu'il soit de théâtre, de performance ou autre) est un élément essentiel de la fiction et de la *Mimésis* chez Platon et Aristote.

1.1.1 La *Mimèsis* : D'après Platon et Aristote.

1.1.1.1 L'imitation d'après Platon

1.1.1.1.1 Qu'est-ce qu'imiter ?

Notre étude de la *Mimésis* se base d'abord sur l'analyse de *La République*²⁷ de Platon. Cet ouvrage datant de 315 avant J-C est un dialogue entre plusieurs personnages, principalement Socrate²⁸ qui philosophe avec Glaucon et Adimante²⁹. Ce dialogue divisé en 10 livres est considéré comme le premier ouvrage philosophique et politique. La politique dans son sens premier, c'est-à-dire l'organisation d'une société impliquant des rapports humains. L'homme n'est pas seul en tant qu'homme. Vivre en communauté implique des sacrifices. Platon pense ces sacrifices et expose ses idées sur les relations entre les hommes et ceux qui les gouvernent. Le terme « république » désigne un mode de gouvernement. Elle est souvent basée sur des élections démocratiques. Depuis la naissance de l'homme, certains donnent des ordres, d'autres les exécutent. Le donneur d'ordres est un chef qui s'impose soit par sa force, soit par son intelligence ou sa ruse. Les autres hommes peuvent aussi le considérer comme légitime et l'élire.

Ce pouvoir électif est à la base de la discussion de Socrate rapportée par Platon. Dans *La République* il est essentiellement question de justice, mais la *Mimésis* est aussi un sujet important. Plus particulièrement dans le livre trois au sujet du mensonge et dans le livre dix sur les idées. Sans linéarité commençons par comprendre ce qu'est l'imitation en *Mimésis* et la complexité du « vrai » et du « pour de vrai » avec le livre dix.

²⁷ *La République* est l'œuvre la plus connue du philosophe antique Platon (né vers 428-427 av JC, mort vers 347-346 av JC).

²⁸ Socrate est un philosophe Grec, né vers -470 et mort vers -399. On le présente comme le créateur de la philosophie. Aucun écrit n'a été trouvé, sauf indirectement dans ceux de Platon ou Xénophon qui furent ses disciples. Il est donc fort probable que les pensées de Socrate et de Platon soient sensiblement proches.

²⁹ Glaucon et Adimante sont les frères de Platon.

Dans ce livre Platon parle de fiction et indique que « ... toutes les œuvres de ce genre ruinent, ce semble, l'esprit de ceux qui les écoutent, lorsqu'ils n'ont point l'antidote, c'est à dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement. »³⁰. Là commence l'argumentaire de Platon au sujet du « vrai » et du « pour de vrai », de sa subjectivité et du devoir du récepteur.

Un interlocuteur demande à Socrate de décrire ce qu'est réellement l'imitation. Socrate explique que tout homme peut créer quelque chose, n'importe quelle chose : les hommes, la nature, une table, un lit, sans même être dieu ou fabricant de meubles, seulement lui faut-il un miroir. Grâce aux miroirs et en le plaçant d'une certaine manière, l'homme détenteur du miroir crée ce qu'il veut.

« Oui, mais ce seront des apparences, et non pas des réalités.

Bien, dis-je ; tu en viens au point voulu par le discours ; car, parmi les artisans de ce genre, j'imagine qu'il faut compter le peintre, n'est-ce pas ?

Comment non ?

Mais tu me diras, je pense, que ce qu'il fait n'a point de réalité ; et pourtant, d'une certaine manière, le peintre lui aussi fait un lit. Ou bien non ?

Si, répondit-il, du moins un lit apparent.

Et le menuisier ? N'as-tu pas dit tout à l'heure qu'il ne faisait point la forme, ou, d'après nous, ce qui *est* le lit, mais un lit particulier ?

Je l'ai dit en effet.

Or donc, s'il ne fait point ce qui *est*, il ne fait point l'objet réel, mais un objet qui ressemble à ce dernier, sans en avoir la réalité ; et si quelqu'un disait que l'ouvrage du menuisier ou de quelque autre artisan est parfaitement réel, il y aurait chance qu'il dise faux, n'est-ce pas ?

Ce serait du moins le sentiment de ceux qui s'occupent de semblables questions.

Par conséquent, ne nous étonnons pas que cet ouvrage soit quelque chose d'obscur, comparé à la vérité. »³¹.

³⁰ Platon, *La République*, Traduction Robert Baccou, Paris, Librairie Garnier Frères, 1936, p353.

³¹ *Ibid.* p.355-356.

Socrate dit que le menuisier ne fait pas un lit mais un lit particulier. Il explique cela du fait qu'il existe une idée du lit. Un lit est un meuble dans lequel on dort, c'est l'idée. C'est le lit « premier ». Par la suite le lit du menuisier et la fabrication de cette idée. Ce que l'on prend pour réel (ce que nous appelons « vrai »), peut n'être que l'idée du réel comme dans le mythe de la caverne. La caverne est décrite par Platon dans le livre VII de *La République*. On utilise cette allégorie non dans sa véritable fonction qui est de montrer que la connaissance des choses nécessite un travail de la pensée, mais plus pour illustrer notre propos sur la notion de « vrai » chez Platon. Dans une demeure souterraine, en forme de caverne, des hommes sont enchaînés. Ils n'ont jamais vu directement la lumière du jour et ne perçoivent qu'un faible rayonnement. Des autres hommes, ils ne voient que les ombres projetées sur les murs de leur caverne par un feu allumé derrière eux. Des sons, ils n'entendent que les échos. Limités à ces seules perceptions ils les prennent pour le réel et ne s'imaginent pas être autre chose.

Ce que nous appelons notre « réel » pourrait donc être aussi une « illusion ». C'est pour cela que nous employons le terme « vrai » et que nous l'avons défini comme ce qui n'est pas fiction dans notre quotidien.

De plus ce que Platon appelle « réel » dans *La République* est sujet au divin.

Pour Platon il y a donc trois sortes de lit, « l'une qui existent dans la nature des choses [attribuée à dieu,] une seconde est celle du menuisier [...] et une troisième, celle du peintre. »³².

Ce questionnement nous importe car il peut changer la place du « vrai » et du « pour de vrai ». Il nous permet de comprendre que le « vrai » et le « pour de vrai » sont des valeurs qui diffèrent suivant la pensée. Car Platon considère comme « vrai » le lit de Dieu et comme « pour de vrai » le lit factuel.

Si l'on sait ce qu'est l'imitation, il est difficile chez Platon de dissocier « vrai » et apparence, « vrai » et « pour de vrai », car il y intègre Dieu comme troisième protagoniste.

³² *Ibid.* p.356.

Platon considère trois lits. Il y a le lit de Dieu, celui du menuisier et celui du peintre. Si l'on y intègre l'idée de dieu (de Platon) lequel est le « vrai » du « pour de vrai » ?

Est-ce le lit de l'ouvrier fabriqué à partir de l'*eidos* des Dieux qui est l'imitation ou bien est-ce le lit du peintre réalisé à partir du lit factuel de l'ouvrier ?

L'art contemporain à travers deux exemples probants peut nous donner des éléments de réponses.

Le tableau « *La trahison des images* » de René Magritte présente l'œuvre du peintre comme « pour de vrai ». Magritte a peint une pipe sous laquelle il a écrit : « ceci n'est pas une pipe ». Autrement dit : Attention, ne vous trompez pas, ceci est l'image d'une pipe, une imitation, et non l'objet « vrai » (qu'il soit le « vrai » de Dieu ou de celui du menuisier). L'œuvre ne nous dit pas si Magritte considère l'idée de la pipe (la pipe de Dieu) comme « vraie » et l'objet pipe (la pipe du menuisier) comme « pour de vrai », ou les deux comme « vrais ». Mais son travail est clairement présenté comme une imitation.

« *One and three chairs* » (« *Une et trois chaises* ») de Joseph Kosuth est semble-t-il le meilleur exemple pour comprendre les trois protagonistes de Platon. « *One and three chairs* » est une œuvre contemporaine, datée de 1965. Il ne s'agit pas ici d'un lit, mais d'une chaise. Ou plutôt trois formes de chaises collées au mur. L'une est la définition de la chaise que l'on considère comme l'*eidos* de Platon (que l'on aurait retranscrit à l'écrit) ; l'autre est le meuble factuel qui est la création du menuisier ou de l'ouvrier ; la troisième est la photographie de la chaise par imitation du photographe que l'on peut assimiler à l'imitation du peintre ou du poète. Cette œuvre est aujourd'hui exposée dans 4 musées différents, New York, Paris, Madrid et Weimar. L'œuvre de Kosuth est reproductible. Elle a été réalisée avec d'autres objets, comme une pelle pour « *One and three shovels* », une lampe pour « *One and three lamps* » ou un balai pour « *One and three brooms* ». Toutes ces œuvres, que ce soit les quatre « *One and three chairs* » ou celles avec d'autres objets, conservent le même ordre. De gauche à droite on peut y voir en se référant à Platon, en premier l'objet du photographe/peintre/poète, en deuxième l'objet de l'ouvrier, en troisième l'objet de Dieu.

Chez Platon ou chez Kosuth l'objet de l'ouvrier est toujours au centre.

L'exemple de Kosuth renvoie à la complexité de la notion d'imitation selon Platon. Peut-on parler de deux types d'imitations ? L'imitation qui consisterait à transformer l'objet de Dieu (la définition de la chaise) en l'objet de l'ouvrier (la chaise) et l'imitation qui consisterait à transformer l'objet de l'ouvrier (la chaise) en l'objet du photographe/peintre/poète (la photographie de la chaise). Pouvons-nous considérer que ces deux types d'imitation sont semblables puisque pour l'une on passe de l'idée à l'objet, et pour l'autre on passe de l'objet à son image ?

Mais qu'arrive-t-il si l'on considère Dieu autrement ?

Ou même si l'on ne considère pas Dieu ?

Notre conception du « vrai » est définie par ce qui est relié à la « vraie vie », à la condition humaine, à la vie, à la mort. Notre « vrai » se rapporte à l'homme et non à Dieu.

En art performance, le « vrai » est la « non fiction ». L'objet de l'ouvrier (qu'il soit lit, pipe, chaise, pelle, lampe ou balai) y est « vrai ». Il y est non fictionnel.

Pour nous, l'idée n'est pas le « vrai » mais plutôt le « vrai divin ». Et ce dernier n'entre pas dans le cadre de notre travail.

Pour autant l'idée ne peut être écartée puisqu'avec la définition d'une chaise le peintre peut peut-être peindre une chaise, et passerait directement de l'idée à l'image.

Dans ce cas précis on considérerait que le peintre n'imité pas la définition mais plutôt la chaise de l'ouvrier qu'il connaît. De plus l'œuvre du peintre ne serait pas la réalisation de l'idée car dans sa définition de la chaise Kosuth présente l'action d'occuper la chaise, de s'asseoir. Il évoque aussi la chaise à porteur et l'action d'être porté. Or, la chaise du peintre ne pourra jamais être occupée par un homme de la même manière que la chaise de l'ouvrier.

Même si le peintre peint une chaise à porteur, l'homme ne peut être porté de la même manière qu'avec la chaise à porteur de l'ouvrier.

La chaise du peintre ne serait donc pas la réalisation de l'idée mais bien l'image de l'objet, même si dans cet exemple ce dernier n'a pas été créé.

Enfin, si l'on étudie l'image photographique (comme c'est le cas chez Kosuth) on constate qu'elle est le résultat d'une captation de la chaise de l'ouvrier et non de son idée.

Photographier une idée n'est pas possible.

Dans « *One and three chairs* » on peut photographier la définition puisqu'elle est ici écrite, mais on considère cette écriture comme objet de l'ouvrier/écrivain et non comme l'objet de Dieu (l'idée).

Par conséquent, si le photographe/peintre/poète crée une chaise à partir de son idée, elle reste l'image de l'objet et non l'image de l'idée.

Nous convenons donc de nommer « imitation » la transformation de l'objet de l'ouvrier en l'objet du photographe/peintre/poète, le « vrai » en « pour de vrai » : on ne considère pas le lit de Dieu comme le « vrai » lit mais plutôt comme le lit « divin ».

Si l'on considère « l'imitation » autrement que Platon puisqu'on y omet Dieu, on y trouve pourtant les mêmes intérêts.

1.1.1.1.2 Pourquoi imiter ?

À quoi sert la fiction ?

Pour Platon il s'agirait de faire « bien » et « beau » pour faire « vrai » et améliorer la condition humaine.

Le livre trois de *La République* fait le lien entre politique et éducation en vantant les bienfaits du mensonge.

L'éducation est une méthode d'apprentissage orale ou écrite, utilisée par un professeur pour un récepteur/élève afin qu'il acquière les règles de la société et des savoirs. Par exemple une des règles de notre société est le respect d'autrui. Par conséquent on apprend aux enfants le respect et la politesse. On dit qu'on les éduque. Cet apprentissage se fait souvent à l'aide d'exemples pris dans le quotidien (de « vrais » exemples d'hommes polis) ou dans l'imaginaire (des exemples « pour de vrai » d'hommes polis). Selon Platon on peut mentir pour éduquer en imitant une « vraie » histoire, si cette dernière n'est pas conforme à notre objectif d'apprentissage. Pour lui, les histoires, qu'elles soient basées sur de « vrais » faits ou non, doivent permettre aux enfants de devenir meilleurs en en tirant des leçons. C'est que l'on appelle encore aujourd'hui la morale. Les fables de Jean de la Fontaine, par exemple, apprennent aux enfants qu'il faut se méfier des flatteurs ou qu'il vaut mieux se préparer à l'avance que de courir. Pourtant, elles utilisent un récit mensonger puisqu'elles font parler des animaux qui, dans « la vraie vie » ne parlent pas la langue humaine. Aussi, on peut s'accorder le droit de transformer le « vrai » pour mieux éduquer l'enfant.

Le mensonge ne servirait pas seulement à éduquer mais aussi à gouverner car « s'il appartient à d'autres [que l'éducateur] de mentir, c'est aux chefs de la cité, pour tromper, dans l'intérêt de la cité, les ennemis ou les citoyens ; à toute autre personne le mensonge est interdit, et nous affirmerons que le particulier qui ment aux chefs commet une faute de même nature, mais plus grande, que le malade qui ne dit pas la vérité au médecin, que l'élève qui cache au pédotribe ses dispositions physiques, ou que le matelot qui trompe le pilote sur l'état du vaisseau et de l'équipage en ne l'informant pas de ce qu'il fait, lui ou l'un de ses camarades.»³³

Pour Platon le mensonge est double. Il distingue le mensonge qui instille dans l'âme du trompé l'ignorance et l'erreur, du mensonge dont l'objet est le « bien ». Il missionne celui qui ment de ne pas se tromper et de n'utiliser que le second mensonge. S'il a confiance au gouverneur il semble se méfier du poète. Puisqu'il indique qu'« Il faut donc encore, comme il semble, surveiller ceux qui entreprennent de raconter ces fables, et les prier de

³³ Platon, *La République*, Traduction Robert Baccou, Paris, Librairie Garnier Frères, 1936, p82-83.

ne point blâmer, d'une manière simpliste, les choses de l'Hadès, mais plutôt de les louer ; car leurs récits ne sont ni vrais ni utiles à de futurs guerriers.»³⁴.

« Parce que nous dirions, je pense, que les poètes et les faiseurs de fables commettent des plus grandes erreurs à propos des hommes, quand ils prétendent que beaucoup d'injustes sont heureux, alors que les justes sont malheureux ; que l'injustice profite si elle demeure cachée ; que la justice est un bien pour autrui, mais pour soi-même un dommage. Nous leur interdirions de pareils discours, et nous leur prescririons de chanter et de compter le contraire... »³⁵.

Le mensonge et ceux qui l'utilisent doivent donc être dirigés afin de faire le « bien » de la cité et donc d'améliorer les connaissances des hommes sans reproduire les erreurs du passé.

« Tout ce que disent les conteurs de fables et les poètes n'est-il pas le récit des événements passés, présents ou futurs ? »³⁶.

Ainsi, Platon présente les récits des poètes comme édulcorés (puisque dirigés par le gouverneur ou le poète lui-même) bien qu'ils apportent des bienfaits aux récepteurs. Mais si la fable est fictive Platon atteste qu'elle se base sur des faits réels, passés ou présents, mais aussi sur des faits à venir, donc « pour de vrai », fictifs, puisque futurs. Par conséquent, Platon considère que l'ombre du mauvais mensonge plane sur tous les récits (ou paroles) des hommes. Seuls les poètes et les gouverneurs sont aptes à utiliser le bon mensonge.

L'imitation au service du « bien » n'est pourtant pas une évidence.

Si l'imitation permet une bonne éducation, elle peut aussi produire le contraire. C'est l'hypothèse que Platon pose dans *Ion*³⁷, car si imiter de bonnes actions est positif ; à

³⁴ *Ibid.* p78.

³⁵ *Ibid.* p.87.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Platon, *Ion*, traduction Luc Brisson et Monique Canto-Sperber, Paris, Editions Gallimard, 2006.

l'inverse imiter de mauvaises actions est négatifs. Pour Platon, si les hommes imitent le « bien », cela fait le « bien » mais si les hommes imitent le « mal », cela fait le « mal ». Il faut donc que les imitateurs « ... imitent, [...] les qualités qu'il convient d'acquérir dès l'enfance : le courage, la tempérance, la sainteté, la libéralité et les autres vertus du même genre ; mais la bassesse, ils ne doivent ni la pratiquer ni savoir habilement l'imiter, non plus qu'aucun des autres vices, de peur que de l'imitation ils ne recueillent le fruit de la réalité. »³⁸.

On a présenté l'imitation comme un passage du « vrai » au « pour de vrai », mais si l'on se réfère à cette citation Platon indique que l'imitation peut causer aussi par corrélation un passage du « pour de vrai » au « vrai ». Et c'est cette réciprocity qui pousse Platon à justifier l'imitation du « bien ». Car le « pour de vrai » pourrait directement mener aux « vrai » et la seule solution pour en tirer une qualité serait d'imiter une qualité. Donc le « pour de vrai » imite le « vrai » et amène le « vrai ». Mais pour que le « vrai » résultant du « pour de vrai » soit « bien », il faut que le « vrai » imité soit « bien ».

La solution de Platon serait de n'imiter que des choses bonnes, non dangereuses et positives pour mieux les transmettre : il en est de la responsabilité de l'imitateur.

Ainsi le poète qui, pour Platon, peut tout imiter, est considéré comme « un être sacré, étonnant, agréable... » mais aussi dangereux. Le poète est capable d'imiter des défauts et doit être surveillé. Le « mauvais » poète n'a pas sa place dans la cité. Il doit être rejeté « après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronnée de bandelettes. »³⁹.

« Mais les poètes sont-ils les seuls que nous devons surveiller et contraindre à n'introduire dans leurs créations que l'image du bon caractère ? Ne faut-il pas surveiller aussi les autres artisans et les empêcher d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture, ou dans tout autre art ? »⁴⁰.

³⁸ Platon, *La République*, Traduction Robert Baccou, Paris, Librairie Garnier Frères, 1936, p91.

³⁹ *Ibid.* p.95.

⁴⁰ *Ibid.* p.101.

Platon indique ici que l'imitation ne se contente pas d'opérer dans la poésie. Elle s'introduit dans tous les autres arts, voire dans tous les métiers, et il vise plus particulièrement la justice qui est le thème central de *La République*. Quel que soit son champ d'intervention l'imitation ne peut être pratiquée que par des utilisateurs vertueux. Le « bien » au service du « vrai ».

Selon Platon le passage du « vrai » au « pour de vrai » représente un risque : ne plus pouvoir les différencier, même s'il s'agit de « pour de vrai » au sens de mensonge. Platon considère le mensonge comme « bon » s'il peut permettre de faire le « bien ». On peut mentir à ses amis si c'est pour leur éviter d'accomplir de mauvaises actions. Il ne critique donc pas le fait de feinter, mais le risque en feignant d'imiter un objet non louable et donc d'accomplir un acte non louable. Le jugement porte donc bien sur l'imitateur et non sur l'imitation.

Si le « bien » est la raison principale de l'imitation pour Platon, il a aussi pensé le « beau » à travers le récepteur.

1.1.1.1.3 Pour qui imiter ?

Bernard Lafargue nous offre une nouvelle vision du « vrai » Platonicien. Dans *l'artiste en artisans* de la septième publication de *figures de l'art*, il reprend l'exemple des trois lits de Platon et centre sa réflexion sur le deuxième objet (que nous considérons comme vrai) fait par le menuisier/ouvrier, qu'il nomme ici « artisan ».

« Socrate : À quoi tendent la perfection — *arete* —, la beauté — *kallos* — et les bonnes proportions — *ortotes* - d'un meuble, d'un animal, d'une action, sinon à l'usage en vue duquel chaque chose est faite, soit par l'homme, soit par la nature ?

Glaucou : À aucune autre chose.

Socrate : C'est donc une nécessité absolue que celui qui se sert d'une chose soit le plus expérimenté et qu'il vienne dire au fabricant quels effets, bons ou mauvais, produit, à l'usage, l'instrument dont il se sert. Par exemple, le joueur

de flûte — *aulètes* — dira au fabricant de flûte — *aulopoios* — comment il faut les faire ; et celui-ci lui obéira (...) Car celui qui s'en sert — *kromenos* — en a la science — *epistemen* —

Glaucou : Sans aucun doute.

Dans ce passage, souvent délaissé par les exégètes du philosophe, l'usager - *kromenos* - prend clairement le dessus sur l'artisan — *demiourgos/technètes/poietes* —. On remarquera d'abord que le dialecticien, habituellement si prompt à souligner les incohérences de ses interlocuteurs, "oublie" ses lits en chemin. Au lieu d'évoquer l'usager du lit, comme cela eût été logique, il oblique en effet vers l'exemple du joueur de flûte, celui-là même qui, dans *Le Gorgias*, lui permet de faire glisser l'art mimétique tout entier, à côté de la toilette, de la cuisine, de la rhétorique et de la sophistique, dans l'ignominieuse catégorie de la flatterie — *kolakeia* —. La déviation de Socrate est en partie intentionnelle. En effet, d'une part, on peut penser que le menuisier — *klinopoios* — est également un usager de lits — *kromenos* —, tandis que le fabricant de flûte — *aulopoios* —, lui, a peu de chance d'être aussi un joueur de flûte — *aulètes* —. D'autre part, si tout un chacun comprend bien ce qu'est un joueur de flûte, il n'en est pas de même de l'usager de lits. Qu'est-ce qu'un usager de lits ? Un dormeur ? Un malade ? Un garde-malade ? Un paresseux ? Un rêveur ? Une femme de chambre ? Un amant — *erastes* — ? Un aimé — *eromenos* — ? La liste des us et coutumes du lit serait longue. Insomniaque, bisexuel et polygame, Socrate entrevoit sans doute aussitôt tout ce que cette question de l'usage du lit — *klinochrestie* — a de gênant pour la bonne marche de la dialectique. Aussi son démon le pousse-t-il, avec une prudence toute nicomaquienne — *phronésis* —, à quitter le terrain trop glissant du *kline*. Il (re)prend alors, sans raison manifeste, l'exemple de la flûte; tout aussi troublant au fond si l'on considère le grand nombre de vases grecs où l'on voit des flûtistes (de Pan) accompagner toutes sortes de banquets et de joutes érotiques, mais qui a, pour le moins, le grand avantage de permettre à notre philosophe de distinguer le *demiourgos aulopoios* flûtiste, qui ne sait que par habitude — *empeiria* — l'art de faire des flûtes, de l'usager musicien — *kroménos aulètes* — qui, lui, voyant l'essence

— *eidos* — de la flûte, sait — *epistemen* — comment elle doit être, pour être belle, c'est-à-dire fonctionnelle et bien proportionnée, l'échelle du savoir redoublant celle des classes sociales et vice versa. »⁴¹

Bernard Lafargue apporte un éclairage nouveau à la vision de Platon sur l'objet imité (qu'il soit le lit de l'ouvrier ou celui du peintre). L'objet imité est fait pour convenir à l'usager. L'imitation sert à faire le « bien » lorsqu'un élève a besoin d'être éduquer. Mais elle sert à différentes choses suivant les besoins de l'usager.

Pour reprendre les exemples de Bernard Lafargue : un lit confortable conviendra au dormeur, un lit désinfecté au malade, un lit spacieux au garde-malade, un lit équipé au paresseux, un lit bien orienté au rêveur, un lit modèle à la femme de chambre, un grand lit à l'amant et un lit deux places à l'aimé.

Cet extrait permet de souligner la notion de faire « beau » dans l'exemple des trois meubles et de considérer le « beau » par l'usager du meuble, ou par le récepteur de l'imitation. Faire « beau » signifie ici faire « à la convenance » du récepteur.

Il ne s'agit plus d'éduquer mais de convenir et peut-être même de plaire.

Car si faire « bien » s'adresse à un récepteur que l'on éduque (l'élève), faire « beau » s'adresse à un récepteur que l'on divertit (le public).

Le divertissement est un intérêt important qu'Aristote pense à travers la représentation. Il va nous permettre de comprendre la fiction au théâtre traditionnel et la comparer par la suite à la fiction en art performance.

Dans *La poétique*⁴² Aristote reprend la notion de *Mimésis* de Platon et la repense.

1.2 Il est aussi question de « bien » mais à travers le « beau » par la représentation. Si Platon a pensé le « beau » (comme dans l'exemple de Bernard Lafargue) il semble le

⁴¹ Bernard Lafargue (2003, 1 janvier) « L'artiste en artisans ». *Figure de l'art n°7 : Artiste/Artisan* (Pau), Avant-propos.

⁴² Aristote, *La poétique*, Traduction Ch. Batteux, Paris Jules Delalain et fils, 1874.

penser à travers l'ouvrier qui veut « faire beau » pour « faire bien ». Aristote pense le « beau » en lien avec la notion de plaisir qui permet d'envisager le récepteur de la fiction plus seulement comme un élève, ni comme un usager mais comme un public divertie par le « beau ». Un public qui n'a d'autre intérêt que de prendre du plaisir.

Est-ce un besoin ? Le public de la représentation est-il finalement un utilisateur à qui l'on doit faire « bien » en faisant « beau », comme dans l'exemple de Bernard Lafargue ?

Nous allons d'abord étudier avec Aristote les autres protagonistes de la représentation, pour comprendre dans une seconde partie le public seul.

1.1.1.2 La représentation d'après Aristote

1.1.1.2.1 Celui qui représente : Peintre Vs poète

Le terme de « beau » a plusieurs sens mais est souvent utilisé chez les philosophes grecs pour définir la plus haute qualité humaine. Le « beau » et le « bien » sont donc très proches. Chez Aristote le « beau » donne du plaisir. Il appelle « beau » pas seulement ce qui est esthétique et défini par des canons de beauté mais ce qui procure de la joie. Le jugement du « beau » réside dans le plaisir qu'il procure. Le « beau » fait ici figure de divertissement.

Aujourd'hui encore, le théâtre est souvent clivé entre l'éducation et le divertissement. Certains publics vont au théâtre (ou au cinéma) pour se divertir, rire et passer un bon moment, et d'autres pour apprendre, réfléchir et se poser des questions. Il est évidemment possible d'associer les deux mais si l'on se penche sur les programmations actuelles de pièces de théâtre, on observe ce clivage entre le théâtre dit « intellectuel » et le théâtre « divertissant ». Le spectateur doit faire le choix de se divertir ou de réfléchir, pourtant on peut aussi trouver divertissant de réfléchir. Le « divertissement » chez Aristote est lié au plaisir, un public peut trouver du plaisir dans l'éducation et dans le fait d'apprendre le « bien » et de faire le « bien ».

Le divertissement libère. Rire nous fait du bien. Face aux difficultés existentielles, rire allège la souffrance. La fiction peut se donner parfois comme unique objectif : le plaisir. L'acteur comique Louis de Funès n'avait pas comme autre volonté que de divertir, comme il le dit dans de nombreuses interviews.

Les travaux d'Aristote centrés sur « l'imitation » qui divertit et sur « l'imitateur » qui éduque, nous apportent une meilleure compréhension du passage du « vrai » au « pour de vrai » car il en donne des méthodes.

« Je vais traiter de la poésie en elle-même, de ses espèces, de l'effet que doit produire chaque espèce, et de la manière dont les fables doivent être composées pour avoir la meilleure forme : j'examinerai quelle est la nature des parties et leur nombre ; enfin je parlerai de tout ce qui a rapport à cet art, en commençant, selon l'ordre naturel, par les principes. »⁴³

Aristote appelle « poésie », tous les arts narratifs ou musicaux car « ... la poésie consiste dans l'imitation. Moyens à l'aide desquels on imite ; le rythme, la mélodie, la mesure. »⁴⁴. Pour Aristote, la musique et le théâtre présentent des niveaux fictionnels qui varient en fonction de leur contenu : musique et narration ou seulement la musique ou seulement la narration. Il distingue les airs de cithares (le chant et la musique), la danse (la musique et le corps de l'interprète), et l'épopée (la parole de l'interprète). Mais s'il les différencie par la narration, il les réunit face aux autres arts. Dans *La Poétique*, il distingue particulièrement les arts du théâtre et ceux de la musique, de la peinture ou la sculpture par exemple. Il y a donc des manières d'imiter différentes. Il compare les imitations au théâtre et en musique avec les autres types d'imitations selon trois distinctions que sont le moyen (celui qui représente), l'objet (ce qu'il représente) et la manière (comment il le représente).

« L'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, la plupart des airs de flûte et de cithare, toutes ces espèces sont, en général, des imitations. Mais, dans ces imitations, il y a trois différences : les moyens avec lesquels on imite,

⁴³ *Ibid.* p.1.

⁴⁴ *Ibid.*

l'objet qu'on imite, et la manière dont on imite. Car, comme ceux qui imitent avec les couleurs et le trait exécutent les uns par certaines règles de l'art, les autres par l'habitude seule, quelques-uns par la voix, de même dans les espèces dont nous venons de parler, et qui imitent avec le rythme la parole et le chant, l'imitation se fait ou par un seul de ces moyens ou par plusieurs ensembles. Par exemple, dans les airs de flûte ou de cithare, ou autres genres pareils, comme le chalumeau, il y a le chant et le rythmes. Dans la danse, il y a le rythme, et point de chant : car c'est par les rythmes figurés que les danseurs expriment les mœurs, les passions, les actions. Dans l'épopée, il n'y a que la parole, soit en prose, soit en vers ; en vers de plusieurs espèces ou d'une seule, comme on a fait jusqu'ici. Car nous n'avons point d'autre nom générique, pour désigner les mimes de Sophron ou de Xénarque, les dialogues socratiques, ou les autres imitations qui seraient écrites en vers trimètres, ou élégiaques, ou autres. Il est bien vrai que communément on applique au vers seul l'idée qu'on a de la poésie, et qu'on appelle les poètes, les uns élégiaques, les autres héroïques, comme si c'était par le vers, et non par l'imitation, qu'ils fussent poètes : que l'ouvrage soit sur la médecine ou sur la physique, on lui donne le même nom. »⁴⁵

Aristote présente le poète et le peintre comme des moyens, qui ne sont pas égaux car le poète, lui, « peut imiter tantôt en racontant simplement et tantôt se revêtant de quelques personnages »⁴⁶. Là où Platon conseillait de n'imiter que de bonnes choses, Aristote considère l'on peut tout imiter car pour lui, le poète est capable d'enjoliver, de rendre beau, de transformer. « Les poètes peignaient les hommes meilleurs qu'ils ne sont ordinairement, ou pire qu'ils ne sont, ou tels qu'ils sont comme font les peintres. »⁴⁷ Selon Aristote, la notion de fidélité permet de distinguer la poésie (théâtre et musique) de la peinture. Cette fidélité peut varier en intensité et nous renvoie à la notion de fiction. Aristote considère que le but de l'imitation en poésie est toujours de faire « bien » ou « beau », pas seulement en imitant du « bien » ou du « beau », mais en étant capable de transformer tout ce qui est imité en « bien » ou en « beau ». À l'inverse il considère aussi que les peintres peignent les hommes tels qu'ils sont. Le poète a donc le

⁴⁵ *Ibid.* p.6.

⁴⁶ *Ibid.* p.5.

⁴⁷ *Ibid.* p.6.

choix de dépeindre ceux qu'il imite mieux qu'ils ne sont, moins bien qu'ils ne sont, ou comme ils sont.

Si le peintre défini par Aristote comme « moyen » est fidèle et ne peut transformer l'objet imité en « beau » ou « bien », la peinture en tant que « manière » reste une imitation. Et pour Aristote l'imitation plaît. « Des objets que nous ne verrions qu'avec peine, s'ils étaient réels, des bêtes hideuses, des cadavres, nous les voyons avec plaisir dans un tableau, alors même qu'ils sont rendus avec la plus grande vérité. »⁴⁸ De « vraies » bêtes hideuses plaisent du moment où elles sont reproduites « pour de vrai ».

Si le moyen qu'est le poète est différent du moyen qu'est le peintre, est-ce que l'objet permet toujours le « beau » et diffère-t-il si l'objet imité est déjà fiction ?

1.1.1.2.2 Les objets de représentation : Histoire Vs poésie

Pour comprendre l'objet de l'imitation chez Aristote et son rapport au « beau » qui peut s'assimiler finalement au « bien » on peut utiliser l'exemple contemporain du roman d'Eric Emmanuel Schmitt. Dans *La part de l'autre*⁴⁹ Schmitt présente deux versions de la vie d'Adolf Hitler, l'une historique et l'autre romancée : un Adolf Hitler qui aurait réussi son examen d'entrée aux beaux-arts et qui ne serait pas devenu le dictateur que l'on connaît. Bien que ce ne soit ni du théâtre, ni de la musique, la poésie de ce roman décrit ce qui aurait dû (ou pu) être face à ce qui a été. L'histoire occupe les pages impaires et la poésie les pages paires. La partie historique sur Adolf Hitler fait face à la partie imaginée sur l'Adolf Hitler peintre. Avec cet exemple, la relation définie par Aristote entre fiction et histoire prend tout son sens. Schmitt oppose le « vrai » au « pour de vrai ». Plus qu'une opposition cette imitation est au service du « beau » : éduquer en divertissant. L'imitation embellit l'histoire.

La pensée d'Aristote diverge de celle de Platon concernant la représentation. Platon nous met en garde contre la feintise alors qu'Aristote pose l'imitation comme une modélisation. Selon lui le « vrai » et le « pour de vrai » s'immunisent réciproquement. Il

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Eric Emmanuel Schmitt, *La part de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001.

n'est pas inquiet, comme semble l'être Platon, sur l'indifférenciation entre le « vrai » et le « pour de vrai ». Il reprend l'exemple du poète qui « même lorsqu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, [...] n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ce qui pourrait arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète »⁵⁰. Le poète de décrira jamais le « vrai » comme le fait l'historien, en composant sa fable selon des faits possibles ou « vrai », « élabore en fait un modèle cognitif dont la validité excède la réalité qu'il imite »⁵¹. Autrement dit, la fiction peut imiter le « vrai », mais elle sera toujours « pour de vrai ». Schmitt peut nous faire croire qu'Adolf Hitler a réussi son entrée aux beaux-arts ; cette partie sera toujours « pour de vrai ».

Encore faut-il que le récepteur de l'œuvre ait connaissance de l'Histoire.

« La tendance à l'imitation est instinctive chez l'homme et dès l'enfance. Sur ce point il se distingue de tous les autres êtres, par son aptitude très développée à l'imitation. C'est par l'imitation qu'il acquiert ses premières connaissances, c'est par elle que tous éprouvent du plaisir. La preuve en est visiblement fournie par les faits : des objets réels que nous ne pouvons pas regarder sans éprouver du déplaisir, nous en contemplons avec plaisir l'image la plus fidèle ; c'est le cas des bêtes sauvages les plus repoussantes et des cadavres. La cause en est que l'acquisition d'une connaissance ravit non seulement le philosophe, mais tous les humains même s'ils ne goûtent pas longtemps cette satisfaction. Ils ont du plaisir à regarder ces images, dont la vue d'abord les instruit et les faits raisonner sur chacune. »⁵²

Le plaisir viendrait donc de celui qui représente et de ce qui est représenté mais aussi de la manière de représenter. Ce qui permettrait pour Aristote de juger d'une bonne ou d'une mauvaise représentation.

Ainsi pour Aristote, dans la poésie l'imitation servirait encore ici à éduquer, à philosopher. Puisqu'il considère que l'histoire permet de tirer des leçons que la poésie donne des méthodes en évoquant ce qui aurait dû être fait. L'histoire permet d'identifier

⁵⁰ Aristote, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, chap 9.

⁵¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.58.

⁵² Aristote, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, chap 4.

l'erreur, la poésie permet de ne pas la reproduire et propose une autre solution. Là encore on transforme l'objet imité pour qu'il devienne positif.

1.1.1.2.3 Les manières de représenter : comédie Vs tragédie

Aristote illustre la notion de « manière » (la représentation) par un autre exemple. Il indique que dans la poésie, la comédie dépeint les hommes moins « bien » qu'ils ne sont alors que la tragédie les dépeint « mieux » qu'ils ne sont. Enlaidir l'imité ferait rire, alors que l'embellir ferait pleurer.

Aristote considère que le « beau » est lié au plaisir. Si l'on entend par plaisir quelque chose qui divertit, qui procure de la joie, qui fait rire comme la comédie, alors du « laid » peut advenir le « beau ». « La comédie est [...] l'imitation du mauvais ; non du mauvais pris dans toute son étendue, mais de celui qui cause la honte et constitue le ridicule. »⁵³.

Le plaisir naît de l'imitation. Parce qu'on connaît l'objet imité ou bien de la reconnaissance du travail accompli. « Si l'on n'a pas vu l'original, alors ce n'est plus de l'imitation que vient le plaisir, mais du travail de l'art ou du coloris, ou de quelques autres causes »⁵⁴. Ainsi pour Aristote l'imitation produit du plaisir seulement si le récepteur sait qu'il s'agit d'une imitation, s'il a vu l'original.

Aristote met donc en valeur le récepteur, le public de théâtre ou de musique.

Le début du chapitre cinq de *La Poétique* permet de mieux comprendre pourquoi avec Aristote on substitue le terme imitation par représentation. Pour lui c'est la représentation qui crée le plaisir.

Quand il emploie le terme d'imitation il semble parler de représentation. Car représenter c'est falsifier les événements. « ...la différence du poète et de l'historien n'est point en ce que l'un parle en vers, l'autre en prose ; les écrits d'Hérodote mis en vers seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre

⁵³ Aristote, *La poétique*, Traduction Ch. Batteux, Paris Jules Delalain et fils, 1874. p.9.

⁵⁴ *Ibid.* p.7.

ce qui aurait dû être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire. »⁵⁵. Aristote considère la poésie comme la structure narrative imitative de tous les arts fictionnels, en opposition à l'histoire. Si l'histoire comme la science a un rapport au « vrai », la poésie est principalement fictionnelle et se rapporte au « pour de vrai ». Mais il y a différentes poésies et au théâtre, par exemple, on différencie la comédie de la tragédie, et le plaisir s'y pose autrement. Si le plaisir se pose différemment il est surtout dépendant du récepteur.

Platon et Aristote nous ont permis de poser les notions de la fiction et d'en ressortir ce que nous avons besoin pour comparer le théâtre et la performance. Ainsi nous avons posé d'après Platon ce qu'est pour nous « le vrai » et le « pour de vrai », ce que cela implique de passer de l'un à l'autre et pour qui et pourquoi on le fait. Puis d'après Aristote nous avons présenté la fiction poétique comme différente des autres à travers le moyen (le poète), l'objet (le poème) et la manière (la poésie).

Le public (comme récepteur) est un dénominateur commun entre théâtre et performance. L'intérêt et de savoir s'il est le même pour toutes imitations/représentations.

Nous allons nous recentrer sur le public de fiction au travers des travaux de Jean-Marie Schaeffer, philosophe contemporain de la *Mimèsis*.

⁵⁵ *Ibid.* p.15.

1.1.2 Le public de fiction : D'après Schaeffer

1.1.2.1 Repenser la *Mimèsis* pour le public d'aujourd'hui

1.1.2.1 .1 Repenser l'imitation

Pour Jean-Marie Schaeffer le terme *Mimèsis* issu de l'héritage grec est aujourd'hui galvaudé du fait d'un mauvais usage des termes comme imiter, feindre, représenter et connaître, qui sont « irréductibles les unes aux autres [...] voire [...] incompatibles »⁵⁶.

Ainsi avant de présenter le public de la *Mimèsis* comme principale protagoniste il redéfinit chaque terme en commençant par « l'imitation ».

« L'imitation » inclut avec lui les termes « ressemblance » et « similarité » : « Imiter, c'est essayer de reproduire avec des moyens spécifiques l'apparence de quelque chose [ou quelqu'un] »⁵⁷. Cette recherche de ressemblance ou similarité ne serait pas la seule condition de l'imitation. Selon lui, pour l'imitation il induit une relation de cause à effet entre l'imitateur et l'imité. Car il y aurait deux sortes d'imitations, la volontaire et l'involontaire. Si l'on connaît l'imitation volontaire (comme le mensonge) l'imitation involontaire renvoie aux réflexes néonataux (par exemple l'apprentissage de la langue maternelle chez l'enfant en bas âge qui répète les mots prononcés par ses parents). Pour Schaeffer l'imitation involontaire n'est pas fictive car cet enfant qui apprend sa langue maternelle apprend une « vraie » langue pour communiquer sans « pour de vrai », d'autant plus qu'il n'a pas conscience qu'il imite ses parents. L'imitation ne serait donc pas uniquement fictionnelle. On peut faire du « vrai » avec du « vrai ».

⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.62

⁵⁷ Pierre Sauvanet, *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipse, 2004, p.26.

1.1.2.1. 2 Repenser la feintise

La feintise c'est la volonté d'imiter pour en obtenir un bénéfice. C'est de « l'imitation volontaire » porté par un objectif. La feintise « consiste à tirer profit d'une relation de similarité »⁵⁸. Jean Marie Schaeffer entend par là que s'il y a imitation volontaire, c'est pour obtenir un résultat. Le but recherché par celui qui imite une personne de qualité est de s'approprier ses qualités. Une personne qui en imite une autre s'attend à acquérir ce qu'il trouve intéressant chez cette personne. Sans forcément rechercher un changement radical, elle cherche à acquérir un trait de caractère qu'elle ne possède pas. Un timide maladif va chercher à imiter une personne sûre d'elle. À ce moment-là le timide feint d'être sûr de lui en se calquant sur son modèle pour devenir, un moment ou toujours, sûr de lui. Outre la complexité de la notion de volonté, on constate simplement que si une imitation est volontaire c'est en partie pour en tirer un bénéfice. Pour les philosophes contemporains comme Schaeffer, la feintise n'est intéressante que si celui qui imite en retire une gratification. Cette « imitation volontaire » est un mode d'action commun à tous les êtres humains voire à tous les êtres vivants. Schaeffer parle de « simulation cognitive »⁵⁹. Le terme cognitif signifie un processus par lequel un être humain acquiert des informations sur son environnement.

1.1.2.1. 3 Repenser la représentation

Schaeffer définit la représentation au travers de deux de ses fonctions. La première serait de pouvoir transformer et donc rendre communicables les représentations mentales de l'être humain, comme un auteur qui retranscrirait ce qu'il a en tête par une pièce de théâtre donnant vie à ses pensées. La deuxième serait de pouvoir les sauvegarder, c'est-à-dire pouvoir rendre ineffaçable une pensée ou une représentation mentale normalement passagère. Ces deux fonctions renvoient à son hypothèse sur la représentation par imitation, car ici cette représentation imiterait la représentation mentale, la pensée d'un auteur par exemple. Il ne s'agit pas de juger une représentation en termes de vérité ou fausseté. En effet, « les représentations qui expriment des états

⁵⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.91.

⁵⁹ *Ibid.* p.94

volitifs [les pensées] n'ont pas pour fonction d'être conformes au monde : dans leurs cas il s'agit au contraire d'adapter le monde à la représentation »⁶⁰.

1.1.2.1. 4 Repenser la connaissance

La connaissance comme « ...apprentissage mimétique, [...] constitue [...] un des quatre types canoniques d'apprentissage à côté de la transmission culturelle de savoirs explicites, de l'apprentissage individuel par essai et erreur et du calcul rationnel »⁶¹. Cet apprentissage mimétique, appelé ici « connaissance » nous renvoie à l'imitation involontaire. Des études ont prouvé que l'enfant dès sa naissance, apprend les codes sociaux par imitation, car il y est immergé. Jean Marie Schaeffer souligne l'efficacité de l'apprentissage par imitation. Pour apprendre un métier, il donne l'exemple d'un potier chinois, l'apprenti doit observer et reproduire les gestes de son maître. De ce fait, il évite l'apprentissage cognitif au sens de langagier qui peut le perdre et d'autre part, il en a une image mentale qu'il peut reproduire ultérieurement. Cette qualité est donc l'image mentale qui soustrait la complexité du langage. Schaeffer relie cette connaissance à la fiction, par le fait qu'un enfant d'une tribu exotique qui imite la chasse des adultes ne tue pas réellement d'animaux mais apprend des gestes qui lui seront utiles plus tard quand il devra réellement chasser. Dans ce cas le fait d'imiter pour de faux peut apporter la connaissance de gestes utiles dans le réel.

Ces termes, décryptés, mettent en valeur ce que Jean Marie Schaeffer appelle l'effet fictionnel.

La *Mimèsis*, qu'elle soit « imitation », « feintise », « représentation », « connaissance » s'accomplit à l'aide d'effets fictionnels qui agissent sur le récepteur et lui annonce que ce qu'il voit est « pour de vrai ».

Si l'effet fictionnel est utilisé par l'imitateur, il impacte surtout le récepteur de l'imitation.

Le public réagit en fonction des effets fictionnels qu'il connaît.

Quel sont ses différents effets fictionnels et qu'impliquent-ils ?

⁶⁰ *Ibid.* p.111.

⁶¹ *Ibid.* p.120.

Pour expliquer la connaissance lors de la réception d'une fiction, Jean-Marie Schaeffer utilise l'exemple de *Marbot. Ein biographie*⁶². Il s'agit d'une œuvre littéraire datant de 1981, traduite sous le titre *Sir Andrew Marbot*⁶³ écrite par l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer. Cette œuvre est la seconde biographie de l'auteur, après *Mozart*⁶⁴ en 1977. Elle retrace l'histoire d'un esthéticien et critique d'art anglais, Sir Andrew Marbot né en 1801 et mort en 1830, ami de Goethe, Schopenhauer, Turner et Delacroix qui l'a dessiné. « Lors de la sortie du livre, une partie des critiques allemands félicitèrent Hildesheimer d'avoir sorti de l'oubli une figure historique fascinante »⁶⁵. Or Andrew Marbot n'a jamais existé. Bien que l'auteur l'ait signifié, les récepteurs ont tous cru à une réelle biographie. Pour Schaeffer ils se sont laissés prendre au « piège » de la fiction et ont cru lire une réelle biographie légitimée par la première véritable biographie de l'auteur sur Mozart. L'intérêt de l'auteur, nous dit-il, était seulement de « donner vie »⁶⁶ à son personnage fictif, qu'il a transformé en personnage factuel. Il a transformé un personnage « pour de vrai » en un « vrai » personnage. Si cette transformation était involontaire et que l'auteur n'a pas voulu tromper le lecteur, il est un exemple de faux-semblant intéressant pour comprendre ce qu'est l'effet fictionnel.

L'effet fictionnel est ce qui permet le « pour de vrai ». Ce qui « berne » la connaissance du récepteur. Ici on peut observer plusieurs effets fictionnels : La légitimité de l'auteur pour les biographies, l'utilisation d'un contexte historique autour du personnage d'Andrew Marbot, la création d'un personnage que l'on peut difficilement identifier comme « pour de vrai », le « réalisme » avec lequel l'auteur a écrit sa biographie.

Cet exemple alimente la réflexion de Jean-Marie Schaeffer sur la réception de cette fiction qu'il définit finalement comme non-fiction puisque prise comme « vrai ».

Pour Schaeffer, si le récepteur n'a pas connaissance que ce qu'il voit est « pour de vrai » ce ne peut-être « pour de vrai ».

Certes, l'on sait que l'œuvre de Hildesheimer est fictive puisque Marbot n'a jamais existé mais si le récepteur pense ce personnage « vrai » alors il le devient. Car pour Schaeffer

⁶² Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Ein biographie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

⁶³ Wolfgang Hildesheimer, *Sir Andrew Marbot*, Paris, Stock, 1984, épuisé.

⁶⁴ Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1977.

⁶⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.134.

⁶⁶ Wolfgang Hildesheimer, « *Arbeitsprotokoll des Verfahrens Marbot* », in Hildesheimer, texte de conférence, 1988, p.145

c'est le récepteur qui qualifie la fiction. Ainsi il considère que si le récepteur d'une fiction ne sait pas qu'il s'agit d'une fiction, alors ce n'est pas une fiction.

Il oppose l'« effet fictionnel » à l'« effet de réel » que l'on définit comme l'« effet du vrai ».

Si « l'effet du vrai » a réussi, alors cette « œuvre narrative [...] a échoué à accéder au statut de fiction »⁶⁷, il faut donc pour qu'une fiction existe « un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle »⁶⁸.

Jean-Marie Schaeffer nous permet ici d'envisager qu'il existe des œuvres « pour de vrai », comme la biographie de Marbot, qui ne seraient pourtant pas « pour de vrai » du moment où elles ne sont pas perçues comme telles par le récepteur.

Ce serait donc le récepteur et non pas l'imitateur qui créerait la fiction ?

1.1.2. 2 Le public fonde la fiction

1.1.2.2. 1 Le public qui sait Vs Le public qui ne sait pas

Le récepteur de l'imitation doit savoir qu'il s'agit d'une imitation, sinon on peut considérer qu'elle n'a pas eu lieu ou même que l'imitation n'en est pas une.

Mais il est difficile d'envisager les récepteurs de l'imitation dans leur ensemble.

En effet, les récepteurs peuvent être nombreux et ne sont possiblement pas au même niveau de connaissance sur ce qu'il leur est donné à voir.

Si un homme tombe et qu'un autre l'imité, seuls les récepteurs de la première action pourront considérer la deuxième action comme une imitation. De ce fait, la seconde action serait pour ces récepteurs une fiction et pour les autres une « vraie » action.

L'action serait à la fois « pour de vraie » et « vraie » suivant les récepteurs.

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.146.

⁶⁸ *Ibid.*

Cet argument de Jean-Marie Schaeffer permet de se recentrer sur chaque récepteur. Lequel a raison ? Est-ce la majorité qui l'emporte ? Est-ce la primauté ? Pour la biographie de Marbot seul l'auteur savait qu'il s'agissait d'une imitation, et tous les autres pensaient que son histoire était « vraie ».

Par conséquent peut-on considérer cette biographie comme fictive si seule une personne est informée de la feintise ? Si oui, est-ce pour des raisons chronologiques ?

De plus, aujourd'hui, cette biographie est considérée par tous comme fictive. Nous sommes- une majorité à savoir que Marbot n'a jamais existé.

Ces réflexions aident à comprendre Jean-Marie Schaeffer pour qui la fiction n'est fiction qu'en fonction du regard porté par chaque récepteur.

Pour Schaeffer, le public qui reconnaît ce qui est fiction de ce qui ne l'est pas est un public « pragmatique ». Il fait référence à un courant philosophique tourné vers le « vrai », parfois considéré comme dogme selon lequel n'est « vrai » que ce qui fonctionne réellement.

Le cadre pragmatique essentiel à la fiction reposerait sur la feintise ludique partagée, c'est-à-dire le fait de créer une fiction et de la partager avec les récepteurs comme une histoire imaginaire divertissante. Pour fonctionner, une fiction n'est pas obligée d'emblée d'être définie comme telle, mais le récepteur doit au moins en être informé à la fin. Autrement dit, pour que la fiction fonctionne, il faut que le récepteur sache que ce qu'il voit est « une fiction » avant de s'engager dans d'autres activités.

Deux conditions sont nécessaires : le récepteur doit se rendre compte que ce qu'il voit est fiction, et la fiction doit donner des indices suffisants au récepteur.

1.1.2.2. 2 Le public qui sait a des capacités

La fiction repose donc sur l'existence d'un récepteur adéquat (pragmatique), c'est-à-dire en capacité de déduire ce qui est « vrai » et ce qui est « pour de vrai ».

Par conséquent ce récepteur doit disposer d'« une organisation mentale complexe »⁶⁹ pouvant distinguer le « vrai » du « pour de vrai » grâce à la capacité de « bloquer les

⁶⁹ *Ibid.*

effets de leurres »⁷⁰. Le cerveau humain permet de distinguer la fiction du « vrai ». Un poisson, pour prendre un exemple animal dépourvu d'une organisation mentale complexe, qui mord à l'hameçon du pêcheur croyant que le petit poisson qui bouge (l'appât) est un « vrai », ne fait pas la différence entre un « vrai » poisson et un poisson « pour de vrai ». Il croit que le poisson en plastique est « vrai » allant jusqu'à en perdre la vie. Tout comme pour Marbot, on suppose que Jean Marie Schaeffer dirait que ce leurre de petit poisson a réussi son « effet de leurres » mais a échoué à être un leurre car il est pris pour un « vrai » par le gros poisson. Selon le récepteur, l'action est fiction ou non. Pour le pêcheur, son appât est un leurre (donc « pour de vrai ») et il lui permet d'attraper un gros poisson. Pour le gros poisson cet appât est un poisson (donc « vrai ») car il veut le manger. Par conséquent, cet appât est à la fois « pour de vrai » et « vrai » selon que l'on soit pêcheur ou poisson.

Outre l'intelligence pragmatique du récepteur, sa nature sociale joue un rôle dans la distinction de la fiction. En effet, si le récepteur a le pragmatisme de reconnaître le « vrai » du « pour de vrai », pourquoi se laisse-t-il prendre au piège de la fiction ? Pour être éduqué ? Pour se divertir ? Jean-Marie Schaeffer ne contredit pas Platon ni Aristote sur l'utilité de la fiction pour le récepteur mais pose la question du danger. Si le gros poisson sait que le petit poisson qui bouge est un faux et le risque qu'il encourt en le mangeant (en imaginant qu'il ait une organisation mentale complexe le lui permettant), il faudrait qu'il soit sûr de ne pas finir dans la poêle du pêcheur et de tirer profit de l'expérience. Autrement dit, il lui faut trouver un intérêt assez grand à se laisser prendre au piège et braver le danger. Il doit y avoir une « relation [...] de confiance entre celui qui produit les mimèmes [, les actions mimétiques] et celui qui est invité à se laisser prendre au jeu »⁷¹. C'est en ce sens que la nature sociale du récepteur entre en jeu dans l'acceptation de la fiction car c'est l'ensemble de la société qui définit les règles. C'est pourquoi Jean-Marie Schaeffer appelle la fiction « feintise ludique partagée » et que nous la considérons comme une socialisation.

Malgré les différences inter sociétales, on appelle sociétaire, l'homme qui de naissance est censé être le même quelle que soit sa société.

Intéressons-nous à cette capacité intellectuelle qu'a le récepteur pour différencier le « vrai » du « pour de vrai ». D'un point de vue de l'ontogénèse, c'est-à-dire l'étude du

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

« développement progressif d'un organisme depuis sa conception jusqu'à sa forme mûre »⁷², l'enfant serait capable de repérer le « vrai » du « pour de vrai », mais seulement de manière partielle. Dès sa naissance, il serait capable de remplacer le « vrai » qui ne lui plaît pas par un fait imaginé, allant jusqu'à y croire lui-même, puisque sa capacité à différencier le « vrai » du « pour de vrai » est, nous l'avons dit, partielle. Ceci expliquerait pourquoi les enfants se réfugient souvent dans « le faire-comme-si »⁷³. Cette expression, outil principal de Schaeffer pour comprendre la fiction chez l'enfant, signifie que l'enfant crée des faits imaginaires pour améliorer la « vraie » vie. Par exemple, l'ami imaginaire est un concept nécessaire à l'enfant pour « faire face à certaines difficultés au cours de son développement »⁷⁴. L'enfant peut parler à une personne qui n'existe pas. Il ne s'agit pas « d'hallucination, il sait très bien qu'il n'existe pas vraiment, sauf dans sa tête »⁷⁵. Il s'agit d'un moyen de défense qui disparaîtra assez vite lorsque l'enfant n'en aura plus besoin. L'enfant se servira alors du mensonge comme autre moyen de défense. Le mensonge est une « manifestation courante [à cet âge,] en revanche, si elle subsiste [...] elle devient un handicap cognitif et social »⁷⁶. Chez l'adulte, la mythomanie est un handicap car la personne n'a plus, ou jamais eu, la possibilité de reconnaître le « vrai » du « pour de vrai » et en cela, la capacité complexe du cerveau humain, décrite plus haut, n'est plus ou n'a jamais été acquise.

Il y a donc bien un processus d'apprentissage dans la notion de fiction qui s'acquiert au cours du développement de l'enfant.

Cette notion d'apprentissage sera déterminante dans la capacité du récepteur à comprendre ce qui est « vrai » de ce qui est « pour de vrai ».

1.1.2.2. 3 Le public qui sait a des informations

Pour reconnaître une fiction, le public qui, nous l'avons dit, en a les capacités, doit être guidé. C'est-à-dire que la fiction doit s'annoncer comme telle en lui montrant des choses qui lui permettent de dire : « ce que je vois est une fiction ».

⁷² *Le Robert de poche*, Paris, Dictionnaire le Robert Paris, 1995, p.498.

⁷³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.34.

⁷⁴ G. Duclos et D. Laporte, *Grands besoins des tout-petits*, Paris, Héritage éditions, 1999, p.135.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.169-170.

Jean Marie Schaeffer décrit quatre phénomènes de cette immersion qui démontrent la réussite de la fiction sur le spectateur.

Le premier phénomène est le fait que lorsque le spectateur voit ou lit une fiction, et qu'elle comporte tous les éléments qu'il faut pour l'immersion fictionnelle, il entre dans l'histoire allant jusqu'à porter son attention sur elle seule, oubliant ainsi les à-côtés. Pour mieux comprendre on peut citer Christian Metz, sémiologue du cinéma, qui comparait l'immersion fictionnelle au sommeil. Il disait que lorsque le spectateur sort de la salle après que celle-ci se soit allumée, il est dans la même situation que lorsqu'il se réveille, à condition que le film ne lui ait pas été « indifférent »⁷⁷, il est donc dans un autre état que lorsqu'il est face au « vrai ».

Le second phénomène est lié au premier. Lorsque le spectateur porte son attention sur la fiction qu'il voit ou lit, deux mondes se créent, « l'environnement réel et l'univers imaginé »⁷⁸. Pour que le souvenir fictif reste, il faut que les deux mondes cohabitent, autrement dit se superposent. Lorsqu'on a lu un livre qui nous a marqué, « l'univers imaginé » a cohabité avec « l'environnement réel » et l'on se rappellera de son histoire mais il est aussi possible que l'on se rappelle du lieu où on l'a lu et de l'âge que l'on avait. De même l'on se souviendra d'un film que l'on a vu, mais aussi dans quel cinéma et avec qui. Mais là où « l'environnement réel » peut subsister tout seul, « l'univers imaginé » lui ne le peut. La fiction n'existe que parce qu'elle se trouve dans le réel, l'immersion n'y est donc possible que sous cette condition.

Le troisième phénomène est la capacité qu'a la fiction de s'autoalimenter dans le cerveau du public. C'est-à-dire que même le livre ou le film finit, nous pouvons en tant que spectateur imaginer autre chose dans cet univers fictionnel mais qui n'a pas été écrit par l'auteur de la fiction. Par exemple, l'enfant, qui vient de voir un film de Charlie Chaplin, peut en jouant ce personnage, inventer d'autres histoires qui n'ont jamais été écrites par les auteurs, comme « Charlot range sa chambre ». Par conséquent, les deux mondes décrits plus haut continuent de cohabiter, « Charlot » comme « univers imaginé » et « range sa chambre » comme « environnement réel ».

Le quatrième phénomène et dernier selon Schaeffer tient du domaine affectif. Pour que l'immersion fictionnelle soit totale, le spectateur doit recevoir une émotion. C'est-à-dire qu'il doit être affecté par ce qu'il voit, sinon il ne s'intéresse plus à la fiction et

⁷⁷ *Ibid.* p.181.

⁷⁸ *Ibid.* p.182.

l'immersion a échoué. « Les représentations vécues en état d'immersion fictionnelle sont en général saturées du point de vue affectif »⁷⁹ et c'est en cela que le spectateur se laisse prendre au jeu de la fiction.

Au théâtre l'information lui ai donné dans l'appellation même de ce qu'il va voir : il sait que le théâtre est fictif. Mais la participation du public ne l'est pas. Prendre une personne du public et l'intégrer au spectacle permet d'intégrer du « vrai » dans le « pour de vrai ». Mais quelque fois cette participation est aussi « pour de vrai » car le participant est en réalité un complice. Comment le public en a l'information ?

Prenons l'exemple d'un spectacle hypothétique.

Dans ce spectacle, les interprètes demandent un volontaire parmi les spectateurs se targuant de pouvoir lui apprendre à faire un saut périlleux avant. Chacun sait que réaliser un saut périlleux avant nécessite énormément de pratique. Les interprètes du spectacle choisissent des personnes dans le public selon des critères qu'eux-mêmes ont définis. Les spectateurs non choisis ressentent soit un soulagement soit une déception. Mais par la suite ils se rendent compte que les spectateurs choisis sont non seulement capable de faire des sauts périlleux avant mais réalise des cascades qui nécessitent d'être expérimenté. Selon leurs capacités, les spectateurs non choisis vont comprendre la supercherie et réaliser que les spectateurs choisis sont des interprètes complices. Seul le spectacle pourra décider de confirmer ou d'infirmer cette « supercherie ».

Le fait de tromper le public et de le lui dire est aussi un ressort comique au théâtre.

La pièce *Silence, on tourne*⁸⁰ de Patrick Haudecoeur utilise ce stratagème comme sujet divertissant, car surprenant pour le spectateur. La pièce commence par la présentation d'un personnage qui est assistant réalisateur et qui explique au public qu'il va y avoir un tournage sur le plateau de théâtre. Le public comprend alors qu'il est ici considéré comme figurant du tournage : le « vrai » s'intègre au « pour de vrai » théâtral dans le « vrai » des spectateurs. Après avoir présenté le sujet du film et les différents acteurs, l'assistant demande un volontaire indiquant que de « figurant » celui-ci sera promu « rôle ». Comme aucune personne du public n'insiste pour monter sur scène, l'assistant va désigner au hasard un homme parmi tous ceux qui portent une chemise bleue. Chacun est rassuré de ne pas avoir été sélectionné, sauf l'homme désigné qui

⁷⁹ *Ibid.* p.185.

⁸⁰ Patrick Haudecoeur, *Silence, on tourne*, Pascal Legros Productions, Théâtre Fontaine, 2017-2018.

paraît timide, embarrassé et un peu hilare. Après 40 minutes de pitreries et par un concours de circonstance celui-ci tombe dans une fontaine remplie d'eau qui fait partie du décor. La salle est hilare et, précision importante, ne l'a jamais été autant de tout le spectacle. Mais certains commencent à se demander si l'homme à la chemise bleue n'est pas un complice. C'est seulement lorsqu'il tombe du haut d'un escalier de 3 mètres que le public comprend enfin la « supercherie ». « Supercherie » attestée par un panneau « gardez le secret » que tiendra pendant le salut l'homme à la chemise bleue complètement désinhibé. À la sortie, dans le hall du théâtre la photo de l'homme à la chemise bleue a fait son apparition parmi celles des autres comédiens.

Il arrive pourtant, malgré tous les efforts de l'auteur et des comédiens, que les spectateurs de *Silence on tourne* ne comprennent pas que l'homme à la chemise bleue est un comédien.

Il ressort de cet exemple que :

Le comédien complice doit être particulièrement convaincant dans sa prestation.

Tout doit être mis en place pour éviter le doute à la fin du spectacle.

Le spectateur doit être assez compétent pour comprendre la supercherie.

Le rapport vrai/faux peut-être un ressort narratif.

Silence on tourne est une pièce de théâtre traditionnelle qui ne laisse pas place au « vrai » puisque ce qui pourrait l'être est en réalité du « pour de vrai ». Est-ce toujours le cas au théâtre ?

On sait que la fiction théâtrale est singulière au regard de la peinture et la sculpture car elle « correspond à trois dispositifs fictionnels différents »⁸¹. En effet la particularité du théâtre fait que l'on peut l'aborder par le biais du texte (un lecteur qui lit la pièce), par le biais de la représentation (un spectateur qui voit la pièce) et par le biais du jeu (un acteur qui joue la pièce).

La forme théâtrale est très ancienne et se singularise dans le fait qu'elle a deux supports : Le texte et la représentation et tous deux n'ont pas la même narration pour le récepteur. Le texte est lu là où la représentation est vue et entendue.

⁸¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.271.

Il semble que de tout temps cette particularité théâtrale ait divisé en deux les récepteurs mais aussi les penseurs de la fiction théâtrale, ceux privilégiant la partie textuelle et ceux privilégiant la partie scénique. Certains disent que le théâtre ne prévaut que pour la partie scénique reléguant ainsi la partie textuelle au rang de faire valoir, de support : ce sont les scénocentristes. D'autres disent que le théâtre ne prévaut que pour la partie littéraire considérant la scène comme obsolète : ce sont les textocentristes. Pour Jean-Marie Schaeffer aujourd'hui « la fiction dramatique peut exister à la fois comme dispositif fictionnel textuel et comme dispositif théâtral »⁸². Mais il n'en a pas toujours été ainsi et la sacralité du texte a prédominé pendant très longtemps et cela vient sûrement de l'histoire du théâtre et de l'héritage des tragédies grecques.

⁸² *Ibid.* p.276.

1.1.3 Le théâtre traditionnel, sa fiction, ses traces

1.1.3.1 Un art ancien

1.1.3.1.1 L'« avant théâtre »

Les historiens font naître le spectacle sous la forme théâtrale au 5^{ème} siècle avant Jésus Christ avec le théâtre grec. Ils trouvent des traces annonçant cet art bien avant.

On constate, comme souvent dans l'art, qu'un des premiers vecteurs de ce qui peut être considéré comme l'« avant théâtre », est lié à la religion. On peut observer dès la Préhistoire deux formes d'« avant théâtre » ; les « cérémonies magiques » et les pratiques religieuses.

Les « cérémonies magiques » comme les appelle André Degaine, étaient des rituels nocturnes où, grâce à des masques, les chasseurs imitaient leurs gibiers. Ces cérémonies ont été qualifiées de « magique » car elles étaient souvent réalisées la veille de la chasse, afin que le gibier soit docile et attiré vers les chasseurs comme par magie. Degaine ne nous dit pas si « l'effet de vrai » fonctionnait auprès des animaux et donc si la fiction échouait comme l'entendrait Jean-Marie Schaeffer, mais il met l'accent sur l'utilisation des masques, outils de théâtre par excellence. Si certains historiens y ont décrit la naissance du théâtre, Degaine réfute cette idée : « le théâtre est, avant tout, jeu. Et jeu public. Pas la magie qui est secrète. Et utilitaire ! »⁸³. S'il ne s'agit pas de la naissance du théâtre, on pourrait y voir la naissance de la fiction. En effet, un grand nombre de similitudes (les « faits imaginés », l'immersion fictionnelle, la représentation) font que ces « cérémonies magiques » sont proches de notre notion de fiction théâtrale et de *Mimèsis*. On peut déjà y percevoir avec prudence, comme le propose Richard Schechner que nous verrons par la suite, la naissance de la fiction spectaculaire du moins du « pour de vrai » théâtral.

⁸³ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992, p.5.

Au-delà des « cérémonies magiques » ce sont les pratiques religieuses en Egypte et en « Grèce archaïque »⁸⁴ qui annonceraient vraiment le théâtre. Dès la naissance de la religion, les peuples croyants n'ont eu cesse de réaliser des cérémonies en l'honneur des dieux, allant jusqu'à retranscrire leurs vies pour certains d'entre eux. C'est le cas en Egypte où, dès 1500 avant J.C, les prêtres égyptiens interprétaient des jeux scéniques tirés de la légende d'Osiris le dieu soleil (légende expliquant religieusement le cycle journalier). D'après les historiens, ces jeux scéniques seraient devenus publics en certaines circonstances. Il semble même qu'il y eut des textes de ces représentations aujourd'hui perdus. Par conséquent, le rapprochement avec le théâtre traditionnel est indéniable.

Les cérémonies religieuses les plus connues et les plus représentatives sont celles de la Grèce archaïque (c'est-à-dire avant le cinquième siècle avant J.C), pour honorer le dieu Dionysos, dès 800 avant J.C. Dionysos, fils de Zeus, est le « dieu du printemps tard venu, [c'est] un dieu joyeux et souffrant, ami des hommes. Il est également dieu de la vigne, du vin et de l'ivresse. Mais aussi de l'ivresse poétique, du don de voyance, et finalement du théâtre. »⁸⁵. Pour célébrer son culte, il faut se vêtir comme lui : un bâton muni d'une pomme de pin à son extrémité, appelé Thyrses, une peau de faon tachetée, appelée Nébride, une ceinture de serpents et une couronne de lierre sur la tête. On représente à tort Dionysos vieux, gros, saoul, le nez rouge, sur un âne, des grappes de raisins aux oreilles alors qu'il s'agit de son tuteur le vieillard Silène. On assiste déjà à un travestissement annonciateur du comédien. Le culte se définit par un « chaos tournoyant [se déroulant dans la ville qui] prendra, en moins de 200 ans la forme du théâtre »⁸⁶. Vers la fin du sixième siècle avant J.C. apparaissent les notions de comédien et de scène, pour enfin laisser la place au véritable théâtre grec, art primordial dans la cité, dès le cinquième siècle avant J.C.

1.1.3.1. 2 Le théâtre antique

« Chaque épisode [des dieux grecs] est un matériau d'une telle richesse qu'il réclame un art plus profond que celui du conteur pour livrer tous ses secrets... D'où la nécessaire

⁸⁴ *Ibid.* p.10.

⁸⁵ *Ibid.* p.11.

⁸⁶ *Ibid.* p.15.

invention du théâtre.»⁸⁷. Le théâtre grec perdure jusqu'à la Renaissance. Pendant plus de 21 siècles, le théâtre est, pour André Degaine, un « service public »⁸⁸. Car il s'agissait d'un divertissement gratuit et offert à la population par les autorités gouvernementales comme à Rome, où il faisait partie des « jeux » que réclamait le peuple au même titre que le « pain ». Tout au long de cette période le théâtre se tenait en plein air et, au-delà d'un simple divertissement il était considéré comme un enseignement (l'imitation comme connaissance). Par ailleurs tous les rôles, qu'ils soient féminins ou masculins, étaient joués par des hommes. La femme n'avait pas même le droit d'être spectatrice. Ces comédiens masculins n'étaient pas considérés comme professionnels, donc n'étaient pas rémunérés. Seule Rome tenait lieu d'exception car le théâtre avait lieu 60 jours par an, alors qu'en Grèce il ne se déroulait que 10 jours par an. Quel que soient l'endroit, ce théâtre était essentiellement lié à la religion et se déroulait principalement en journée, et le matin chez les romains. Enfin, il n'y avait pas de séparation entre scène et salle, c'est-à-dire qu'acteurs et spectateurs étaient réunis sans différenciation d'espace ni de classe sociale.

1.1.3.1. 3 Le théâtre au moyen-âge

Dès la fin du Moyen-âge, le théâtre, qui s'y jouait seulement quelque jours à Noël et à Pâques, subit une « profonde mutation »⁸⁹ grâce à un contexte socioculturel favorable. En effet, au XV^eme, Gutenberg crée l'imprimerie qui permet de faire « circuler [les textes] à grande vitesse »⁹⁰, on assiste à une désacralisation du théâtre et à la « ruée vers l'argent »⁹¹ avec l'espoir et la possibilité de devenir riche en partant de rien « alors qu'auparavant on était pauvre ou riche de père en fils irrémédiablement »⁹². Cet aspect financier est à l'origine d'une nouvelle « mutation ». Les comédiens bénévoles se rendent compte que leur talent et leur savoir-faire peuvent se monnayer et ils vont se professionnaliser. « Pour cela, il leur faut jouer dans des lieux clos (pour pouvoir faire payer l'entrée) [et] les plus petits possible (à cause des frais), devant un public le plus

⁸⁷ *Ibid.* p.24.

⁸⁸ *Ibid.* p.19.

⁸⁹ *Ibid.* p.105.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* p.105.

riche possible, des pièces avec le moins de rôles possibles (la part de recette de chacun sera meilleure !) »⁹³. C'est la fin du « théâtre-fête, « à dates fixes », pour tous »⁹⁴ et c'est la naissance du théâtre quotidien réservé aux gens qui peuvent payer leur divertissement. On assiste à l'arrivée des femmes en tant que comédiennes, souvent les femmes de comédiens, et c'est le début du « temps des Auteurs »⁹⁵ : le théâtre devient un genre littéraire où le « texte est tout »⁹⁶.

1.1.3. 2 Un art que l'on théorise

1.1.3.2 .1 Le texte ou la scène ?

Si l'on se réfère aux analystes de théâtre français comme Jean-Pierre Ryngaert, Anne Ubersfeld et Oswald Ducrot, l'étude théorique du théâtre est centrée sur l'analyse du texte, avec comme pierre angulaire *La Poétique* d'Aristote. Différent du roman ou de la nouvelle, le texte théâtral n'en est pas moins littérature, mais il est étroitement lié à une possible réalisation scénique ; ce qui fait du théâtre « un art paradoxal »⁹⁷.

Pour Anne Ubersfeld le paradoxe est que le théâtre est à la fois « production littéraire et représentation concrète »⁹⁸. Le texte est « théoriquement, intangible, éternellement fixé »⁹⁹ alors que la représentation scénique est « instantanée »¹⁰⁰, « jamais reproductible comme identique à soi »¹⁰¹. L'étude théorique de cet art prend donc en considération ces deux particularités qui créent, si ce n'est une discorde du moins un débat entre scénocentristes et textocentristes.

Débat qu'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer font remonter au début du XX^e siècle avec Otokar Zich et Jiri Veltrusky du cercle de Prague.

⁹³ *Ibid.* p.106.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.* p.3.

⁹⁶ *Ibid.* p.106.

⁹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, nouvelle édition revue, Paris, belin, 1996, p11.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

Otokar Zich est tchèque. Aîné de 40 ans de Veltrusky, né en 1879 et mort en 1934. C'est un « touche à tout », il fut professeur de physique, de mathématiques, critique de musique, compositeur, esthéticien, théoricien d'art et plus particulièrement de théâtre. Otokar Zich prône des idées novatrices et peu conventionnelles dans le contexte de son époque. Il a été l'un des premiers théoriciens, au niveau mondial, à s'être libéré du joug de la littérature et des études littéraires dans son analyse de l'esthétique. Grâce aux mathématiques et à la physique, il a développé une approche scientifique. Il a étudié la structure même du théâtre en analysant la réalisation scénique et non plus l'objet littéraire. Il semble surtout que ses études sur la musicologie et la prédominance de la réalisation musicale sur la partition, aient joué un rôle dans ses recherches théoriques sur le théâtre. Car Otokar Zich était avant tout un amoureux de musique, musicologue et compositeur, et a d'abord appliqué ses recherches à l'opéra pour se rapprocher ensuite du théâtre. Le livret de l'opéra est un support qui ne détermine pas la représentation mais constitue la narration de la réalisation scénique qu'il faut concrétiser. De ce raisonnement, Otokar Zich a créé un pont avec l'art dramatique devenant ainsi un des premiers scénocentristes. En 1931, et encore aujourd'hui pour les textocentristes, c'est une révolution importante dans la recherche sur le théâtre et dans son interprétation en termes d'esthétique.

Jiri Veltrusky est lui aussi tchèque. Né en 1919, il eut plusieurs vies, au regard de ses différents noms. Il est mort en 1991. De Jiri Veltrusky le théoricien de théâtre du cercle de Prague il devient, contraint en 1948 par « Le Coup de Prague¹⁰² » du régime communiste tchécoslovaque, Paul Barton, un historien socialiste et syndicaliste à Paris et New York. Presque plus connu en France comme Paul Barton l'activiste socialiste anti-Staline, Jiri Veltrusky n'en reste pas moins l'auteur de « *Drama as literature* ¹⁰³ », indiquant clairement sa position. Elle est proche d'Aristote et de *La poétique* qui

¹⁰² « Le Coup de Prague » est le nom donné à la prise de contrôle de la Tchécoslovaquie en février 1948 par le parti communiste tchécoslovaque, avec le soutien de l'Union soviétique, aboutissant au remplacement de la « troisième République tchécoslovaque » par le régime communiste tchécoslovaque. Les historiens tchèques parlent en tchèque de **Únor 1948** « Février 1948 ».

¹⁰³ Jiri Veltrusky, *Drama as literature*, Langue Anglaise, Lisse, Peter de Ridder Press, (1942) 1977.

considère « la tragédie comme un texte autonome et non comme un spectacle vivant destiné à être représenté »¹⁰⁴. En opposition à Otokar Zich, qu'il a étudié et suivi au début de ses recherches, « Veltrusky affirme que le texte prédétermine la réalisation théâtrale »¹⁰⁵. George Veltrusky est revenue à un point de vue esthétique antérieur à Otokar Zich en affirmant que l'on ne pouvait pas ignorer le côté littéraire de l'art dramatique. Pour lui, « il faut se concentrer sur les caractéristiques du drame [au sens de texte], qui déterminent généralement sa place dans la structure théâtrale »¹⁰⁶. Veltrusky s'appuie sur deux facteurs. Le premier est que le texte dramatique fait partie du théâtre comme genre littéraire. Le deuxième est que ce texte existe avec toutes ses caractéristiques structurelles avant tout autre composante du théâtre, avant la réalisation scénique. Le texte constituerait donc une œuvre littéraire autonome qui existe pleinement en l'absence de toutes incarnations scéniques : « [...] toutes les pièces, et pas seulement le théâtre dans un fauteuil, sont lues par le public de la même manière que les poèmes et les romans. Le lecteur n'a en face de lui ni les acteurs, ni la scène, mais uniquement le langage [...] »¹⁰⁷

Pour Oswald Ducrot le débat continue encore de nos jours en France sans qu'aucune des deux parties « n'ait vraiment ajouté d'arguments nouveaux à ceux avancés par Zich ou Veltrusky. »¹⁰⁸

1.1.3.2. 2 Le débat textocentriste / scénocentriste aujourd'hui

Selon Jean-Marie Schaeffer, la position du théoricien est influencée par le courant de penser dans lequel il évolue géographiquement. « En France, c'est sans conteste le

¹⁰⁴ Martin Duru, *Aristote, le théâtre et le texte*, Texte paru dans laviedesidees.fr, le 16 janvier 2008.

¹⁰⁵ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.740.

¹⁰⁶ Jiri Veltrusky, *Le texte dramatique dans le cadre d'un théâtre*, En Contribution à la théorie du théâtre, Prague, Institut du Théâtre, 1994, page 77.

¹⁰⁷ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.740.

¹⁰⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.274.

textocentrisme qui a été et demeure le plus répandu, peut-être à cause de l'influence de la théorie classique du théâtre qui accordait la primauté au texte. »¹⁰⁹

Schaeffer donne en exemple Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, qui bien qu'il semble dès 1639 « défendre une conception équilibrée qui reconnaît une place égale aux deux dispositifs fictionnels »¹¹⁰, choisit comme « lieu propre de la fiction théâtrale : le texte »¹¹¹. De plus, de La Mesnardière légitime sa conception en citant Aristote : « J'estime avec Aristote qu'un ouvrage est imparfait lorsque par la seule lecture faite dans un cabinet il n'excite pas les passions dans l'esprit de ses auditeurs et qu'il ne les agite point jusqu'à les y faire trembler ou leur arracher des larmes. »¹¹²

« Dans les pays anglophones, c'est en général la conception scénocentriste qui prévaut. »¹¹³

Schaeffer évoque l'américain Nelson Goodman, né en 1906 et mort en 1998. Philosophe de formation, il se rapproche de l'esthétique après avoir tenu une galerie d'art. Il considère que, comme la musique, et contrairement à la littérature, l'art dramatique est un art à deux phases, l'œuvre dramatique n'existant pleinement que dans la performance théâtrale : « ...une œuvre dramatique ou musicale n'existe qu'exécutée. »¹¹⁴ Il voit le texte comme une indication de jeu pour sa réalisation scénique et non plus comme une œuvre littéraire : « Le texte d'une pièce [...] est un composé de partition et de script. »¹¹⁵

Schaeffer pense que cette conception « s'inscrit pleinement dans la tradition anglophone pour laquelle l'art dramatique est du « theater » avant d'être de la « literature ». »¹¹⁶

Bien que la France paraisse « en retard » sur cette conception scénique, il semble que depuis Otokar Zich les théoriciens français, comme Anne Ubersfeld et Jean-Pierre Ryngaert, soient plus modérés dans leur position.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La poétique* (1639), p.12 cité par Prodromidès (1997), p.424.

¹¹³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.275.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Goodman, 1990, p.249. cité par Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.275.

¹¹⁶ *Ibid.* p.276.

Anne Ubersfeld corrobore les conceptions de Jiri Veltrusky mais elle y met des réserves importantes. Dans *Lire le théâtre*¹¹⁷ elle concède que le théâtre peut (et doit) se lire, mais elle se refuse de « [...] le lire comme un autre objet littéraire »¹¹⁸. Dans un questionnement rhétorique elle désapprouve le fait de lire « le théâtre de Racine comme un vaste poème, Bérénice comme une élégie, Phèdre comme on lit dans l'Enéide de Virgile l'épisode passionné de Didon ; lire Musset comme un auteur de romans, et Perdican comme Fabrice [...] La Tour de Nesle comme Les Trois Mousquetaires, et Polyeucte comme Les pensées de Pascal [...] »¹¹⁹. Dans sa recherche, c'est « la spécificité du texte de théâtre qui est la première question posée [pour] échapper à la fois au terrorisme textuel et au terrorisme scénique [...]. Dans cette lutte [...] du théoricien et du praticien le sémiologue n'est pas l'arbitre, mais, si l'on peut dire, l'organisateur : l'un et l'autre combattant se servent de systèmes de signes ; ce ou ces systèmes de signes, il faut les étudier et les constituer, instituant alors une dialectique véritable de la théorie et de la pratique. »¹²⁰ Dans son ouvrage de référence, Ubersfeld décrypte le texte à travers la représentation créant une rupture avec l'étude de texte usuel avant elle. Elle se pose comme un entre deux, mais reste tout de même très attachée au texte théâtral et le considère comme primordial : « Admettons qu'on ne puisse pas « lire » le théâtre : il faut bien le lire malgré tout, et d'abord quand on est pris à quelques titres que ce soit dans la pratique du théâtre ; amateurs et professionnels, spectateurs assidus, tous vont ou retournent au texte comme à une origine ou à une référence. »¹²¹

Pour Jean-Pierre Ryngaert « ... le texte et la représentation ont noué des relations complexes que le dramaturge essaie de démêler. Elles s'attachent, de l'intérieur du texte, à envisager les possibilités du passage à la scène, et, depuis la scène, à étudier les modalités de passage vers le public. Elle travaille donc à comprendre le statut de chaque texte et à en construire des représentations, réelles ou virtuelles. »¹²² En parlant de « démêler » le texte et la représentation il en revient à les distinguer et se pose non plus en organisateur comme le faisait Ubersfeld mais prend parti pour l'un des deux camps. Il se positionne clairement et offensivement du côté du texte : « Anne Ubersfeld parle de

¹¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, nouvelle édition revue, Paris, belin, 1996.

¹¹⁸ *Ibid.* p7.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.* p8.

¹²¹ *Ibid.* p7.

¹²² Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2004, p.6.

« texte troué » [...], voilà [un] adjectif [...] bien péjoratif [...] pour désigner d'emblée le texte de théâtre. Rien d'étonnant à ce qu'on le trouve difficile à lire. »¹²³

Dans son ouvrage fondateur *Introduction à l'analyse du théâtre* Ryngaert pose la problématique centrale du rapport textocentrisme/scénocentrisme : « Le texte peut-il se passer de représentation ? »¹²⁴. Pour répondre à cette question, Ryngaert précise que « l'analyse du texte et l'analyse de la représentation sont deux démarches différentes, même si elles sont complémentaires. Aucune représentation n'explique miraculeusement le texte. Le passage du texte à la scène correspond à un saut radical. »¹²⁵ Malgré cette position Jean-Pierre Ryngaert considère que si le texte peut se passer de représentation, il n'existe plus de « théâtre dans un fauteuil [... de] théâtre qui ne serait pas destiné à la représentation mais à la lecture et qui aurait d'emblée fait son deuil de tout prolongement vers la scène. [La scène n'impose plus de normes à l'écriture ; au contraire [...] toute écriture peut devenir prétexte à jeu, la plus résistante ou la plus imprévue n'étant pas la moins recherchée. »¹²⁶.

1.1.3.2 .3 Des effets fictionnels différents

Le premier angle du dispositif fictionnel de l'art théâtral serait donc le texte littéraire. C'est-à-dire la version imprimée d'une pièce. On peut se demander quel est le « vecteur d'immersion »¹²⁷ mis en œuvre lors de la réception de ce texte. Il faut d'abord présenter le texte théâtral car il diffère légèrement du texte littéraire traditionnel. En effet, il s'agit d'un écrit à oraliser avec un ou plusieurs personnages, ou le personnage se parlant à lui-même. Ce dialogue indiquant le nom des personnages à chaque réplique, est entrecoupé de didascalies, textes indicatifs avec le lieu et les indications de jeu pour le comédien qui ne sont pas dites mais représentées.

Cette notion de didascalie peut créer un trouble lors de l'immersion fictionnel. Elle est propre au texte théâtral. En effet là où le dialogue (l'écrit à oraliser), facilite l'immersion

¹²³ *Ibid.* p5.

¹²⁴ *Ibid.* Titre de la partie II. p18.

¹²⁵ *Ibid.* p19.

¹²⁶ *Ibid.* p21.

¹²⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p.275.

du lecteur puisqu'il permet au spectateur de simuler virtuellement la pièce et de ne pas être gêné par un narrateur, les didascalies semblent couper le dialogue et réinstaurer un narrateur (l'auteur) qui « risque de mettre en danger l'unicité du dispositif théâtral »¹²⁸. Autrement dit, les indications de jeux risqueraient de casser la linéarité de l'histoire lue par le lecteur et le sortiraient de son immersion. Jean-Marie Schaeffer relativise cette hypothèse. Il admet qu'en raison de ces didascalies, le lecteur puisse passer momentanément entre deux dispositifs différents, de l'état d'immersion dans une simulation virtuelle (le dialogue) à l'état d'immersion narrative (les didascalies). Mais il n'est pas certains « que le lecteur lise les didascalies sur le mode de l'immersion narrative » : notre « organisation mentale complexe » et notre activité imaginative nous permettent de « neutralis[er] provisoirement l'aspect [...] narrati[f] pour adopter la posture d'immersion qui correspond à celle de la fiction dramatique »¹²⁹. Le lecteur qui lit une pièce de théâtre ne serait pas immergé de la même manière qu'avec un roman. Les effets fictionnels ne sont pas les mêmes. Cette immersion peut se rapprocher de l'immersion du spectateur lors de la représentation scénique car l'imagination du lecteur fait le travail virtuel, il imagine la pièce sans la voir.

Quelle est alors la différence entre l'immersion fictionnelle du lecteur de théâtre et l'immersion fictionnelle du spectateur ? Dans cette seconde approche du dispositif fictionnel théâtral on constate que lors de la représentation scénique les didascalies disparaissent et laissent place au jeu. Le spectateur ne lit plus l'histoire mais la voit et l'entend. On sort donc du mécanisme de construction imaginative de la lecture. Pour autant, l'immersion fictionnelle opère, et peut-être de manière plus évidente. Nous venons de dire que le théâtre mobilisait le même dispositif d'immersion que la lecture du texte dramatique mais à la différence que pour l'un l'immersion est virtuelle, faisant appel à l'imagination, alors que pour l'autre l'immersion est actuelle, due à l'action qui se produit devant le spectateur.

On peut tout de même émettre l'hypothèse que l'immersion fictionnelle est plus intense dans l'actuel que dans le virtuel car le récepteur n'a pas besoin de créer le dispositif d'imagination, tout lui est donné. Il lui est donc plus simple d'être immergé lors de la représentation scénique que lors de la lecture. De plus, le mécanisme sensoriel change puisqu'au-delà de la simple lecture d'un texte, le récepteur de la fiction voit des actions

¹²⁸ *Ibid.* p.277

¹²⁹ *Ibid.* p.279.

« vraies » représentant le « pour de vrai ». En outre, cette représentation scénique sollicite un autre sens l'ouïe.

On constate une autre différence. Si le lecteur fait appel à l'imagination pour reconstituer la pièce, alors cette reconstitution lui est propre et ne sera pas la même que celle de son voisin lisant la même pièce, quel que soit le contexte. Lors de la représentation, on n'écarte pas le fait que chaque spectateur a recours à son propre imaginaire mais il n'y a pas de place à l'imaginaire concernant les éléments scéniques comme la couleur de cheveux du personnage principal. On distingue donc une différence de taille entre l'immersion fictionnelle dans le texte littéraire ou dans la représentation : l'imagination.

Qu'en est-il pour l'acteur ?

« Le théâtre comme jeu possède le même cadre pragmatique que les jeux fictionnels des enfants »¹³⁰. De ce point de vue l'acteur ou comédien joue au « faire comme si » de l'enfant. Il ne sert pas seulement son propre intérêt comme le ferait l'enfant, mais celui du public. En cela, il doit rendre accessible le texte théâtral. Pour le comédien, le « vecteur d'immersion » est donc différent de celui du spectateur puisque ce vecteur se traduit par une « identification allosubjective »¹³¹ autrement dit une substitution d'identité physique. Enfin la fonction du comédien est différente de celle du lecteur car là où le « lecteur imagine directement l'univers événementiel dont les personnes représentées ne sont que des éléments, [...] l'acteur imagine ce même univers vu et agi à travers un personnage »¹³². Cette troisième approche du dispositif fictionnel sous l'angle du jeu présente une immersion totalement différente des approches précédentes.

A l'inverse du lecteur ou du spectateur l'acteur est plus sujet à la transformation du « pour de vrai » en « vrai ».

L'acteur risque de se faire prendre au « piège » de la fiction. La fiction peut devenir « vraie » pour lui et le rendre fou. Nous avons des exemples encore aujourd'hui d'acteurs qui se sont tant identifiés à leur personnage qu'ils ont sombré dans la folie. L'acteur Heath Ledger en a semble-t-il perdu la vie en 2008 suite à l'interprétation du joker

¹³⁰ *Ibid.* p.281.

¹³¹ *Ibid.* p.282

¹³² *Ibid.*

(ennemie du héros de comics « Batman ») dans le film *The Dark Knight* de Christopher Nolan.

« Heath Ledger a pris son dernier rôle très au sérieux. Et sans doute même un peu trop. C'est ce que révèle un documentaire allemand diffusé cette semaine qui revient sur la mort de l'acteur australien Heath Ledger en 2008, à l'âge de 28 ans. Magnifique interprète du Joker dans *The Dark Knight* de Christopher Nolan, Heath Ledger s'est en fait créé un personnage sur mesure qu'il a souhaité incarner avec le plus de justesse possible. Pour ce faire, l'acteur s'est retrouvé seul avec lui-même : "Il s'est enfermé dans une chambre d'hôtel, dans son appartement pour environ un mois pour élaborer son personnage dans sa tête. C'était tout à fait typique de ce que faisait Heath pour n'importe quel film, il s'immergeait dans son personnage et je pense que là il avait juste atteint un tout autre niveau," explique son père dans un extrait du documentaire. Que faisait-il donc seul si longtemps ? Le jeune acteur tenait en fait un journal intime qui l'aidait à apprendre à connaître son nouveau personnage. Dévoilée dans un extrait du documentaire, la couverture du précieux journal est enfantine, avec un éléphant sur fond rouge recouvrant la page, mais l'intérieur est beaucoup plus effrayant : les dessins et photos de clowns jouant aux cartes, des scènes de Batman et des extraits de dialogue du film recouvrent les pages du livre. En tournant une à une les pages du précieux journal, le père du défunt acteur dévoile une anecdote émouvante. L'acteur avait minutieusement préparé la scène de l'hôpital dans laquelle le Joker est particulièrement effrayant. Une page est consacrée à ce moment : "La scène de la chambre d'hôpital est fascinante parce que sa sœur Kate l'habillait en infirmière quand il était petit. Il était vraiment drôle dans cette tenue et il l'est aussi dans le film," révèle son père avec émotion. La dernière page du petit cahier est déchirante : on peut y lire en majuscule "BYE BYE" écrit le dernier jour du tournage, comme l'explique le *Metro UK*. Le 22 janvier 2008, à quelques mois de la sortie du film, le jeune homme a en effet fait ses adieux : il est retrouvé sans vie dans son appartement new-yorkais suite à une surdose de drogue. »¹³³

¹³³ Marie Haynes (2015, 11 Aout) «L'effrayant journal intime de Heath Ledger refait surface» *Gala*. (Paris).

Heath Ledger a été profondément perturbé par l'interprétation du Joker, personnage psychopathe. Il ne put probablement s'en détacher.

Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction* prend l'exemple du conte du loup, revisité par Marcel Aymé dans *Les contes du chat perché*¹³⁴. Un loup inoffensif se transforme en grand méchant loup féroce en jouant à « Loup y es-tu ? » avec deux petites filles. Dans l'emprise de son rôle, l'imitation de sa propre part bestiale, le loup est devenu ce qu'il imitait allant jusqu'à tuer et manger les deux petites filles.

Dans le cas du loup sa nature présentait plus de risque à devenir féroce face au jeu « Loup y es-tu », qu'un mouton face au même jeu. Aussi la nature de l'interprète et ses capacités influent sur le danger que peut impliquer sur lui la fiction.

L'acteur/interprète est par conséquent le protagoniste théâtral le plus exposé aux risques induits par la fiction présentée par les philosophes.

1.1.3. 3 Un art qui se trace

1.1.3.3.1 Tracer en masse

Cette thèse tient sa genèse dans un questionnement simple : Pourquoi le théâtre traditionnel dénigre sa captation vidéo ? Les théoriciens du théâtre n'en parlent pas, certain public la boude et les comédiens la rejettent. Pour ces derniers le théâtre se doit d'être vécu et non vu à travers sa captation vidéo. Pourquoi ?

L'étude de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹³⁵ donne un élément de réponse.

¹³⁴ Marcel Aymé, *Les contes du chat perché*, Paris, Folio, 2008, Gallimard eo 1963.

¹³⁵ Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, 1939, 2013, p41.

En premier il déplore la reproduction de masse susceptible d'être vu par le plus grand nombre.« L'œuvre d'art a toujours été fondamentalement reproductible. »¹³⁶

C'est ainsi que commence l'essai de Walter Benjamin à travers l'histoire de la reproduction. Chez les Grecs il désigne deux manières de reproduire en masse : la fonte (le principe est de faire fondre du métal dans un moule) et la gravure (on grave dans un matériau dur une forme que l'on applique sur un matériau mou comme de l'argile). Ainsi les œuvres d'art fabricables en série se trouvaient être les pièces de monnaie, les bronzes et les terres cuites. Plus tard est arrivées la gravure sur bois, la gravure sur cuivre, la gravure à l'eau forte, la lithographie et l'imprimerie. Les deux dernières se servent de la gravure comme moyen d'impression révolutionnaire, comme reproductibilité. De l'encre est positionnée sur des pierres gravées et permettent de reproduire le dessin ou l'écriture en grand nombre.

La seconde révolution a lieu avec la photographie.

« Avec la photographie, la main fut pour la première fois libérée des obligations artistiques les plus lourdes du processus de reproduction de l'image, dès lors endossé par le seul œil rivé à l'objectif. [...] L'opérateur de cinéma, en tournant la manivelle de la caméra en studio, fixe les images aussi rapidement que l'acteur dit son texte. »¹³⁷

Les images fixes se mettent à bouger, seul le son manque. Il viendra plus tard à la fin du XIXème. Walter Benjamin cherche par ses exemples à décrire l'impact de la reproduction de l'œuvre d'art et de l'art filmique sur l'art traditionnel.

« Cependant, il manque une chose à la reproduction la plus parfaite : l'ici-et-maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve. »¹³⁸

Avec cette phrase Walter Benjamin suppose que cette reproductibilité enlève quelque chose. Cet argument est le moteur de cette thèse. Il crée le paradoxe de la pérennité. Qui

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid*, p.42.

¹³⁸ *Ibid*, p.45.

plus est au théâtre où la notion d'espace-temps (l'ici et le maintenant) est encore plus cruciale. Depuis sa reproduction l'œuvre d'art n'est plus unique.

Là où la notion d'espace-temps permettait d'authentifier une œuvre primaire car la reproduction manuelle était reconnaissable, la reproduction technique l'est beaucoup moins. Benjamin prend l'exemple de la contrefaçon (notion de fiction qui considère l'original comme vrai et la copie comme faux) qui avec les outils de la reproductibilité technique dépasse de loin la reproductibilité manuelle.

La reproduction technique permet des choses que ne permet pas une œuvre unique. « La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le cabinet d'un amateur d'art ; l'œuvre chorale, qui est interprétée dans une salle ou à l'air libre, se laisse écouter dans une chambre »¹³⁹. Ainsi le résultat de la reproduction se déplace plus facilement que l'œuvre primaire. Benjamin rajoute que même si la trace est la plus fidèle possible cela soustrait tout de même son espace-temps.

La dépréciation de ce « ici et maintenant » de la notion d'espace-temps est appelée par Walter Benjamin l'« aura ». Cette notion d'aura est essentielle dans son œuvre et plus tard dans notre analyse. La dépréciation de l'aura serait la raison pour laquelle la trace est mal considérée dans les arts du spectacle.

1.1.3.3. 3 La perte de l'Aura

« La technique de reproduction, comme on l'appelle en général, détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace son apparition unique par des copies produites en masse. Et en permettant à la reproduction d'entrer en contact avec le récepteur dans la situation qui lui est propre, elle actualise l'objet reproduit. »¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibid*, p.48.

¹⁴⁰ *Ibid*, p.50.

La reproduction tue l'aura et Walter Benjamin condamne la reproductibilité technique pour cette raison la considérant comme une arme de destruction massive.

En plus de considérer l'aura comme une notion d'espace-temps il la relie à la perception sensorielle du récepteur. Il définit donc l'aura comme une sensation : « Suivre du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne montagneuse à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui qui se repose – cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. »¹⁴¹. Ce que présente Walter Benjamin dans le déclin de l'aura c'est la volonté de transformer une chose unique en choses transmissibles à tous. La demande moderne et sociétale qui est de tout vouloir, tout de suite et partout, détruit l'aura. Pour lui la pluralité des images réduit l'aura voire la supprime. Gardons à l'esprit que lorsque Benjamin écrit cette critique des images : la télévision n'a pas encore été inventée.

La reproduction de l'unique est telle que même l'aura de l'œuvre primaire disparaît. Ainsi ayant vu des millions de fois en photo la Joconde, cela ne nous fait plus rien de voir l'originale. L'aura a été supprimée sur les reproductions allant jusqu'à la supprimer sur l'œuvre primaire.

Ce qui, pour Benjamin, fait la tradition de l'œuvre d'art, c'est son unicité. À juste titre car encore aujourd'hui un original en peinture est considéré comme l'œuvre et non sa reproduction. Cet exemple est la tradition de notre époque là où la tradition des grecs considérée une statue de vénus comme une œuvre d'art et les religieux du moyen âge comme une hérésie. L'unicité relie toutes les traditions. Par la suite Walter Benjamin différencie la tradition du culte. Dans le culte la reproduction est souvent déconsidérée et Walter Benjamin avance comme argument le déclin de l'aura. De plus il considère que reproduire une œuvre d'art revient à lui donner comme seule utilité sa reproductibilité. « L'œuvre d'art reproduite devient, dans des proportions toujours plus importantes, la reproduction d'une œuvre d'art conçue pour la reproductibilité. »¹⁴² La comparaison entre l'œuvre originale comme rituel et sa reproduction comme la politique revient à mettre en avant l'unicité contre la reproductibilité.

¹⁴¹ *Ibid*, p.56.

¹⁴² *Ibid*, p.62.

Réceptionner une œuvre d'art c'est comprendre ce qu'elle représente et comment on la représente. Ici Benjamin parle du culte et du profane. Selon eux l'œuvre de religieux est faite pour être vue par Dieu. Alors que l'œuvre de politiques est faite pour être vue des hommes. Le culte religieux cache l'œuvre : « certaines statues de divinités sont seulement accessibles aux prêtres dans le sanctuaire, *la cella* ; certaines images de madones restent couvertes presque l'année entière ; certaines sculptures, dans les cathédrales du Moyen-âge, ne peuvent être aperçues du sol. »¹⁴³ À l'inverse la société moderne (plus laïque) montre les œuvres et les expose le plus possible au plus grand nombre. C'est la reproductibilité technique qui permet l'essor de cette « exposabilité ». Si l'œuvre s'est rendue plus exposable, Benjamin déplore une transformation qualitative de sa nature et une évolution commerciale de l'art qui pour lui est représentée par la photographie et le cinéma. « Commerciale » au sens de monnayable mais aussi et surtout au sens de consommable à outrance. Le terme commercial prend ici un sens similaire à celui qu'on lui donne aujourd'hui négativement pour critiquer une œuvre qui plait à tout le monde sans originalité. Benjamin a comparé l'aura au religieux non par revendication religieuse mais pour ce que cela implique de sacré.

Pour Benjamin la photographie n'est pas unique. Elle est profane et son exposabilité refoule l'aura. Mais l'aura résiste. Les portraits photographiques peuvent être porteurs d'aura, aussi minime soit-elle. « Dans l'expression fugitive d'un visage humain, l'aura, sur les photographies des débuts, fait signe pour la dernière fois. »¹⁴⁴ Walter Benjamin fait par la suite une critique décroissante de la qualité de l'image reproduite sans aura : la photographie de paysage urbain sans passant, les photographies dans les journaux, puis celles affublées de légendes laissant plus la place à l'interprétation, et le cinéma qui n'est pour lui qu'une succession d'images annoncées les unes par les autres.

Pour lui la question de la photographie n'est rien comparée aux problèmes que le cinéma apporte à la philosophie de l'art. « Mais les difficultés que la photographie avait causées à l'esthétique traditionnelle étaient un jeu d'enfant comparées à celles qui l'attendaient avec le cinéma. »¹⁴⁵ Pour Walter Benjamin le cinéma n'est pas de l'art et il

¹⁴³ *Ibid*, p.68.

¹⁴⁴ *Ibid*, p73

¹⁴⁵ *Ibid*, p.78.

reproche à ses collègues esthéticiens l'utilisation de ce superlatif et leurs efforts pour y trouver de l'aura.

1.1.3.3. 2 Théâtre Vs cinéma : scène Vs captation vidéo

« L'acteur de théâtre, et lui seul, présente en personne au public, à l'état définitif, sa performance artistique ; en revanche, la performance de l'acteur de cinéma est présentée au public par l'intermédiaire d'un appareillage. »¹⁴⁶

Cette citation permet de mettre en valeur l'activité directe du théâtre en opposition avec l'activité enregistré du cinéma. Au cinéma si un acteur rate une action ou une réplique il peut recommencer, au théâtre non. Au cinéma il joue pour le public à travers l'écran, au théâtre ou en performance il est en « live », en direct. Il ne critique pas le cinéma sur ce fait car l'obligation des différents plans légitime l'enregistrement découpé d'une action. Il critique l'enregistrement des différents plans qui font de l'appareillage (la caméra) un simple médiateur. Il critique aussi le rendu, puisqu'au théâtre l'acteur peut adapter son jeu aux réactions du public et tenter de s'améliorer, alors que l'acteur de cinéma n'est pas confronté au public et peut se complaire dans sa médiocrité. « Le public ne se lie sur le mode de l'identification à l'acteur qu'en se liant sur le même mode à l'appareillage. Il endosse donc le *modus operandi* de cet appareillage : il teste. »¹⁴⁷ L'aura n'est plus là.

Si le cinéma n'est pas notre sujet cette analyse permettra par la suite d'envisager l'aura d'une performance en comparaison avec celle de sa trace.

Au cinéma l'acteur joue pour être enregistré. « La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux ils doivent se contenter de jouer devant elle [...] se retrouv[ant] en situation de devoir agir, certes avec sa personne vivante entière, mais dans le renoncement de son aura. Car l'aura est liée à son ici-et-maintenant. Il n'en existe aucune

¹⁴⁶ *Ibid*, p.83.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.85

reproduction. »¹⁴⁸ Benjamin expose qu'au cinéma l'acteur est considéré comme un accessoire là où au théâtre il est un interprète. L'acteur de théâtre peut incarner le rôle du début à la fin alors que Benjamin dit de l'acteur de cinéma que « sa performance n'est absolument pas homogène, mais est le résultat de nombreuses actions singulières. »¹⁴⁹ L'éclairage, le soin de l'image, le montage lui rend le cinéma dénué d'aura. À l'inverse du théâtre, au cinéma on peut utiliser des subterfuges pour faire jouer l'acteur différemment. S'il faut qu'il sursaute correctement après la surprise de quelqu'un qui frappe à la porte, le réalisateur peut par exemple tirer un coup de fusil en l'air et l'effarement de l'acteur à ce moment-là sera enregistré. Sa réaction sera plus « vraie ». Mais pour Walter Benjamin « rien ne montre plus radicalement que l'art a fui le domaine de la « belle apparence » qui, longtemps, passa pour être le seul où il pouvait prospérer. »¹⁵⁰

L'opinion de Walter Benjamin est partagée encore aujourd'hui par bon nombre de personnes, dont les comédiens. Il est vrai que le comédien est quelque fois désarmé par le cinéma. Benjamin compare le cinéma au miroir dans lequel l'homme se voit avec stupeur, sauf que maintenant le reflet du miroir n'est pas vu par celui qui s'y reflète mais par le public. Benjamin considère aussi que la célébrité qu'amène le cinéma n'est pas digne de l'aura. Et une grande célébrité n'est possible que par une grande reproductibilité technique de l'œuvre. Si un acteur est vu par des millions de personnes et qu'il est aimé par eux il devient une célébrité. Là où l'acteur de théâtre ne touche que le public présent dans la salle, l'acteur de cinéma touche le public de toutes les salles de diffusion du film. Benjamin regrette que le public devienne une considération mercantile et non artistique.

Il dénonce aussi l'attitude du plus grand nombre. « La reproductibilité technique de l'œuvre d'art modifie le rapport de la masse à l'art. »¹⁵¹ Plus il y a de spectateurs plus la qualité de l'œuvre s'en ressent. C'est la thèse de Walter Benjamin qui s'accompagne toujours de l'aura. Plus de monde voit une œuvre plus elle perd de l'aura car elle devient universelle et donc influencée et influençable.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.88

¹⁴⁹ *Ibid*, p.91

¹⁵⁰ *Ibid*, p.92

¹⁵¹ *Ibid*, p.109

Seule une digression, la citation de Léonard de Vinci sur la temporalité de la musique face à la peinture, permet à Walter Benjamin d'énumérer enfin les qualités de la reproductibilité technique.

« La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois après sa création, comme l'infortunée musique [...] La musique, qui s'évapore à mesure qu'elle naît, est inférieure à la peinture, que l'emploi du vernis a rendu éternelle. »¹⁵²

Cette citation est importante car même si elle n'est pas de Benjamin elle est la première phrase à trouver une qualité à la reproductibilité : sa pérennité.

Ensuite Benjamin utilise la psychanalyse et considère le cinéma comme une catharsis. <il prône aussi la facilité de sa lecture qui donne moins de travail au spectateur, qui peut ainsi se laisser aller à l'inconscient.

Au cinéma tout lui est donné avec les ralentis, les gros plans, les travellings de sorte qu'il n'y a plus qu'à regarder sans penser. « À travers elle [la caméra], pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel. »¹⁵³

La réflexion de Walter Benjamin est à la base de la considération négative de la trace au théâtre. C'est toute l'écriture du spectacle à l'aide de l'enregistrement vidéo qui est visé et plus seulement le cinéma.

L'aura conceptualisée par Benjamin, quoiqu'elle que soit sa nature (divine, sensitive, émotionnelle) représente le bien être que DOIT ressentir le spectateur en considérant l'œuvre primaire dans l'ici et le maintenant : « C'est à cette présence unique, et uniquement à elle, que l'histoire doit de s'accomplir, et cette existence, à son tour, se soumet à elle »¹⁵⁴. Walter Benjamin est cartésien. Pour lui, l'œuvre d'art avant sa

¹⁵² *Ibid*, p.112

¹⁵³ *Ibid*, p.118.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.45.

reproductibilité technique transmettait une aura, ce qui était positif. Aujourd'hui la reproductibilité technique amoindrit ou supprime l'aura ce qui est négatif. Il n'y a pas pour lui de juste milieu : il approuve la peinture et désapprouve la photographie, et pense que le cinéma ne devrait pas exister ou seulement comme divertissement mais pas en tant qu'art.

Rappelons qu'à l'époque où Walter Benjamin écrit cet essai philosophique, qui en clôture d'autres sur la photographie, les images en mouvement (cinéma, vidéo) n'étaient utilisées que pour le cinéma et non pour la télévision (qu'il aurait sûrement fustigée) ni pour la vidéo artistique qui tente aujourd'hui de retransmettre une aura.

L'aura reste déterminante dans l'analyse de la trace et elle détermine aussi la fiction théâtrale puisqu'elle est le ressenti du public.

Ce début de partie avait pour objectif de présenter la fiction et le théâtre.

Il nous permet maintenant de les comparer avec l'art performance.

1. 2. L'ART PERFORMANCE ET LA FICTION

La rupture entre le théâtre et l'art performance semble s'être produite dès la considération de cette dernière comme art. À sa création l'objectif de l'art performance était de dépasser les histoires narratives (avec des personnages, un début et une fin comme dans une pièce de théâtre traditionnel ou même un roman). C'est ce qui expliquerait sa fréquente absence de texte, qui préfigure au théâtre avec les dialogues des comédiens et leurs déplacements.

Se pose la question suivante : Est-ce que cette absence de texte supprime le dispositif fictionnel de la narration (au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire le récit) ?

Cette question va être étudiée mais sera aussi débattue car la performance ne se limite pas à une définition précise « puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit »¹⁵⁵. Certaines performances peuvent donc aujourd'hui posséder du texte ou de la narration et certains théâtres peuvent être considérés comme des performances.

Mais alors qu'elle est la différence entre performances et théâtres ?

Avec Anne Ubersfeld on a défini deux formes de narration théâtrale : la narration littéraire, propre au texte théâtral et la narration verbale propre à la représentation. L'absence de texte permettrait de soustraire de la performance la narration littéraire. La performance n'a pas pour but de raconter une histoire traditionnelle mais de présenter des actions qui perpétueraient un concept. La notion de concept s'est substituée à la notion de narration : une performance raconte à l'aide d'un concept là où le théâtre traditionnel raconte à l'aide de la narration. Les performances de Marina Abramovic et Ulay présentent l'amour entre un homme et une femme comme la pièce de théâtre

¹⁵⁵ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.9.

Roméo et Juliette de William Shakespeare. Mais les premiers le font sous forme de concept : Ils respirent l'un l'autre respectivement leur air jusqu'à suffoquer dans *Brething in, breathing out*, ils se réunissent en se cognant l'un l'autre tout en étant nus dans *Relation in space*, Ils parlent l'un après l'autre au public jusqu'à ce que Ulay se cousent les lèvres et que Marina Abramovic sorte dans *Talking about Similarity*, ils se giflent mutuellement dans *Light / Dark...* (Alors que William Shakespeare utilise la narration et invente deux familles fâchées dont chacun des enfants, Roméo pour la famille Montaigu et Juliette pour la famille Capulet, s'aiment mais mettront fin à leur jour faute de pouvoir vivre leur amour au grand jour. L'amour et la difficulté d'aimer sont les thèmes communs des œuvres citées mais en arts performances, ces sujets sont présentés à l'aide d'un concept, d'une idée sans narration qui permet de comprendre tout de même le sujet. Le concept de *Talking about Similarity* est de réunir un « vrai » couple et de les faire se gifler. Le public doit connaître le concept (un couple qui se gifle) pour comprendre le sujet.

Cette absence de narration littéraire n'induit pas automatiquement l'absence de narration verbale. La performance peut aussi être une « représentation » où le langage prend place. La preuve en est avec l'exemple de *Talking about Similarity* où Marina Abramovic et Ulay parlent au public. D'autres œuvres de Marina Abramovic et Ulay comme *Brething in, breathing out*, *Relation in space* ou *Light / Dark* illustrent au contraire la performance dénuée de langage articulé, dénuée de parole. Mais même dans ces exemples, l'art performance reste un outil de communication et plus particulièrement un « nouvel usage de la communication »¹⁵⁶ où « les mots deviennent caducs face à [de] nouvelles propositions »¹⁵⁷. Il s'agit là de la création d'« un nouveau langage, non linguistique »¹⁵⁸. La volonté des créateurs de cet art était de rejeter ce que représentait le « pour de vrai » dans l'art traditionnel : le bien, le beau, la narration.

Comprendre le rapport de l'art performance au « vrai » et au « pour de vrai » demande un rappel historique centré sur cette problématique.

¹⁵⁶ Anne Tronche dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.9.

¹⁵⁷ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.15.

¹⁵⁸ Anne Tronche, *op.cit.* p.10.

1.2.1 Une Histoire de l'art performance :

combattre le « pour de vrai »

1.2.1.1 Le futurisme

1.2.1.1.1 Le théâtre futuriste

La performance « fut reconnue technique d'expression artistique à part entière dans les années 1970 » et trouve sa source dans plusieurs arts. Elle est aujourd'hui un art majeur. La volonté de rompre avec la fiction théâtrale et au cœur de son Histoire.

Pour Roselle Goldberg, la performance née au XXème siècle, a pris son essor grâce au théâtre « futuriste ».

« Vers la fin du XIXème siècle, l'art dramatique est sclérosé »¹⁵⁹. D'après André Degaine, le théâtre devient bourgeois et ignore totalement ce qui se passe, en matière d'art, autour de lui : « le naturalisme triomphant dans le roman, le symbolisme renouvelant la poésie, l'impressionnisme revitalisant de la peinture... »¹⁶⁰. Il faut donc attendre que « des spectateurs [...] monte[nt] sur scène »¹⁶¹ pour bousculer ce théâtre ancré dans ses traditions. Ces « spectateurs » sont des passionnés qui décident de changer le théâtre et deviennent des metteurs en scène. Le metteur en scène, qui n'est ni l'auteur ni l'interprète (à part dans certains cas), a pour ambition de mettre en espace les acteurs et devient « artiste-créateur »¹⁶². Ainsi, c'est lui qui crée la représentation au même titre que l'auteur crée le texte littéraire. Outre ce contexte théâtral qui voit naître cette nouvelle profession qui « va devenir indispensable »¹⁶³ (de nos jours il est difficile de monter une pièce sans un metteur en scène), on assiste à la fin de XIXème et au début du XXème siècle à des nouveautés industrielles sans précédent. Grâce surtout à l'utilisation de combustibles fossiles, comme le charbon, les activités industrielles ont été multipliées

¹⁵⁹ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992, p.285.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

par 50 lors de ce XIX^{ème} siècle. Ce sont ces nouveautés industrielles et ce contexte théâtral qui vont faire naître « le futurisme ».

Le mouvement « futurisme » est né en Italie, dans les années 1900 sous la plume du poète Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et prit ensuite son essor en France. Le 20 février 1909 paraît le premier *Manifeste du futurisme*¹⁶⁴ dans Le Figaro. On peut résumer ce mouvement par sa vision élogieuse de la guerre et son modernisme, puisqu'en 1909, il prône la vitesse et la machine qui ne sont qu'à leurs balbutiements. Regroupant progressivement tous les arts, le futurisme fit ses armes dans la poésie et la peinture et se concentra sur le théâtre où on constate, dès les premières pièces futuristes, une volonté de créer une « nouvelle forme théâtrale »¹⁶⁵.

Marinetti était passionné de théâtre et surtout de la pièce d'Alfred Jarry (1873-1907), *Ubu roi*¹⁶⁶, qui en elle-même est déjà une rupture avec le théâtre de l'époque. *Ubu roi* raconte l'histoire du père Ubu et de la mère Ubu qui, dans leur volonté d'ascension sociale, tuent le roi pour prendre sa place. Cette pièce « nouveau Macbeth de pacotille »¹⁶⁷ fut conspuée par le public qui critique sa vulgarité dès la première réplique avec le « « Merdre », [...] anarchiste »¹⁶⁸ prononcé par le père Ubu. Aujourd'hui considérée comme l'origine du mouvement surréaliste et du théâtre de l'absurde (c'est en cela que l'on parle de rupture), la pièce *Ubu roi* reste une référence. Alfred Jarry, jeune poète français de 23 ans, écrit ici sa première pièce du cycle d'*Ubu*. Admiratif d'*Ubu roi*, Marinetti crée sa première pièce : *Le Roi Bombance*¹⁶⁹. Faisant de nombreuses références à Jarry la pièce a été jouée dans le même théâtre qu'*Ubu roi* (Le théâtre de l'Œuvre). Le personnage central est un « poète-héros qui seul avait compris la guerre que se livraient « les mangeurs et les mangés », se suicidaient par désespoir »¹⁷⁰. Cette pièce n'a pas provoqué la consternation du public qu'escomptait Marinetti, car son but

¹⁶⁴ Filippo Tommaso Marinetti, « Le Futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, 56^o Année – 3^o Série– N^o 51, p.1.

¹⁶⁵ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.13

¹⁶⁶ Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris, Mercure de France, 1896

¹⁶⁷ Florence Thomas, « *Ubu roi* », dans le programme d'*Ubu roi* mise en scène Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, reprise du 2 juin au 15 juillet 2010, 2010, p.6.

¹⁶⁸ Jean-Pierre Vincent, « Une blague mortelle » propos recueillis par Pierre Notte, mai 2009, dans le programme d'*Ubu roi* mise en scène Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, reprise du 2 juin au 15 juillet 2010, 2010, p.9.

¹⁶⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Roi Bombance*, Paris, Mercure de France, 1905, épuisé.

¹⁷⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.13

n'était pas de plaire mais de choquer. Bien qu'elle fût la première à mettre en pratique ses idéaux exprimés dans le manifeste, cette pièce n'était « pas si révolutionnaire »¹⁷¹.

Le théâtre futuriste poursuit son chemin et on assiste à la montée d'une nouvelle particularité dramatique, « la déclamation », dont *Déclamation dynamique et synoptique*¹⁷² est le manifeste. Créé par Marinetti, ce manifeste enseignait aux futurs interprètes comment jouer et surtout « déclamer » un texte : rupture avec la fiction traditionnelle. « La déclamation » de Marinetti consistait à lire un texte en utilisant tout son corps, du moins en le ressentant. Il explique que « le déclamateur futuriste doit déclamer avec ses jambes comme avec ses bras »¹⁷³ en déshumanisant sa voix. Faisant également appel à des instruments bruyants, les futuristes créèrent une autre forme de spectacle que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de lecture vivante, ou de lecture exagérée.

On assiste aussi et surtout à une nouvelle relation avec le public. Recevant souvent un avis mitigé de ce dernier, les futuristes décidèrent d'en faire un parti pris et un but nouveau. La représentation n'a alors plus pour but de plaire au public, mais bel et bien de lui déplaire. Pour les futuristes « les applaudissements ne signalaient que « quelque chose de médiocre, de terne, de régurgité ou de trop bien digéré ». Les huées garantissaient au comédien que la salle était vivante, et non pas simplement aveuglée par l'intoxication intellectuelle »¹⁷⁴. Cette notion de « déplaire » au public dans le but de le choquer a elle aussi son manifeste (*Plaisir d'être hué*, 1911-1915).

Le futurisme est le premier mouvement à présenter un théâtre mécanique. C'est par la « musique bruitiste »¹⁷⁵ que fut intégrée la notion de « mouvement mécanique »¹⁷⁶. Cette musique était au départ une « musique de fond »¹⁷⁷ puis sera jouée en solo. On retrouve dans le manifeste *Déclamation dynamique et synoptique*, « des règles applicables aux actions corporelles inspirées du mouvement saccadé des machines. Gesticulez géométriquement, prônait le manifeste, d'une manière topologique »¹⁷⁸. Le premier à avoir mis en pratique ce concept est le peintre et dramaturge Giacomo Balla, dans la

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Filippo Tommaso Marinetti, *Déclamation dynamique et synoptique*, Mars 1916.

¹⁷³ Giovanni Lista, *Futuristie*, Lausanne, l'Age d'Homme S.A, 1973, p.363

¹⁷⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.16

¹⁷⁵ *Ibid.* p.20.

¹⁷⁶ *Ibid.* p.21.

¹⁷⁷ *Ibid.*,

¹⁷⁸ *Ibid*

Machina tipographica¹⁷⁹, dans laquelle douze comédiens incarnaient chacun une partie d'une machine (pistons, roues, etc.).

« Le monde change, l'art connaît aussi des métamorphoses et reflète son époque. Les modifications profondes qui l'ont marqué au cours du XXème siècle font qu'il ne peut plus s'envisager de la même façon »¹⁸⁰. Les profondes modifications comprennent évidemment le progrès technique, l'essor de la machine. « Les artistes n'eurent pas recours à la performance simplement pour se faire connaître, mais afin de mettre en œuvre les nombreuses idées formelles et conceptuelles sur lesquelles repose la genèse de l'art ; les gestes manifestés en public ont été de tout temps utilisés comme autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel »¹⁸¹. Une sorte de confrontation entre le corps humain et la machine, où le corps humain deviendrait par imitation lui-même une machine. La révolution industrielle n'était pas la seule source. L'état de la société et la politique actuelle ont aussi créé des soulèvements artistiques « le plus souvent inspiré[s] par les flambées régulières de révoltes sociales face aux répressions imaginées par les pouvoirs publics. »¹⁸²

L'art performance fut d'abord théorique : « la première performance futuriste relevait davantage du manifeste que de la pratique, de la propagande plus que de la production proprement dite »¹⁸³. Les futuristes n'ont pas vraiment différencié théâtre et performance. Pour eux, la performance était « une sorte de théâtre » associée aux autres arts. C'est pourquoi ils mélangeaient allégrement les termes « théâtre » et « performance ». Selon l'historien Giovanni Lista, le terme « performance » fut prononcé pour la première fois en 1914, lors d'une des soirées futuristes à Naples. Cette

¹⁷⁹ *Machina tipographica* est un spectacle de Giacomo Balla joué lors d'une représentation privée en 1914.

¹⁸⁰ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.15.

¹⁸¹ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.7.

¹⁸² Anne Tronche dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.12.

¹⁸³ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.11.

idée, écrite dans le manifeste futuriste, vit le jour sous ces termes : « Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la faveur enthousiasme des éléments primordiaux »¹⁸⁴. Malgré un contexte sociopolitique difficile, cet art prit son essor en se détachant du texte théâtral ou poétique, du langage et de la narration proprement dite, en s'alliant à la peinture et aux autres arts.

Le théâtre futuriste aurait donc créé une autre branche artistique, la performance, tout en laissant pousser celle du théâtre traditionnel qui quant à lui deviendra le théâtre contemporain.

Comme nous l'avons évoqué, la performance n'est pas seulement reliée au théâtre. Elle est aussi liée aux autres arts traditionnels.

1.2.1.1.2 La peinture futuriste

En 1909, l'Italie connaît « de graves troubles politiques »¹⁸⁵ au sujet de l'alliance avec l'Autriche et l'Allemagne. Marinetti en profite pour associer « l'agitation publique [, et les] frémissements du nationalisme et du colonialisme [aux] idées futuristes »¹⁸⁶. Ainsi il présenta à Trieste, ville à la frontière Autrichienne, sa première soirée futuriste et « chanta les louanges du militarisme patriotique et de la guerre »¹⁸⁷, ce qui ne plut pas au consulat Autrichien qui « déposa une plainte officielle auprès du gouvernement italien »¹⁸⁸. Dès lors « les soirées futuristes ultérieures furent étroitement surveillées par des [...] policiers »¹⁸⁹ et la réputation de « fauteurs de troubles »¹⁹⁰ des futuristes fut faite. Mais malgré ce contexte difficile plusieurs peintres de Milan se rallièrent à sa cause.

Après le théâtre, c'est vers la peinture que Marinetti se tourne pour mettre en pratique ses « performances ». De jeunes peintres, comme Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi

¹⁸⁴ Filippo Tommaso Marinetti, « Le Futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, 56^e Année – 3^e Série– N° 51, p.1.

¹⁸⁵ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.13.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

Russolo, Gino Severini et Giacomo Balla, créèrent avec Marinetti le *Manifeste technique de la peinture futuriste*¹⁹¹ en avril 1910 et s'attachèrent ensuite à transposer, par des actions, les idées du manifeste. Il s'agissait pour eux de mettre en pratique leurs intérêts pour « la beauté de la vitesse »¹⁹². Le 30 avril 1911 fut inaugurée à Milan la première exposition de peintures sous la bannière futuriste. Cette exposition voulait démontrer qu'il était possible qu'un manifeste théorique s'applique « dans les faits »¹⁹³ à la peinture. Ce n'est que plus tard, que l'on assistera à des peintures publiques où les artistes réalisaient des toiles devant des spectateurs en même temps qu'une déclamation ou qu'une partition musicale. Les futuristes furent les premiers à inclure le public dans l'action picturale « précis[ant] que le spectateur [devait] vivre au centre de l'action peinte. Ce fut donc cette prescription concernant la peinture futuriste qui justifia l'activité des peintres dans la performance »¹⁹⁴. Roselee Goldberg présente la performance comme théorie avant d'être pratique artistique car les futuristes ont théorisé leur arts dans le manifeste avant de les mettre en pratique.

Cette activité de peindre en public, mise en relation avec la notion de vitesse et de spectacle, est encore l'amorce de performances récentes. Enfin, cette peinture, en plus de l'action novatrice de peindre en public, « eu[t] recours au cubisme et à l'orphisme pour moderniser [son] aspect »¹⁹⁵.

1.2.1.1.3 La musique et la danse futuriste

La peinture n'est pas le seul art qui a permis à la performance d'évoluer. Nous avons dit plus haut que les peintures publiques étaient créées en y associant une déclamation (dispositif souvent attribué au théâtre) mais aussi une partition musicale. L'art

¹⁹¹ Filippo Tommaso Marinetti (dir.), *Manifeste technique de la peinture futuriste*, Avril 1910.

¹⁹² Filippo Tommaso Marinetti, « Le Futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, 56^e Année – 3^e Série– N° 51, p.1

¹⁹³ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.14.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*p.13.

performance s'enrichit de la musique. La « musique bruitiste »¹⁹⁶ a amené le « mouvement mécanique »¹⁹⁷ au théâtre futuriste. Tous deux caractérisent la performance futuriste. Le peintre Luigi Russolo, étudia et utilisa cette « musique bruitiste » pour peindre, « dans l'Antiquité [...] il n'y avait que le silence, mais avec l'invention de la machine au XIXème siècle, « le bruit [est] né »¹⁹⁸. « L'art des bruits de Russolo cherchait à associer le son des tramways, des moteurs à explosion, des trains et des foules hurlantes »¹⁹⁹. Des instruments spéciaux capables de recréer ces bruits si propres à la machine virent le jour. Cette « musique bruitiste » accompagna la performance picturale et sera bien souvent réutilisée dans les installations et les performances contemporaines.

La danse fut aussi un apport à la performance contemporaine.

On distingue à ses débuts deux types de ballets de danses futuristes. Le premier ballet est particulier, de par l'absence de danseurs. Giacomo Balla « avait expérimenté la « chorégraphie » du décor même »²⁰⁰ : pendant cinq minutes le public pouvait voir « quarante-neuf décors différents »²⁰¹ où « les seuls « interprètes » étaient les décors mobiles et les éclairages »²⁰². Outre ces ballets sans présence humaine le futurisme conçoit des spectacles de danse avec des « interprètes » charnels. Comme à son habitude, Marinetti donne des directives aux danseurs futuristes dans le manifeste *La Danse futuriste*²⁰³ : « la façon de se déplacer »²⁰⁴, la manière « d'aller au-delà des « possibilités musculaires »²⁰⁵ et d'aspirer, dans la danse, à « ce corps idéal et multiplié du moteur dont [ils ont] si longtemps rêvé. [...] Mais quelle que fût la nature de la « métallicité de la danse futuriste », les figures continuaient à n'être qu'un élément du spectacle global »²⁰⁶.

La performance futuriste englobait le spectacle en lui-même, elle était constituée d'arts différents présentés soit les uns après les autres soit tous ensemble.

¹⁹⁶ *Ibid.* p.20.

¹⁹⁷ *Ibid.* p.21.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.* p.24.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Filippo Tommaso Marinetti, *La Danse futuriste*, Avril 1917.

²⁰⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.24

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

Pour les futuristes, une œuvre n'avait de valeur que « dans la mesure où elle était improvisée (heures, minutes, secondes) et non longuement préparée (mois, années, siècle) »²⁰⁷. La performance est née de la pluridisciplinarité du futurisme. Roselee Goldberg avance que « les théories et les mises en scène futuristes couvrirent presque tous les domaines de la performance [et c'est cela] qui caractérisa les groupes d'artistes toujours plus nombreux qui adoptèrent la performance pour propager leurs propositions artistiques avant-gardistes. « Grâce à nous, écrivit Marinetti, le temps viendra où la vie [...] sera une œuvre d'art. » Bien des performances ultérieures devaient se fonder sur ce principe. »²⁰⁸.

Les rapports étroits qu'entretiennent l'art performance et le « vrai » viendraient-ils seulement du mouvement « futurisme » ?

Dès les années 1915 le futurisme qui « avai[t] définitivement établi la performance comme une technique artistique à part entière »²⁰⁹ s'essouffla. Mais le « constructivisme russe »²¹⁰ lui permit de perdurer. En effet, en Russie le contexte historique fut profitable à « l'éclosion de la performance »²¹¹. D'un côté les artistes russes réagirent violemment contre le régime tsariste (empire de Nicolas II) et d'un autre côté ils virent dans le futurisme Italien « une arme de portée générale contre l'art du passé »²¹². En Russie, l'année 1909 (première publication du manifeste futuriste dans le pays au même titre qu'en France dans *Le Figaro*) marqua le début des performances artistiques, mais c'est surtout en « l'année 1905, celle du Dimanche rouge [la révolution du peuple Russe contre l'empire], qui avait déclenché la révolution théâtrale et artistique en Russie »²¹³. La Russie apporta donc au futurisme une production incroyable de manifestes et de spectacles pluridisciplinaires, en particulier dans le cirque, et ce jusqu'en 1934. En parallèle, de ce futurisme Russe, n'acquit en Europe le dadaïsme puis plus tard le surréalisme, le bauhaus et fluxus.

²⁰⁷ *Ibid.* p.27.

²⁰⁸ *Ibid.* p.30.

²⁰⁹ *Ibid.* p.29.

²¹⁰ *Ibid.* p.31.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.* p.48.

1.2.1. 2 Les autres mouvements

1.2.1.2. 1 Dadaïsme

Le dadaïsme ou mouvement dada est né du futurisme vers 1916 par le biais du couple allemand Emmy Hennings (1885-1948) et Hugo Ball (1886-1927). Emmy Hennings vedette de music-hall très appréciée et de son mari Hugo Ball représentant d'un groupe de peintres et de théâtres expressionnistes (Der Blaue Reiter dont le peintre Vassili Kandinsky est le chef de file), créèrent le mouvement à Zurich en Suisse. Après avoir quitté Munich pour des raisons judiciaires (Emmy Hennings « avait fabriqué de faux passeports étrangers pour ceux qui refusaient d'effectuer leur service militaire »²¹⁴), le couple ouvrit un café-cabaret à Zurich, en 1915, sous le nom de « Cabaret Voltaire »²¹⁵. C'est dans ce cabaret que des artistes pluridisciplinaires comme Marcel Janco, George Janco et surtout Tristan Tzara (1896-1963, qui amena le mouvement à Paris) s'associèrent à Hennings et Ball pour créer une « Société Voltaire »²¹⁶ sous le nom de dada. « Dada est un mot enfantin qui signifie cheval à bascule et [...] « exprime le primitif, la table rase, le renouveau radical dans l'art ». [Mais] le point de départ, reconnaissai[ent]-il[s], avait été Marinetti »²¹⁷ et son mouvement futuriste. Les performances dadaïstes sont donc très proches, dans leurs conceptions et représentations, des performances futuristes. Le succès du « Cabaret Voltaire », qui fit de Zurich une plaque tournante du dadaïsme et de la culture en général, amena Tzara, « après quatre années d'activité dans cette ville [, a] donner à l'anarchie dada un nouveau terrain »²¹⁸. En 1919, il débarqua à Paris chez Francis Picabia (rencontré à Zurich en 1918) et rallia à sa cause dadaïste l'écrivain André Breton, les poètes Paul Eluard et Philippe Soupault, et l'essayiste Louis Aragon. Le dadaïsme à Paris connut une période prospère de 1919 à 1922, jusqu'à ce que des querelles personnelles et des divergences de points de vue, entre Picabia et Breton d'un côté et Tzara de l'autre, signent la fin de dada malgré les efforts de Tzara.

²¹⁴ *Ibid.* p.55.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.* p.62.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.* p.74.

Suite à cette rupture l'écrivain André Breton (1896-1966) créa le surréalisme en 1924 en France. Dans la même période l'Allemagne accueillit le Bauhaus et son école.

1.2.1.2. 2 Surréalisme et Bauhaus

« Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. » [...] En outre [...] le surréalisme « repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée »²¹⁹.

Cette définition tirée du *Manifeste du surréalisme*²²⁰ est le fondement même du mouvement surréaliste, dont Breton est un des créateurs dans le domaine de la littérature.

Ce mouvement qui tient son nom du poète Guillaume Apollinaire, est le premier, à « introdui[re ouvertement et véritablement] l'étude psychologique dans les arts »²²¹, « Breton éta[nt] depuis 1919 [...] « obsédé par Freud » »²²². La performance surréaliste se différencie donc quelque peu de ses prédécesseurs car « grâce au Manifeste du surréalisme, il était désormais possible de considérer ces œuvres comme une tentative de donner libre cours, en mots et en actes, aux images étrangement juxtaposées des rêves »²²³. Prenant exemple sur le « Cabaret Voltaire » de Zurich, le mouvement acquiert ses propres locaux et plus particulièrement « le Bureau de recherches surréalistes [...] installé au 15 de la rue Grenelle »²²⁴ (dans le 7^{ème} arrondissement de Paris). Mais c'est au théâtre des Champs-Élysées que fut présenté, le 3 décembre 1924, le spectacle surréaliste nommé *Relâche*. Constitué de films, de performances, de compositions musicales, de ballets burlesques, *Relâche* fut pluridisciplinaire, au même titre que les spectacles futuristes et dadaïstes. Enthousiaste, le peintre Fernand Léger dira de ce

²¹⁹ *Ibid.* p.89.

²²⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924.

²²¹ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.96.

²²² *Ibid.* p.89.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.* p.88.

spectacle, qui n'enjoua pas la critique, que « l'auteur, le danseur, l'acrobate, l'écran, la scène, tous ces moyens de « présenter un spectacle » sont intégrés et organisés pour réaliser un effet total. »²²⁵ Le surréalisme réussit à conquérir New York et Londres mais prit fin à l'approche de la seconde guerre mondiale car André Breton dut s'exiler aux Etats-Unis en 1938.

Ce mouvement marqua « la fin d'une époque et le commencement d'une autre [car il] introduit l'étude psychologique dans les arts, de sorte que les vastes royaumes de l'esprit devinrent, au sens propre, le matériau de nouvelles explorations dans le domaine du spectacle et de la performance »²²⁶. Roselee Goldberg dit aussi que « par l'attention qu'il portait au langage, c'est sur l'univers dramatique que le surréalisme devait exercer son plus grand impact, davantage que sur la performance »²²⁷.

Le Bauhaus est, en Allemagne, le prolongement du dadaïsme comme le surréalisme en est le prolongement français. Mais le Bauhaus, au-delà d'un mouvement, fut surtout un « institut d'enseignement artistique »²²⁸, une école née en 1919. « La performance [y] avait fourni un moyen de prolonger le principe d' « œuvre d'art totale » du Bauhaus, et permis de donner naissance à des mises en scène à la chorégraphie et à la conception minutieuse »²²⁹. Chassée de l'Allemagne par les Nazis en 1932, la communauté du Bauhaus se dispersa, mais certains professeurs rejoignirent les Etats-Unis pour enseigner au « Black Mountain College »²³⁰ dès 1933.

À l'automne 1933, des universitaires et leurs étudiants s'installèrent dans un vaste ensemble de bâtiments non loin de la ville de Black Mountain (en Caroline du Nord) qui « attira vite peintres, écrivains, dramaturges, danseurs et musiciens »²³¹ malgré un financement plus que modeste. Au même titre que le Bauhaus, cette institution devint un institut d'enseignement sous le nom de Black Mountain College dirigé par John Rice. C'est lui qui engagea d'anciens professeurs du Bauhaus comme Joseph Albers et Xanti Schawinsky. Mais le plus illustre des professeurs fut John Cage (1912-1992) qui, malgré une renommée déjà bien établie, rendit le Black Mountain College incontournable avec

²²⁵ *Ibid.* p.95.

²²⁶ *Ibid.* p.96.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.* p.97.

²²⁹ *Ibid.* p.120.

²³⁰ *Ibid.* p.121.

²³¹ *Ibid.*

*l'événement sans titre de 1952*²³². Musicien et compositeur, John Cage est connu pour avoir conceptualisé la musique et avoir perpétué la « musique bruitiste » des futuristes, allant même jusqu'à composer le silence dans *4'33"*²³³, ce qui lui valut une renommée internationale. Mais il est aussi réputé pour avoir créé des performances dont cet *événement sans titre de 1952* au Black Mountain College. Proche des spectacles futuristes cet événement était pluridisciplinaire et fit connaître, au public provincial ravi, et à l'ensemble des Etats-Unis, la performance et le futurisme passé. Ainsi aux Etats-Unis « la performance [est vite] devenue une activité à part entière, reconnue comme telle par les artistes et dépassant les provocations qui l'avaient caractérisée jusque-là »²³⁴.

Se détachant des autres mouvements la galerie Reuben accueille en 1959 la performance d'Allan Kaprow (1927-2006) appelée *18 Happenings in 6 parts*²³⁵. La performance de Kaprow fut « l'une des toutes premières occasions offertes à un public moins restreint de découvrir ces événements que plusieurs artistes organisaient jusqu'alors à titre privé »²³⁶. L'oeuvre était composée de trois espaces dans lesquelles le public pouvait circuler lors de mini-entractes de deux minutes. Deux entractes plus longs (15 min) rythmaient les trois parties de cette performance au cours desquelles des interprètes jouaient des actions dépourvues de sens sous la tutelle de Kaprow. Kaprow incorpora ainsi une notion qui restera très présente dans les performances à venir ; l'espace et le temps, deux composants de la performance. Ainsi, après cette performance titrée happening, toutes les autres performances, fussent-elle très différentes, furent qualifiées de happening par la presse américaine. Néanmoins, Kaprow distingue le happening de la simple performance par son caractère spontané exigeant la participation active du public, comme dans *18 Happenings in 6 parts* dont l'invitation indiquait que le spectateur « fer[ait] partie intégrante des happenings [qu'il] les vivr[ait] simultanément [et que] certains invités jouer[aient] également »²³⁷.

²³² *Ibid.* p.126.

²³³ *4'33"* est une pièce en trois mouvements, de 1952, durant laquelle aucuns sons n'étaient produits intentionnellement.

²³⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.121.

²³⁵ Annexe 1 : Œuvre 1.

²³⁶ *Ibid.* p.128.

²³⁷ *Ibid.*

1.2.1.2.3 Fluxus

À l'instar de Cage le mouvement fluxus a utilisé la musique et le son en art performance. Olivier Lussac auteur de *Fluxus et la musique* prend l'exemple du mouvement *Fluxus* pour étudier la notion de musique en art performance.

Le mouvement fluxus suit chronologiquement les mouvements dada, surréaliste et bahaus. Ce mouvement voit le mot « fluxus » le représenter pour la première fois en 1961 dans le programme d'événements du plasticien George Maciunas. Ce mot signifiant un flux diarrhéique est d'abord utilisé pour nommer les festivals orchestrés par ce mouvement qui avait pour but de détruire les frontières de l'art en proclamant « Tout est art ». En France les artistes Ben et Jean Jacques Lebel en sont les représentants.

« Fluxus n'est à proprement parler ni un mouvement ni un style particulier. Ce n'est sans doute pas un rassemblement organisé d'individus recherchant un même objectif artistique. Fluxus est peut-être une attitude, un esprit particulier envers la création artistique, l'art et la vie. Probablement c'est encore une simple tendance comme le pensent Peter Franck et Ken Friedman, réunissant bon nombre de formes d'art expérimental, à partir des années soixante, et étant considérée, toujours aujourd'hui, comme l'une des formes les plus subversives de l'art contemporain ? Bref, la pratique et la pensée Fluxus dérangent les esprits les plus sages et les plus conformistes, posent des interrogations suspectes et mêlent des opinions contradictoires. »²³⁸

La musique chez fluxus est importante et préfigure peut-être l'intérêt que lui portent les artistes de performances actuels. Olivier Lussac décrit ces sons comme des révolutions:

« Elle se réfère à de nombreuses œuvres fluxus, soit des partitions verbales et graphiques, soit des œuvres pouvant être réalisées par des personnes autres que le créateur lui-même. Ce concept est né au début des années soixante,

²³⁸ Olivier Lussac, *Fluxus et la musique*, Paris, Les presses du réel, p8.

parce que de nombreux artistes du groupe étaient à l'origine des compositeurs. La musicalité implique des opérations multiples. Tout d'abord, l'esprit et l'intention du créateur sont des éléments importants. Ils sont étroitement liés à l'expérimentation et aux méthodes scientifiques, statistiques ou principe d'indétermination. La musicalité suggère aussi qu'une même composition peut être réalisée de nombreuses fois sans rien perdre de sa force, révélée différemment à chaque interprétation. Cette seconde définition et plus restrictive, elle spécifie principalement les tendances créatrices de Fluxus qui, dans ce cas, renvoie l'intermédia à un espace indéfini, entre ce que les médias artistiques et ce qu'Higgins nomme *life média*. Cette étrange expression a été utilisée par les étudiants de Cage à propos de la réalité comme courant naturel ou comme flux continuuel constitué de faits agissant sur l'art. Cette idée d'un au-delà ou d'un en deçà des genres suppose une coupure radicale entre un art utilisé pour transmettre, de manière indirecte, une certaine image, et un art permettant une approche directe et non médiatisée de la réalité, qui serait comme une partie concrète du monde. Cette dualité entre l'art et la vie est cruciale au regard de la différence d'approche entre les notions de happening et d'intermédia. »²³⁹

La musique futuriste fait donc le lien avec des performances plus récentes (comme celle de Fluxus dans les années 1960 mais aussi celle d'HP Process dans les années 2010 que nous allons étudier) et permet à Olivier Lussac de centrer son analyse sur les sujets de cette thèse : le « vrai » et le « pour de vrai ».

Ce rappel historique dirigé souligne le caractère hybride de l'art performance, issu de multiples arts et de nombreux courants : le théâtre avec Marinetti, la peinture avec Boccioni, la musique avec Russolo, la danse avec Balla pour le mouvement « futurisme ». Un mélange des arts avec le dadaïsme, le surréalisme le bauhaus, fluxus.

À la suite entre les années 1933 et 1968, la performance va se détacher des mouvements artistiques qui l'ont créé pour devenir ce que Roselee Goldberg appelle « l'art vivant »²⁴⁰

²³⁹ *Ibid.* p275-276.

²⁴⁰ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.121.

en devenant art à part entière. Plus de mouvement artistique interdisciplinaire : l'art performance est maintenant un art et ses praticiens sont des performers (en anglais) ou performeurs (en français) créant ainsi un nouveau métier artistique avec ses propres codes.

Car le statut du performeur est particulier. Au théâtre traditionnel, il serait à la fois l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le technicien et l'acteur. En art performance il est certes un interprète mais il est avant tout considéré comme un artiste qui se présente lui-même. Préoccupation que l'on retrouve chez les artistes d'autres médiums contemporains.

« L'individualisme contemporain développe une hypertrophie du « moi ». L'autoportrait et ses variantes reviennent donc au centre des préoccupations de l'art actuel. Désormais, le corps laisse son empreinte, il s'expose. [...] Ainsi l'artiste contemporain n'en finit-il pas de parler de lui, de laisser perceptible sa présence physique »²⁴¹.

Le performeur se laisse voir sous deux angles différents, premièrement dans son rapport personnel propre en développant une « hypertrophie du « moi » », et deuxièmement dans l'« exposition » au public de ce même rapport créant une mise en jeu de lui-même, une mise en « je ».

Le public prend alors parfois le rôle d'un miroir et réagit face à l'œuvre, allant jusqu'à réagir violemment puisque certains performeurs ont gardé le goût de choquer, de provoquer le public, comme l'avait écrit Marinetti dans *Le Plaisir d'être hué*²⁴², l'interrogeant alors sur des thèmes plus ou moins importants.

Mais au-delà de la relation au public, le performeur semble pratiquer cet art comme but cathartique et/ou thérapeutique narcissique, aillant le même effet qu'une psychanalyse. Le rapport à soi (à son identité, son intériorité) est donc éminemment présent à travers l'interprète de performance. Car le performeur est bien en « présentation » de lui-même.

²⁴¹ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.121.

²⁴² Filippo Tommaso Marinetti, *Le Plaisir d'être hué*, 1911-1915.

Le rapport au « vrai » est donc beaucoup plus présent que lors de l'interprétation d'un comédien. Le performeur se présente lui-même au public, il est nu au sens propre comme au figuré.

La nudité est un composant essentiel de la mise en jeu du soi. Suite à la libération sexuelle des années 1960, le corps est devenu un sujet central de travail pour un grand nombre d'artistes plasticiens, dont le médium d'expression le plus abouti est souvent pour eux la performance comme art corporel. On peut aussi assister à des performances sadomasochistes ou des actions d'automutilation.

En 1963 Hermann Nitsch (artiste autrichien né en 1938) et Otto Mühl (artiste autrichien aussi né en 1925) organisent une performance appelée *45^e Aktion*²⁴³, où Nitsch éventre un agneau et se place en dessous des viscères pendants. La police interrompt alors l'acte transgressif. Ils multiplient par la suite les actions en public où ils défèquent, urinent, fouettent, éventrent et copulent dans une dimension orgiaque et théâtrale qu'ils définissent comme « œuvre d'art total »²⁴⁴. Ces actions ne sont pas pour eux une réappropriation de leurs corps mais une acceptation de l'autre par la destruction de tout sentiment et de toute valeur. Dans les années 1970, agissant souvent comme un faisceau d'actions artistiques, politiques et parfois subversives, une partie des artistes d'art corporel tels que Nitsch et Mühl repousse certaines limites de « présentation », en suscitant souvent les réactions négatives d'un public choqué. Une partie des artistes de l'art corporel continue à explorer des pratiques choquantes. En 1975, Carolee Schneemann (artiste américaine née en 1939) sort un rouleau de papier de son vagin dans sa performance *Interior Scroll*²⁴⁵. De même Michel Journiac (artiste français, 1935-1995) dans *La Messe pour un corps*²⁴⁶ se met en scène en communiant du boudin produit avec son propre sang. On trouve aussi l'emploi de l'automutilation chez certains artistes comme David Wojnarowicz (artiste américain 1954-1992) qui s'est cousu les lèvres reproduit plus tard par le russe Piotr Pavlenski²⁴⁷.

²⁴³ Annexe 1 : Œuvre 2.

²⁴⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.204

²⁴⁵ Annexe 1 : Œuvre 3.

²⁴⁶ Annexe 1 : Œuvre 4.

²⁴⁷ Annexe 1 : Œuvre 5 et 6.

Ces exemples permettent de comprendre jusqu'où peut aller le performeur avec son corps. Dans son propre rapport personnel et dans la mise en jeu de son propre corps, le performeur travaille sur le rapport intime qu'il partage avec le public.

Les premiers performeurs ont donné des caractéristiques de l'art performance.

Nous allons citer des exemples choisis de performeurs et des caractéristiques choisies de l'art performance ?

Ce choix est toujours impacté par la problématique de la fiction et de la trace.

1.2.2 L'art performance caractérisée par ses performeurs

1.2.2.1 Exemple de trois précurseurs

1.2.2.1.1 Yves Klein en France.

Le terme de « représentation » trop proche du théâtre ne semble plus approprié aujourd'hui pour certains artistes de performance comme Marina Abramovic ou Chris Burden. Si le rôle du public peut paraître le même qu'au théâtre, ce qui change surtout c'est ce qu'on lui donne à voir. Dans cet art, c'est le performeur qui se donne à voir. Il se « présente ». Il « présente » ce qui est au plus profond de lui à un public qui devient en quelque sorte un voyeur. Par conséquent l'action, « performatrice » pourrait se nommer « présentation » et non plus « représentation ».

Dans cet espace performatif de « présentation » des figures artistiques grandissent et commencent à se faire connaître dans plusieurs pays mais surtout en Europe. Aujourd'hui trois artistes sont considéré comme les représentants de l'art performance traditionnel chacun dans leurs pays d'Europe.

En France, « Yves Klein [1928-1962] chercha tout au long de sa vie un réceptacle pour un espace pictural « spirituel » »²⁴⁸. S'inspirant du ciel qu'il signera de son nom en 1949, il veut peindre un espace-couleur infini : le « monde de la couleur pure »²⁴⁹. À partir de là, commence sa recherche du bleu parfait. Spécialisé dans le monochrome, il trouve en 1956, un bleu outremer, qu'il nomme l'International Klein Blue²⁵⁰ (IKB), extrêmement saturé, mat et d'une absorption totale, le résultat d'un an d'expérience avec un chimiste. Les corps nus (en grande majorité féminins), nécessaires à ses créations, ne lui suffisent plus comme modèles. Il demande à ces femmes de s'enduire du bleu IKB et de poser leur

²⁴⁸ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.144.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *International Klein Blue (IKB)*, est une teinte bleu profond créée par l'artiste français Yves Klein

corps sur la toile, créant leurs empreintes, c'est l'œuvre *Anthropométrie*²⁵¹. Le résultat est un succès. Une première séance publique (en petit comité) s'organise chez un particulier le 5 juin 1958. Cette nouvelle démarche reste toujours en continuité avec les monochromes mais constitue le second temps de l'évolution du corps dans son art. Lors de ces séances, un seul modèle féminin agit tel un « pinceau vivant »²⁵² sur la toile. Le corps enduit de couleur, le modèle rampe sur la feuille de papier à même le sol sous l'œil d'Yves Klein qui le dirige et l'invite à passer sur les endroits où la peinture n'est pas encore appliquée. Les moindres gestes du modèle ont été répétés au préalable et Klein agit en suivant ses différents écrits. Créant ainsi une performance applicable à la peinture, Yves Klein est le premier à réaliser une trace de ses performances par le biais de l'empreinte. La trace deviendra par la suite une notion essentielle de cet art. C'est en cela qu'Yves Klein est précurseur de « l'art du vivant » recherchant le plus possible l'« expérience immédiate »²⁵³. Il est considéré comme l'investigateur de l'art performance moderne en France.

Si Yves Klein rejette la narration, il utilise encore ses codes.

Lorsqu'il crée ses Anthropométries bleues, il concède à la performance une solennité proche de celle du théâtre. Il impose aux spectateurs de venir habillés « comme au théâtre ». Il vient lui-même en costume cravate, et intègre de la musique à sa performance. Yves Klein s'applique à introduire une action non narrative (la performance) de la même manière que l'on introduirait une action narrative (la pièce de théâtre).

Cette approche sera reprise dans de nombreuses performances. La performance se « présente » souvent comme on « représente » une pièce de théâtre. Un interprète se présente à un public, ce public voit l'action et repart à d'autres occupations.

La performance de Klein est singulière car il joue ici le rôle du metteur en scène et non de l'interprète performeur qui se présente devant un public. Yves Klein « présente » (et

²⁵¹ Annexe 1 : Œuvre 7

²⁵² Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.145

²⁵³ *Ibid.*

non « se présente ») des femmes nues qu'il enduit de peinture et qu'il dirige à des endroits précis de la toile. Il est le porteur d'une non narration au même titre qu'un metteur en scène est le porteur d'une narration. Il indique quoi faire non pour présenter un récit mais pour présenter une action.

Yves Klein n'en demeure pas moins un exemple de performeur qui utilise le « pour de vrai » théâtral en art performance.

1.2.2.1. 2 Piero Manzoni en Italie.

Piero Manzoni (1933-1963) a marqué le début de la performance en Italie. Là où les performances dirigées par Yves Klein étaient empreintes d'une ferveur presque mystique, celles de Manzoni se focalisaient sur « la réalité quotidienne de son propre corps »²⁵⁴. Là où Yves Klein exécutait des tableaux « en plaquant des modèles vivants sur la toile, Manzoni réalisa des œuvres qui supprimaient la toile même »²⁵⁵. En effet, en 1961 il signa des personnes à même la peau, les plaçant ainsi au rang d'œuvre d'art, de Sculpture vivante (titre de l'œuvre). Il fit bien plus car la même année il utilisa ses propres productions corporelles, son souffle dans *Souffle d'artiste*²⁵⁶, ses excréments dans *Merde d'artiste*²⁵⁷, qu'il emprisonna dans des contenants (ballons de baudruches pour le souffle, boîtes de conserves pour les excréments). « L'évolution logique de ces actions était que le monde également pouvait être déclaré œuvre d'art »²⁵⁸. Ainsi Manzoni affirma le « corps même comme matériau artistique recevable »²⁵⁹. Il est en cela proche du *Ready Made* initié par Duchamp et cela pose la question de sa qualification comme performeur.

En effet chez Manzoni le public est aléatoire. Il crée des compositions sans se présenter systématiquement au public. Autrement dit, il ne présente pas l'action de faire mais le

²⁵⁴ *Ibid.* p.148.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Annexe 1 : Œuvre 8

²⁵⁷ Annexe 1 : Œuvre 9

²⁵⁸ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.149

²⁵⁹ *Ibid.* p.147.

résultat de l'action. On peut le considérer comme le précurseur de Mike Kelley qui exposait les objets de ses propres performances. Le travail de Manzoni est-il vraiment de l'art performance ? Manzoni nous présente des objets corporels, ses défécations, ses modèles signés comme œuvres, nous incitant à considérer l'action. En créant des œuvres aussi nouvelles et désinvoltes, il pousse le récepteur à s'intéresser à la fabrication d'une œuvre d'art et en apporte une sémantique. Déféquer dans une boîte pour représenter la création artistique permet de se questionner sur cette création et sur la place de l'art dans la société. C'est un concept.

Certes, à l'inverse d'Yves Klein et d'autres performeurs Manzoni ne se présente pas toujours en train de faire l'action. Par exemple pour *Merde d'artiste* le public ne le voit pas déféquer dans la boîte de conserve. Mais cette boîte de conserve est la preuve de son action que l'on peut considérer comme sous-entendu et obligatoire.

Si Yves Klein utilise le « pour de vrai » en mettant en scène ses performances, Manzoni lui utilise le « vrai » en présentant son quotidien.

1.2.2.1. 3 Joseph Beuys en Allemagne.

En Allemagne, le représentant de la performance moderne dans la période de « l'art vivant » fut Joseph Beuys (1921-1986). Cet artiste « assignait à l'art la mission de transformer réellement la vie quotidienne des gens, [et] eut également recours à des actions et à des conférences spectaculaires pour tenter de modifier les consciences »²⁶⁰. Pour exemple en 1965, il s'enduit la tête de miel, y colla des feuilles d'or et se rendit à la galerie « Schmela » où étaient exposés ses tableaux et dessins, puis tenant un lapin mort dans les bras il s'assied et commença à lui exposer la signification de ses œuvres dans *How to explain pictures to a dead hare*²⁶¹. « Ces conversations méditatives avec lui-même

²⁶⁰ *Ibid.* p.149.

²⁶¹ Annexe 1 : Œuvre 10

jouaient un rôle central dans son œuvre, et [...] marquèrent un tournant en termes de performance »²⁶².

C'est dans le contexte du mouvement fluxus, dans les années 1960, qu'il a commencé à développer son art d'action dans lesquelles il utilise des matériaux peu courant tels que le cuivre, la graisse, le feutre et le miel. Ces matériaux, ainsi que ces actions, étaient chargés de significations symboliques complexes pour lesquelles la compréhension de Beuys était basée sur des capacités intuitives qu'il voulait inaccessibles à la pensée rationnelle.

Par son activité et ses diverses activités artistiques et politiques, il fut rapidement connu mais n'était pas incontesté. Alors que ses défenseurs se sentaient touchés par l'immédiateté de son esthétique et les niveaux complexes de signification de ses matériaux, les critiques le taxaient de charlatan utilisant un mysticisme obscur et irrationnel. Beuys se voyait lui-même comme une sorte de chaman, qui pouvait contribuer à la guérison de la société avec les moyens de l'art. Son implication dans ses œuvres multiples va dans ce sens. Il espérait qu'elles trouveraient leur chemin au-delà des limites étroites des musées, des galeries et des collections privées, et qu'elles transmettraient ses intentions à un large public.

Ainsi si Yves Klein utilisait le « pour de vrai », Piero Manzoni le « vrai » ou peut dire que Joseph Beuys était préoccupé par l'apport du « pour de vrai » dans le « vrai » puisqu'il voulait « guérir la société par l'art ».

Au-delà de l'apport des trois artistes européens cités, la performance connu son apogée dans les années 1970 grâce à un contexte historique propice à son expansion internationale. En effet, en 1968, les « événements politiques déstabilisèrent profondément la vie culturelle et sociale tant en Europe qu'aux Etats-Unis »²⁶³. Les mouvements de protestations « des étudiants et ouvriers, [...] contre les valeurs et les

²⁶² *Ibid.* p.150.

²⁶³ *Ibid.*

structures dominantes »²⁶⁴ qui ont agité ces pays représentent un épisode important de leurs histoires nationales. Comme à son habitude, l'art s'en est inspiré et a suivi ce mouvement de révolte. Les performeurs cherchèrent à redéfinir la signification et la fonction de l'art, en exprimant leurs nouvelles orientations, prenant ainsi la place du critique d'art qui en était l'intermédiaire traditionnel depuis 1960. « La galerie était accusée d'être une institution du mercantilisme et l'on se mit en quête d'autres débouchés permettant de communiquer ces idées au public »²⁶⁵. Les artistes remirent en cause leurs propres motivations artistiques et utilisèrent la performance par refus de l'objet d'art, qui devint superflu.

La performance devint un outil pour communiquer au public un nouvel « art conceptuel [...] dont le matériau est le concept »²⁶⁶, art que Goldberg appelle « l'art des idées ». En 1968, l'objet d'art provoqua du dédain chez les artistes. Ils le considéraient comme « une simple monnaie d'échange dans le marché de l'art »²⁶⁷. Ce dédain est à l'origine de l'art dit « impalpable ». La performance en fit parti, puisqu'œuvre conceptuelle, elle ne pouvait (en ce temps) avoir une valeur commerciale. Elle devint le principal médium artistique de l'époque, conceptualisée à partir d'idées ou notions antérieures. Ainsi Allan Kaprow inspira la notion d'espace-temps, Yves Klein celle du Body art, Piero Manzoni celle de sculpture vivante et Joseph Beuys celle du rituel.

1.2.2. 2 Quelques caractéristiques de l'art performance

1.2.2.2. 1 Un espace-temps différent du théâtre

Avec l'arrivée des performeurs, la performance fait le choix de caractéristiques, de sujets récurrents qui interrogent tous le « vrai » et le « pour de vrai ».

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.* p.152.

²⁶⁷ *Ibid.*

« La littéralité du temps et de l'espace est une composante de base. Une performance dure souvent le temps du processus qui la sous-tend. [...] La plupart du temps, la performance est situationnelle et prend son essor dans un lieu et un temps précis »²⁶⁸.

« Réalisée à une date précise et dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, en présence d'un public restreint ou parfois sans public, la performance correspond en effet à une situation temporelle, spatiale et émotionnelle de communication »²⁶⁹.

Le rapport espace-temps en performance est différent du rapport espace-temps du théâtre. Au théâtre, la « représentation » dure le temps du récit (entre 1 heure et 2 heures 30 en moyenne), devant un large public afin de réaliser le meilleur chiffre d'affaire possible et dans un lieu approprié à son action (le bâtiment du théâtre). Dans la performance, la « présentation » est généralement gratuite (ou inclus dans le prix de la visite), courte (entre 5 et 40 minutes en moyenne), devant un public souvent restreint et dans un lieu annonçant la performance comme telle.

La durée de la « représentation » au théâtre est liée au récit qui tient en haleine le spectateur. La pièce est divisée en actes, contenant chacun des scènes où peuvent s'articuler différents décors représentant le lieu de l'action. La performance est bien souvent sans récit, donc de moindre durée, et repose sur « la pensée de l'artiste prim[ant] sur le résultat final »²⁷⁰.

L'aspect financier a son importance. Au théâtre, le spectateur paie sa place depuis le XV^{ème} siècle. Dans la performance, le public ne paie pas, sauf rares exceptions. Il est témoin de la performance. Il peut être invité ou se trouver là par hasard. En art performance, la notion de commercialisation se veut souvent absente : c'est en

²⁶⁸ Chantal Pontbriand, « Introduction : notion(s) de performance », dans A.A. Bronson, P.Gale, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p.15-16.

²⁶⁹ Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.13.

²⁷⁰ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.121.

dénonçant le « mercantilisme » qu'il a pris un tel essor dès 1970. En 1962 Yves Klein jettera « dans la Seine vingt grammes de feuilles d'or lors de *Zone de sensibilité picturale immatérielle 5* [et demandera] à l'acquéreur [de] brûle[r] son chèque »²⁷¹.

Il y a donc un rejet de la notion marchande de l'art et par corrélation de celle du théâtre.

La performance et le théâtre se différencient également en termes d'espace. La performance comprend les trois espaces théâtraux, mais ils interagissent de manière singulière. Ainsi, on découvre l'espace de l'interprète, l'espace du public et l'espace englobant le tout, le lieu de la « présentation », mais il n'y a pas de rapport de scène. La plupart du temps le public peut entourer le performeur, le toucher, se poser ou même partir. Enfin, l'espace global, le lieu de la « présentation », peut être n'importe où du moment où il annonce la performance comme telle. La plupart du temps, ce lieu est un musée, mais ce peut être un théâtre ou un lieu public.

L'américain Robert Morris (né en 1931) intègre la notion d'espace-temps dans ses performances.

Au même titre que *18 Happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow, les performances de Robert Morris font référence au théâtre et utilisent la notion d'espace-temps face à un public. Après s'être installé à New York, Robert Morris présente en 1961, au Living Theater, une performance appelée *Column*²⁷² qui fut décrite par la critique d'art américaine Rosalind Krauss sous ces termes : « le rideau se lève : on aperçoit au centre une colonne en contre-plaqué gris, haute de deux mètres cinquante et large de soixante centimètres. Il n'y a rien d'autre sur la scène. Pendant [...] trois minutes, rien ne se passe ; personne n'entre ni ne sort. Soudain, la colonne tombe. Trois minutes et demie s'écoulent encore. Rideau »²⁷³. Cette performance, où l'artiste n'apparaît pas (bien qu'initialement il devait se trouver dans la colonne et la faire tomber lui-même, il abandonna l'idée après s'être blessé et recouru à une corde pour faire tomber la colonne) contient tous les codes de

²⁷¹ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.147.

²⁷² Annexe 1 : Œuvre 11

²⁷³ Rosalind Krauss, *Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (1977), trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, p.209

l'art dramatique et inclut la notion d'espace (la scène du Living Theater) et de temps (les 6 minutes et demi de la performance) propre au théâtre.

Plus tard Robert Morris utilisa son propre corps dans ses performances et exprima son intérêt pour le « corps en mouvement »²⁷⁴.

1.2.2.2. 2 Un corps que l'on montre

Les artistes féminines françaises Gina Pane (1939-1990) et Orlan (née en 1947) utilisent la notion de *Body art* inspirée d'Yves Klein et montrent les corps.

À la différence qu'il s'agit de leur propre corps et qu'il n'est plus outil mais interprète.

Le Body art est la dénomination anglaise d'un mouvement artistique : L'art corporel, qui va de la simple utilisation de son corps dans une performance, jusqu'à la modification corporelle propre aux mutilations, aux tatouages, piercings ou à la chirurgie esthétique.

Gina Pane est « considérée comme l'une des représentantes les plus importantes et les plus personnelles de l'art corporel français »²⁷⁵. Elle utilise, en partie, des mutilations corporelles légères qu'elle s'inflige elle-même pour « tradui[re] le corps dans sa faiblesse, sa précarité, son destin inexorable »²⁷⁶. La performance *Action sentimentale* en est le meilleur exemple. Réalisée un an après la mort de sa mère en 1973, dans une mise en scène théâtrale (étude des costumes et de l'espace-temps), Dans *Azione Sentimentale*²⁷⁷ Gina Pane incruste des épines de rose dans son avant-bras tendu vers elle et s'ouvre la paume de la main avec une lame de rasoir. « Le corps est un véritable outil scénique : « travaillé, sculpté, informé ou déformé, au même titre que les autres matériaux [...] », il est au centre du projet de Gina Pane »²⁷⁸.

Orlan utilise la médecine pour modifier son corps. Dans ses *Performances chirurgicale*²⁷⁹s (dont la première date de 1978), elle détourne la chirurgie esthétique de

²⁷⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.142.

²⁷⁵ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.103.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Annexe 1 : Œuvre 12

²⁷⁸ Isabelle de Maison Rouge, *opcit.* p.103.

²⁷⁹ Annexe 1 : Œuvre 13

son but initial (l'amélioration physique et le rajeunissement) en se faisant poser « lors de la septième opération chirurgicale-performance de New-York [...] des implants de silicone habituellement utilisés pour rehausser les pommettes de chaque côté du front, ce qui crée deux bosses »²⁸⁰. Ainsi, Orlan « dénonce les normes établies de la beauté et les injonctions du diktat dominant qui s'imprime dans les chairs »²⁸¹ en s'attaquant au « lieu où s'exerce le plus directement le pouvoir de l'idéologie masculine sur le corps de la femme »²⁸².

Gilbert & George représentent, quant à eux, la notion de *sculpture vivante*²⁸³ annoncée par Piero Manzoni. Ce couple Anglais de leur vrai nom, Gilbert Proesch (né en 1943) et Georges Pasmore (né en 1942), se firent connaître en s'imposant comme « sculpture vivante »²⁸⁴ en 1969. « Leur première « sculpture [...] », [...] se composait des deux artistes eux-mêmes, le visage peint en or, vêtus de complets ordinaires, l'un tenant une canne, l'autre un gant, qui se déplaçaient comme des marionnettes, durant six minutes environ sur une petite table au son de la chanson *Underneath the Arches*, de Flanagan & Allen »²⁸⁵. Ils prolongèrent l'ironie de Manzoni « liée à la focalisation de l'œuvre d'art sur leur propre personne et à leur transformation en objet d'art »²⁸⁶. Ainsi, Gilbert & George « n'établiss[ent] aucune séparation entre leurs activités de sculpteurs et leur vie quotidienne »²⁸⁷.

Aussi le rituel qui inspira Joseph Beuys est pour la cubaine Ana Mendieta, un prétexte pour montrer son corps. Certains historiens de l'art, voient dans les pratiques rituelles, observées depuis l'origine de l'homme, la naissance de la performance. Certains performers comme Ana Mendieta y firent référence en créant des performances ritualistes. Ainsi en 1972 dans *Chicken Piece*²⁸⁸ elle se fit filmer nue, debout, tenant, le temps qu'il fallut pour qu'il cesse de bouger, un poulet auquel on avait tranché la tête, en « référence à son enfance passée à Cuba »²⁸⁹.

²⁸⁰ Isabelle de Maison Rouge, *opcit.* p.103.

²⁸¹ *Ibid.* p.110.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Annexe 1 : Œuvre 14

²⁸⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.167.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Annexe 1 : Œuvre 15

²⁸⁹ *Ibid.* p.211.

Cette dernière performance fut essentiellement connue à travers sa vidéo qui est exposée au musée Beaubourg à Paris. Cette vidéo est reconnue comme la trace de cette performance.

On constate que, là où le praticien de théâtre dénigre souvent la captation vidéo qui peut supprimer l'aura de l'œuvre, Ana Mendieta l'utilise. Et il en est de même pour beaucoup de performeurs qui voient en la trace une part de leur œuvre.

1.2.2.2. 3 Une trace que l'on vend comme œuvre d'art

Si la trace permet d'être exposée dans les musées, comme c'est le cas pour Ana Mendieta, elle permet aussi de monnayer ces œuvres faisant fi des critiques sur le « mercantilisme ».

« En 1979, le glissement de la performance vers la culture populaire se reflétait dans le monde de l'art en général, de sorte qu'au commencement de la nouvelle décennie, [...] l'idéalisme contestataire des années 1960 et du début des années 1970 avait été résolument rejeté. Un climat très différent, de pragmatisme, d'esprit d'entreprise et de professionnalisme, absolument étranger à l'histoire de l'avant-garde commença à poindre »²⁹⁰.

« L'art de la performance a, jusqu'à la fin des années 1980, été synonyme de subversion et de provocation. Joseph Beuys, John Baldessari ou Jack Goldstein défendaient une démarche radicale contre la société, la bien-pensance, le monde de l'art et son marché. Ils refusaient que leurs performances soient rééditées en vidéo ou réinterprétées, tandis que leur démarche était totalement désintéressée d'un point de vue financier.

Aujourd'hui, alors que la performance est à la mode, ce segment se donne encore souvent l'image d'une niche cherchant à lutter contre l'emprise du marché qui réduirait l'art à une stricte valeur d'échange, lui permettant de retrouver ses propres « valeurs » et de questionner le monde.

Mais, la performance est parallèlement devenue un « produit » artistique, en large partie du fait de la logique de marché, de l'art : si on peut difficilement vendre une performance - bien que l'on connaisse des exemples, parmi

²⁹⁰ *Ibid.*

lesquels celui de Tino Sehgal -, il est possible de monnayer les textes, témoins photographiques ou vidéo, ou encore les objets utilisés lors de la représentation.

Tandis que *I Like America and America Likes me* de Joseph Beuys est entrée dans l'histoire, la performance qui, à ses débuts, allait à l'inverse d'une démarche mercantile, est maintenant l'apanage des artistes les plus profitables. Ces derniers ont protégé leurs droits d'auteurs et mis en place des descriptions précises permettant aux performances d'être facilement reproductibles. Le travail de Tino Sehgal en est un exemple éloquent. L'artiste, dont les performances sont cédées pour des dizaines de milliers de dollars protège son travail en ne laissant aucune indication écrite ou visuelle de son travail : il n'existe ni film, ni descriptif de la performance, tandis que le contrat est signé de manière orale et les transactions sont effectuées en liquide. »²⁹¹

Les années 1980 connurent donc la commercialisation due à la médiatisation de la performance.

L'art performance est en constante évolution depuis toujours. Chaque performeur impose son sujet et corrobore ou non les caractéristiques posées par ses aînés. Les caractéristiques d'hier ne sont pas toujours celles d'aujourd'hui. Si l'art performance évolue par le biais de ses artistes, il évolue aussi par le biais de son époque.

La trace n'a, par exemple, pas la même considération depuis l'arrivée des médias et du numérique.

²⁹¹ Art média Agency « immatériel, éphémère... cet art qu'on ne peut (presque) pas vendre » <https://www.latribune.fr/blogs/le-blog-sur-le-marche-de-l-art/20140704trib000838512/immatériel-éphémère-cet-art-qu-on-ne-peut-pas-vendre.html>, 04/07/2014.

1.2.3 Art performance et nouvelles technologies

1.2.3.1 L'arrivée des médias et du numérique

1.2.3.1.1 Expérimentation des médias

Le terme média définit plusieurs moyens techniques qui permettent la diffusion massive (car reproductible) de l'information comme la radio, la télévision, le cinéma...

Roselee Goldberg indique que c'est au début des années 1990 que les performeurs s'intéressent à la tâche complexe d'intégrer la technologie à la scène. Car là où avant la technologie servait de documentation, de trace d'action, les années 1990 ont détourné la trace (comme archive ou à vendre) et l'on considéré comme œuvre. Les performances vidéo des années 1997 sont souvent réalisées en privé avant d'être exposées comme installations, et considérées comme « des prolongements d'actions en direct »²⁹². Ces nouvelles œuvres ne sont plus centrées sur le corps de l'artiste dans l'espace et le temps et ne s'inscrivent plus dans un champ résolument conceptuel. Ainsi, les vidéos de Matthew Barney ou de Paul McCarthy sont fondées sur une lecture extrêmement originale de la culture et de la géographie populaire américaine contemporaines. *Envelopa : Drawing Restraint 7*²⁹³ (1989-1995) de Barney, diffusées dans une galerie de New York sur des moniteurs fixés en hauteur, aux quatre coins d'une pièce entièrement blanche, manifeste l'imagination hyper-réaliste de Barney et son intérêt différent pour l'image. « Il s'agissait moins de quelques exercices formels de perception spatiale que de sa propre vision fin-de-siècle d'êtres humains hybrides. »²⁹⁴ À travers ses images Barney et d'autres comédiens déguisés en créature mi-humaines mi-animales aux sabots fendus, évoquaient un univers sexuellement chargé, peuplé de personnages de contes de fées.

²⁹² Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p. 221-222

²⁹³ Annexe 1 : Œuvre 16

²⁹⁴ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, op.cit. p. 221-222

Dans une approche assez différente, les premières performances de Paul McCarthy qu'il cessa de réaliser en public en 1984 pour ne faire que des vidéos-performances révèlent sa fascination pour la scatologiques. Dans *Bossy Burger*²⁹⁵ (1991), un masque d'Alfred E. Neuman sur le visage (un personnage de la revue Mad Magazine) et vêtu d'un habit de cuisinier, il utilisa tout un attirail hétéroclite – ketchup, meubles, poupées, lait, mayonnaise pour créer une performance grotesque et satirique. « Mon œuvre est née des programmes de télévision pour enfants de Los Angeles », précisait-il en guise d'explication.

1.2.3.1. 2 Le tout numérique

« Le numérique est le moteur qui donne son impulsion à l'art informatique, à l'art internet, à la photographie numérique, à la vidéo numérique, à une grande partie de l'art sonore actuel, à la sculpture expérimentale et à toutes sortes d'autres pratiques et disciplines, chacun avec son histoire et ses artistes. »²⁹⁶

Michael Rush évoque dans *Les nouveaux médias dans l'art* l'essor du numérique et son impact sur les anciens médias. Le terme « numérique » a la même racine que le terme « numéraire ». Ce n'est pas anodin puisque « numérique » signifie une information présentée sous forme de nombres qui permettent des calculs et des statistiques basés sur le modèle mathématique des machines à calculer programmables. À partir des machines à calculer programmables des programmeurs ont transféré le calcul numérique vers un traitement de texte comme celui des ordinateurs. Le numérique est donc étroitement lié au chiffre. Aujourd'hui, la plupart des anciens médias comme la photographie, la vidéo, l'enregistrement de sons, sont traités par numérisation. Le numérique a envahi les autres médias. Aujourd'hui, un appareil photo est numérique, de

²⁹⁵ Annexe 1 : Œuvre 17

²⁹⁶ Michael Rush, *Les nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2005. P180.

même qu'un appareil vidéo graphique, un enregistreur ou autre. Avec les récentes évolutions, les téléphones portables permettent la photographie numérique, la vidéographie, l'enregistrement sonore. Ces téléphones possèdent aussi la capacité d'un ordinateur pour le traitement de texte ou l'accès à Internet.

Cet accès facile au numérique a fait évoluer le XXI siècle de manière considérable. Internet facilite de nombreuses démarches. On peut acheter un objet sans se déplacer en magasin, lire un livre sans aller en bibliothèque, voir des vidéos de performances sans jamais avoir assisté à une performance ou même savoir ce que c'est.

Le numérique a fait évoluer la performance, lui donnant plus d'autonomie puisqu'elle s'identifie sans artiste.

Les médias qu'ils soient numérisé ou non ont la particularité de se présenter en direct et de souscrire la présence du public sur une action sans en souscrire le temps. C'est ce que l'on appelle le direct.

1.2.3.2 Le direct dans l'art performance

1.2.3.2.1 Performer la télévision

Comme le dit Peter Weibel, « Pour la première fois dans l'histoire l'image est un système dynamique »²⁹⁷.

Peter Weibel est un artiste autrichien né en Ukraine en 1944, considéré comme un des pionniers de l'art média. Dans *Télé-actions* il crée des performances où la télé substitue le performeur. L'image de l'action primaire devient l'action primaire même. Autrement dit ce n'est plus l'action primaire qui est présentée et écrite (inscrite, tracée, archivée) mais sa trace qui cohabite quelquefois avec le corps du performeur.

²⁹⁷ *Ibid.* p180.

Ce qui intéresse Peter Weibel, c'est la notion de direct et ce qu'implique le medium télévision. Pour comprendre son travail et le cheminement de sa pensée, nous pouvons évoquer une photographie de Peter Weibel vu de dos, il est positionné à droite regardant un écran de télévision situé à gauche, où l'on peut voir Peter Weibel de dos à droite regardant un écran de télévision situé à gauche, dans lequel on peut y voir à l'infini Peter Weibel de dos à droite regardant un écran de télévision situé à gauche²⁹⁸.

« Sous l'appellation de « Télé-actions », Peter Weibel a regroupé une série d'oeuvres qu'il a commencée en 1969 et qui s'est prolongée pendant une bonne partie des années 70. Le nom même laisse entendre la nature contradictoire et fascinante du projet. Par définition, les actions sont directes et spontanées. Elles s'inscrivent dans une logique de performance et se déroulent généralement en public. Comme il s'agit d'art, elles ont presque toujours lieu dans des galeries. L'Actionnisme viennois, dont l'heure de gloire venait de passer, en a fourni de bons exemples. D'autres œuvres de Weibel, destinées à la radio, les « Actions-textes », s'inscrivent dans cette même catégorie. Les « Télé-actions » étaient destinées, quant à elles, à la télévision, où les émissions sont en général diffusées de façon anonyme et rituelle. Depuis que le médium télévision existe, la logique de série introduit une distance entre le programme et les spectateurs. Les actions, à l'inverse, créent un lien entre les acteurs et les spectateurs. Lorsque, au cours de l'une d'entre elles, un intrus « interrompait » une émission, le téléspectateur de l'époque le percevait comme un acte d'agression, inattendu dans ce contexte et échappant aux règles. Il se produisait alors un *intermezzo*, un entracte qui interrompait le programme habituel. Mais le coût du temps d'antenne était tel qu'il ne pouvait s'en produire qu'un seul (et encore, décidé après un temps d'hésitation).

Pour Weibel, un autre aspect des « Télé-actions » résidait dans la conquête de la télévision par l'art. Il ne s'agissait pourtant pas de montrer de l'art à la télévision. L'enjeu était plutôt de « faire » de l'art à la télévision et d'aménager un nouvel espace public pour l'art. Il a pu sembler un temps que

²⁹⁸ Annexe 1 : Œuvre 18

les artistes fondaient l'espoir de s'emparer du médium. Les exemples abondent. Les « Télé-actions » se distinguent de ces tentatives par une analyse critique des images de télévision, et donc de la télévision elle-même. Elles l'exposent au déroulement d'un acte qui en fait ressortir tous les clichés. Elles prennent à contre-pied la pseudo-réalité des images de télévision par une intervention qui fait apparaître la télévision pour ce qu'elle est : une pourvoyeuse d'illusions. Weibel entendait alerter les spectateurs, les amener à prendre conscience de l'indigence de ce qu'ils avaient l'habitude de regarder, et du poids des stéréotypes dans ce registre d'images. Il a pu sembler à cette époque qu'une ère nouvelle s'ouvrait aux images de télévision. »²⁹⁹

1.2.3.2 Performer le web

À la suite de Peter Weibel qui performait la télévision, les artistes se sont mis à performer le Web. Au même titre que la télévision, internet est devenu un lieu de transmission des performances mais aussi un acteur.

Dans la performance *Oudeis* qui eut lieu en 1997 au festival *Ars electronica* de Linz en Autriche, des performeurs de plusieurs pays ont raconté une même histoire (celle de l'odyssée d'Ulysse) dans leur langue maternelle, depuis leur pays et chacun leur tour à l'aide de la vidéoconférence. La structure de la performance a été influencée par la tragédie grecque contenant sept épisodes encadrés par des chœurs. Chaque épisode était joué par un performeur dans son pays devant des spectateurs qui pouvaient voir un épisode en action directe et les autres épisodes au même moment mais travers les écrans d'ordinateurs reprojétés. Les interprètes (Peter Fleissner, Andrew Garton, L.H. Grant, Gernot Lechner, Georg Leyrer, Ulli Noe, Santiago Pereson, Fellippe Rosenberg, Francesco Verdinelli, Monika Wunderer, Dan Zeller) présentaient l'œuvre ainsi : « Sur

²⁹⁹ Belting Hans, « Peter Weibel, les "Télé-actions" », *Multitudes*, 3/2005 (n° 22), p. 159-164. URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-3-page-159.htm>

sept scènes du monde réel situées autour du globe, et sur une huitième étape sur le Web, les acteurs et les spectateurs suivront les voyages d'Ulysse accélérés à une durée d'une heure. Au cours de la performance, sur chacune des scènes du monde réel, le public a la possibilité de regarder simultanément l'interaction des artistes réels et virtuels. Le projet utilise Internet non seulement pour le développement collectif de la production, mais aussi comme espace mettant en scène le temps réel.

Ainsi, dans cet exemple, on peut voir en même temps et ensemble, des protagonistes situés tous dans différents pays. Ces nouveaux médias peuvent poser la question de l'avenir de la trace puisqu'ici elle ne sert pas à pérenniser mais à rendre simultanées différentes actions et faire disparaître la distance.

De plus le direct n'est pas obligatoirement pérenne car l'image n'est pas toujours enregistrée. Lors d'un appel vidéo, la vidéo en direct n'est pas enregistrée.

1.2.3.2.3 Penser le direct

Philippe Auslander a écrit plusieurs ouvrages sur la performance et plus particulièrement sur son rapport au direct. L'ouvrage *LIVENESS performance in a mediatized culture* traite la performance à travers sa médiatisation. Il y réfléchit sur la trace d'une action directe.

À l'instar de Walter Benjamin, Philippe Auslander ne distingue pas réellement la fiction théâtrale, la fiction cinématographique et la fiction performative. Il fait la différence mais il pose son analyse sur le rapport entre média et théâtre tout comme Benjamin a dissocié théâtre et cinéma.

Il semble que la volonté de Philippe Auslander soit de reconsidérer la performance dans le domaine médiatique. Il signifie que la médiatisation n'a pas détruit la performance. Après un récapitulatif historique sur le cinéma opposé au théâtre (Walter Benjamin) et à la télévision américaine depuis les années 1930 Auslander parle de ce qu'est la télévision et de ce qu'elle a changé pour les gens.

La télévision a un rapport à l'intime, Du elle rentre dans notre maison. On peut y voir directement des actions qui se déroulent ailleurs par un effet de distanciation. Au cinéma le film ne représente pas le quotidien, en cela il est un divertissement qui nous fait voyager. Avant pour voyager il fallait se déplacer, or avec la vidéo, qui plus est en directe comme la télévision, le concept est différent. C'est l'écran qui vient chez nous et nous permet de voyager sans bouger. Mieux : avec la notion de direct elle nous permet d'être à deux endroits à la fois. Certes le prisme de l'image est révélateur d'effets fictifs mais lorsqu'on regarde un événement à la télévision en direct le temps (l'heure) ne change pas. La retransmission d'un match de foot est directe. Si dans le poste de télévision un joueur marque un but on peut le voir depuis n'importe tant qu'on est connecté par le téléviseur.

Le direct de la télévision est un nouveau concept que le spectateur doit s'appropriier et qu'Auslander se propose de penser et d'analyser. Avant la télévision le direct n'était donné qu'au théâtre. Au même titre que la radio la télévision a permis à un nombre important de foyers de s'informer et de se cultiver sans sortir de chez eux. Ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas sortir avaient aussi la possibilité d'être « chez eux et ailleurs en même temps ». Le théâtre est devenu l'un des premiers arts à passer à la télévision, permettant ainsi aux téléspectateurs de le voir gratuitement. C'est la première captation dans un but purement factuel de restitution, car le cinéma n'est pas du théâtre filmé. Le théâtre filmé n'est réalisé que pour le téléspectateur de sorte que certaines pièces ne se jouaient que pour la télévision. La télévision, pour convenir aux téléspectateurs, remplace l'action primaire du spectacle en direct (avec la présence des spectateurs) par la présence des seules caméras, comme ce que dénonce Walter Benjamin avec le cinéma.

« Alors que le film permettait aux spectateurs de se projeter dans une scène, la télévision donnait aux gens le sentiment d'être sur la scène, elle simule l'entière expérience d'être au théâtre »³⁰⁰

Ce qu'Auslander veut faire comprendre ici c'est que lors d'une captation la visibilité du spectateur est réduite, tout comme au cinéma. Mais au cinéma le réalisateur, grâce aux successions de plans et au montage, nous donne à voir ce qu'il veut. La retranscription télévisuelle d'une pièce de théâtre n'implique normalement pas (ou moins) le montage.

³⁰⁰ Auslander Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, USA, Psychology Press, 1999, p.18

Le réalisateur de la captation en direct d'une pièce de théâtre peut tout au plus jongler entre trois ou quatre caméras (s'il s'agit d'une grosse production) mais même avec quatre caméras, seuls quatre plans différents pourront se succéder sur une prestation théâtrale d'une heure minimum.

Auslander décrit aussi les relations qu'entretiennent l'action première et sa propre image. Au même titre que Platon, Aristote ou Schaeffer il traite la *Mimèsis*, mais ici sous sa forme la plus contemporaine : le trace documentaire de performance. On entend par « Documentaire » les images (photos ou vidéos) d'actions « vraies » se présentant comme telles. Il introduit sa réflexion par l'exemple d'un concert du groupe rock *The Doors* en 1967 dans lequel ils intégrèrent une transmission médiatique. Le soir de ce concert on pouvait voir à la télévision un reportage sur eux. La transmission télévisée a alors été projeté pendant le concert et le groupe s'est arrêté de jouer pour regarder sa prestation. Il n'a repris le concert qu'à la fin de la diffusion télévisée. Avec cet exemple, Auslander montre que l'événement médiatique prime sur l'événement « vivant ». Les interprètes du direct en sont conscients et la trace médiatique peut alors être considérer comme action « vivante ».

Autrement dit une imitation peut non seulement supplanter mais aussi devenir. Dans l'exemple du concert, la vidéo qui n'est autre que la trace d'un autre concert, prend la place du concert. Le passé devient présent.

La problématique centrale de l'ouvrage d'Auslander semble être la relation entre la trace et l'action directe en art. La performance exploite cette relation.

Auslander a mené une étude sous l'angle historique de la relation entre télévision et théâtre pour comprendre la relation du présent avec son passé.

D'un côté, une action directe, de l'autre, une action enregistrée, toutes deux fictives. Etudier le rapport entre la performance et le documentaire télévisuel, c'est étudier l'enregistrement d'une action directe, « vrai », sans effet fictionnel volontaire. Il ne considère donc pas le théâtre comme un art de fiction mais comme un art en direct, « live ». Ce n'est pas anodin si le terme « live » en anglais, signifie vie, présent. Autrement dit, il présente la performance comme un art du « vrai ».

Lorsqu'il décrit le concert de *The Doors* il souligne l'absence de programmation, de préparation, d'élément fictionnel. Tout est aléatoire, spontané. Le groupe installe les écrans télévisuels sur scène, s'arrête de jouer pour regarder la transmission avec le

public, puis reprend son concert. Certes la transmission n'est pas en direct mais le comportement du groupe crée le direct et inhibe la fiction.

Cette analyse sur les médias et leurs rapports au direct permet de concevoir que malgré son histoire, ses performeurs, ses caractéristiques posées, l'art performance évolue vite et se transforme. Sa forme change, ses dogmes se déplacent et ses performeurs se diversifient.

Enfin si l'on a considéré que l'art performance est né de la volonté de s'éloigner du théâtre on ne peut pas faire abstraction des rapprochements qui s'opèrent aujourd'hui.

1. 3. PERFORMANCE

NARRATIVE

ET THEATRE

PERFORMANCE

En présentant l'art performance de ses débuts à aujourd'hui nous en avons tiré les caractéristiques qui la différencie du théâtre.

Pour autant le rapprochement entre le théâtre et l'art performance est toujours d'actualité. Entre les performances-narratives, les performances-fictions et le théâtre contemporain qui se fait appeler « performance », la problématique de la fiction en art performance au regard du théâtre se pose toujours, mais différemment.

Ce nouveau chapitre ne va plus catégoriser le théâtre et l'art performance mais étudier leurs apports respectifs et ce que cela implique dans l'étude de la fiction et de la trace.

Comme le dit Olivier Lussac « Aujourd'hui on obéit plus ou moins à des scénarii théâtraux [alors que] les artistes de l'époque [...] n'acceptaient pas du tout qu'il y ait une narration dans la performance... »³⁰¹.

Si la performance s'est singularisée à sa création par un refus de la narration, de la représentation théâtrale et du « pour de vrai », elle évolue.

Aujourd'hui certaines performances obéissent à un récit, comme celles de Chloé Maillet et Louise Hervé ou de Marceline Delbecq, d'autres sont « pour de vrai » comme celles de Laure Prouvost ou Wali Ra'ad, d'autres encore sont jouées telles des pièces de théâtre comme celles de Tino Seghal ou de Jan Fabre. D'autres enfin restent toujours dénuées de narration comme celles de Piotr Pavlenski.

La performance ne peut donc se résoudre à des principes et se constitue d'artistes de plus en plus nombreux qui, autoproclamés performeurs, poussent cet art vers de nouveaux horizons.

³⁰¹ Olivier Lussac, « **La signification de « performance » a-t-elle changé depuis son origine ?** », **enregistrement audio, conférence à Lyon le 12/10/2012** <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/audiosvideos/confarences/cages_satie/confarences/copy_of_confarence_daoliv>

Le théâtre évolue aussi. Outre Atlantique Richard Schechner prône un théâtre global qu'il nomme « performance » où tous les arts scéniques sont présents. Dans son analyse le théâtre est performance.

« Aujourd'hui, le théâtre s'éloigne de la fiction et de la narration, principalement par les sujets qu'il aborde : qu'il s'agisse de la pièce *Dehors peste le chiffre noir* de Kathrin Röggla (Röggla, 2007), des spectacles *Rwanda 94* (spectacle du Groupov créé en 1999 au Festival d'Avignon) ou *Igishanga* (mis en scène et interprété par Isabelle Lafon, créé en 2004 et joué notamment au Théâtre Paris Villette), les sujets documentaires affluent au théâtre. Dans *Foucault 71*, par exemple, créé par le collectif F 71 autour de textes de Michel Foucault et de ressources documentaires, la narration n'a rien de fictionnel : les interprètes relatent l'affaire Jaubert, selon des sources historiques, et reconstituent le procès à partir de documents réels et concrets. »³⁰²

Richard Schechner n'est pas le seul à considérer le terme « performance » comme le théâtre sous sa forme global. De nombreux théoriciens comme Hans Thies Lehmann et Philippe Auslander ont écrit des ouvrages sur le sujet.

³⁰² **Anne** Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 14 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

1.3. 1 Art performance et narration

1.3.1.1 Des éléments narratifs dans les premières performances

1.3.1.1. 1 De la narration dans le corps en mouvement ?

Le texte *Pour Louis de Funès* de Valère Novarina prône la séparation du corps et du langage. Écrit trois ans après la mort de l'acteur, en 1986, ce texte est un hommage dans lequel il prête à l'acteur des discours imaginaires. Au même titre que sa *Lettre aux acteurs*, écrite pendant les répétitions de sa première pièce *L'Atelier volant*³⁰³ en 1975, *Pour Louis de Funès*³⁰⁴ est un essai sur le jeu de l'acteur, sur son rapport au corps et au langage.

« Je ne sais pas pourquoi la parole était faite mais certainement pas pour être un jour descendue dans le corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là ; de la mise en chair de la parole. Elle nous est tombée par fatal accident. La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés. Mais quelque chose est survenu qui a divisé la chair en deux, et qui nous a plongés dans l'état sexué, qui est un état de séparation. On ne parlerait pas s'il n'y avait eu d'abord séparation. Et pas seulement séparation des espèces. Nous ne sommes pas sexués (divisés bêtement en deux groupes : fendus, pointus), mais divisés d'avec nous-mêmes. L'homme a reçu la division en même temps que la naissance. Parce que nous sommes ceux qui portent la division dans la matière. Parce que nous sommes ceux qui sont en division. Voilà pourquoi l'acteur danse comme divisé, comme un séparé qui entre en division devant le public réuni. Les spectateurs viennent voir les morceaux de Louis de Funès

³⁰³ Valère Novarina, *L'atelier volant*, Paris, P.O.L 2010, écrit de 1968 à 1970

³⁰⁴ Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L 2007, écrit en 1986.

se séparer. Il n'y a qu'une chose qui pousse le public à aller au théâtre : c'est l'espoir d'assister en vrai à la Séparation des Corps »³⁰⁵

Novarina entend par séparation des corps la séparation du corps et de l'esprit, du geste et de la parole, de la danse et de la narration au sens traditionnel de récit.

Cet exemple permet de distinguer langage narratif et langage corporel.

Novarina y distingue donc deux angles de vues différents : le spectateur doit avoir le droit soit de faire abstraction de la parole et de voir seulement l'acteur (Louis de Funès), gesticuler, danser, et en cela seul il s'agit déjà d'un spectacle ; soit de faire abstraction de la danse et de suivre le sens de la pièce (grâce au langage articulé) et voir un tout autre spectacle.

Il a le droit de séparer ce qu'il voit.

Pour Novarina la danse de Louis de Funès serait liée à l'affect et le texte qu'il prononce serait lié à l'intellect. L'affect serait le ressenti du spectateur à la vue de la « danse »³⁰⁶ de Louis et l'intellect celui de la compréhension de la pièce. Dans le chapitre « percept, affect et concept » de l'ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie*³⁰⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari accordent à chaque terme une spécialité ; les Sciences comme percept, les arts comme affect et la philosophie comme concept. Pour comprendre l'affect, ils précisent que l'affect est souvent opposé à l'intellect. On peut rapprocher l'Aura de Walter Benjamin de l'affect. L'affect et ce que ressent le spectateur.

On utilise l'affect ici pour démontrer que le public ressent des émotions à la vue d'une action sans langage narratif.

Novarina signifie même que le texte empêche l'affect. Nous voulons démontrer ici, dans le seul but de comprendre la narration, que le corps a un langage puisqu'il provoque une réaction du spectateur.

³⁰⁵ Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L 2007, p.187.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, septembre 1991.

Si la narration comme récit est le langage de l'intellect, le corps en mouvement est le langage de l'affect.

Et si il y langage n'y a-t-il pas narration ?

Car la danse de Louis de Funès peut aussi être considérée comme un langage à part entière, le langage du corps, le « langage non linguistique » que désigne Anne Tronche. Au-delà des mots, la gestuelle provoque des émotions. S'il y a affect il y a communication.

1.3.1.1. 2 Communiquer c'est raconter

S'il y a communication ne peut-on pas considérer qu'il y a narration ?

Les performances de Joseph Beuys non pas de « narration » à proprement parler mais utilisent une forme de « narration », leurs « narration propre » tout comme dans la danse de Louis de Funès. Si l'on se fonde sur les écrits du critique d'art Gérard Gassiot-Talabot « est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une présentation figurée dans la durée par son écriture et sa composition sans qu'il y ait toujours à proprement parler récit »³⁰⁸. Selon cette définition toute performance est narrative, au sens de racontant une histoire. Ce que nous appelions concept devient pour Gérard Gassiot-Talabot de la narration. La narration ne serait donc plus seulement un récit mais simplement un effet fictionnel.

Column de Morris narre la chute de l'humanité, *Action sentimentale* de Gina Pane évoque la perte de l'être cher (ou chair), les *Performances chirurgicales* d'Orlan pointent l'inutilité de la chirurgie esthétique, la *Singing Sculpture* de Gilbert & George postule que tout est art, et *Death of a chicken* d'Ana Mendieta dénonce l'atrocité des pratiques rituelles.

³⁰⁸ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004, p.121.

Le concept, l'idée, la théorie de chaque performance, deviendrait alors narration littéraire ou verbale (s'il y a usage de la parole), et raconte une histoire sans pour autant utiliser le récit.

Que penser des performances intégrant la parole ?

Marcher/parler/marcher/parler d'Esther Ferrer, lors de la rencontre annuelle de la performance du Frasnq à Gentilly en 2009, se donne comme contrainte de « ne jamais cesser de parler ni de marcher [créant ainsi] une déambulation incantatoire »³⁰⁹.

Que la performance soit ou non composée de parole, elle est un art et se trouve assujettie au « pour de vrai » des arts traditionnels. C'est peut-être pour cela que la narration y est propice.

Une performance, même considéré comme « présentation », n'en est pas moins une action « pour de vrai » car le performeur reste un imitateur qui prépare son action dans un but de raconter quelque chose, même s'il le fait en « vrai ».

1.3.1.1. 3 La narration préparatoire

La performance se prépare. Tout travail préparatoire à la performance (écrits, dessins, projets) peut se considérer comme substitut du texte théâtral et par conséquent contenir une narration. Pour *Escalade non anesthésiée*³¹⁰ (1971), Gina Pane écrit une lettre adressée au critique François Pluchart, constituée d'un schéma, où elle décrit le déroulement de sa performance qu'elle n'a pas encore réalisée.

« Après fixation de « l'objet-échelle » sur un pan de mur de l'atelier, déchaussée, mains nues, j'escaladerai de haut en large toute sa surface. Des photos seront prises de façon à fixer l'acte. L'escalade accomplie, j'aurais les extrémités supérieures et inférieures meurtries. Le bandage qui m'aura servi à panser mes blessures sera renfermé dans une petite vitrine avec la fiche de

³⁰⁹ Programme du *Frasnq-Rencontre de la performance du 3 au 25 octobre 2009*, 10/10/2009, p.7.

³¹⁰ Annexe 1 : Œuvre 19

mon groupe sanguin et exposé en même temps que les photos relatant l'acte et l'objet support de ce dernier »³¹¹.

Ainsi ce texte préparatoire se rapproche du texte théâtral (comme des didascalies) et est constitué d'une narration littéraire comme un récit. Cet exemple est représentatif de grand nombre de performances et plus particulièrement des contemporaines. Il montre en outre que la performance n'est pas faite au hasard et qu'elle est constituée la plupart du temps d'une recherche et d'un calcul antérieur à la présentation, allant jusqu'à prévoir les traces postérieures. Ce travail préparatoire est un véritable travail de narration linéaire qui prépare l'action et qui permet aujourd'hui ce que l'on appelle le « Reenactment », c'est-à-dire la reconstitution d'une performance. Marina Abramovic a par exemple repris une des performances de Gina Pane à l'aide de ses descriptions. Elle a par conséquent suivi une narration.

Mais cette narration préparatoire n'est pas la même que celle présentée au public. Lorsque Gina Pane ou Marina Abramovic se confrontent aux bougies chaudes de la performance *The conditioning*³¹², les spectateurs n'assistent pas à un récit mais seulement à une action.

Mais aujourd'hui le récit est aussi utilisé dans certaines performances que Lorraine Dumenil et Olivier Penot-Lacassagne appellent les « performances narratives ».

1.3.1. 2 Les performances qui utilisent le récit

1.3.1.2. 1 Performances didactiques

Chloé Maillet et Louise Hervé proposent des « performances didactiques »³¹³. Elles performant le cinéma, la littérature et présentent aux spectateurs des œuvres par

³¹¹ Gina Pane dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.152.

³¹² Annexe 1 : Œuvre 20

³¹³ Annexe 1 : Œuvre 20

l'apprentissage de celles-ci. Dès le début, vers 2008, Maillet et Hervé se singularisent par leur prestation différente des performances habituelles. Lors d'une exposition « Prisonniers du soleil » organisée par Guillaume Désanges du 11 mars au 9 mai 2010 au FRAC Ile-de-France, elles créèrent une performance inhabituelle. Elles y suivaient un protocole imposé par elles-mêmes, habillées toutes deux en tailleur noir, les cheveux tirés par un chignon. Protocole qui consistait à réciter leurs textes comme des conférencières de musée en y plaçant des silences hésitants et en se coupant la parole. Ces éléments volontaires, leur permettaient de donner une autre direction au récit.

Décrite de la sorte cette performance se rapproche de ce que l'on connaît du théâtre. Elle contient tous les éléments qui différencient habituellement le théâtre de la performance. Le récit, l'imitation, la feintise, l'absence de « vrai », qui rangeraient cette intervention dans la catégorie du théâtre et non de la performance. Malgré tout Chloé Maillet et Louise Hervé se considèrent comme artistes de performances et se produisent des lieux qui leurs permettent de se présenter comme telles.

L'utilisation de la narration « au sens traditionnel du terme » et du « pour de vrai » se retrouve aussi dans le travail de Marceline Delbecq. Cette dernière utilise sa voix et la narration pour créer des performances enregistrées et ainsi raconter les histoires qu'elle veut faire parvenir au récepteur. Dans des musées ou des galeries ses enregistrements surgissent et racontent à l'auditeur une histoire qu'elle a créée. Marceline Delbecq considère ses œuvres comme des performances car elle les présente comme telles et que les musées acceptent de les exposer comme telles.

La fiction utilisée dans ses performances lui permet, dit-elle, de faire basculer le « vrai » dans le « pour de vrai » (la fiction) et le « pour de vrai » (la fiction) dans le « vrai ».

Elle utilise donc le « vrai » qu'elle définit comme une « source iconographique pour glisser vers l'imaginaire ».

*So Long*³¹⁴ écrit et réalisé en 2004 est inspiré d'une photographie de Marilyn Monroe par Inge Morath sur le tournage du film *The Misfits*. *So Long* est un soliloque, lu à voix haute ou basse, entre description paysagère et monologue intérieur. La description objective du paysage à l'intérieur de l'image se transforme, au fil de la lecture, en une superposition de monologue de Marilyn Monroe au moment de la prise de vue (entre deux scènes du film), pour revenir à la description objective de départ. Delbecq a pensé

³¹⁴ Annexe 1 : Œuvre 21

ce texte comme un panorama à 360° qui serait une ellipse permettant de voir et d'entendre ce que l'image ne contient pas.

On trouve un autre exemple de sa démarche avec *Vert Pâle*³¹⁵, une lecture musicale créée avec Benoit Delbecq en 2005 et jouée à la Fondation Cartier. Ce projet qu'elle a voulu singulier mêle non seulement le texte à la musique, mais également l'interprétation de la voix directe sur la musique du piano. *Vert Pâle* a été inspirée par l'actrice du cinéma muet Alla Nazimova qui a joué un rôle important dans l'histoire du cinéma Hollywoodien. Marceline et Benoit Delbecq ont fait ressurgir des bribes de son existence dans une performance fictive incarnée non plus par l'image cinématographique, mais par la voix et la composition musicale.

L'idée principale de Marceline est de réactualiser des événements passés dans une contemporanéité, et elle considère que « passer par la fiction permet souvent de créer une dimension intemporelle »³¹⁶.

Ce qui interpelle dans ce nouvel exemple c'est le fait que des espaces accueillent ces « performances narratives » les considèrent comme performance et non comme théâtre. Pourquoi Beaubourg, le musée national d'art contemporain de Paris, commande et expose en tant que performance une pièce sonore à Marceline Delbecq, alors que France Culture passe sept heures de pièces sonores par semaine et appelle cela des fictions radiophoniques ?

L'espace ferait-il l'œuvre ? Un musée ou une galerie d'art justifient-ils une œuvre « vivante » comme performance ? La performance peut-elle n'être que fiction ?

1.3.1.2. 2 Performance-fiction

Dans la galerie parisienne Shanaynay le 8 décembre 2012 fut présenté un « happening fictionnel » de Laure Prouvost et Alex Cecchetti nommé *The artist and the Bunker*. Lors de cette performance on pouvait voir d'un côté Laure Prouvost qui préparait du thé dans une bouilloire électrique et de l'autre Alex Cecchetti qui réparait une roue de vélo crevée. La roue et le vélo qui l'accompagnait étaient visiblement à lui puisqu'il partit

³¹⁵ Annexe 1 : Œuvre 22

³¹⁶ Daria Joubert, interview de Marceline Delbecq « Marceline Delbecq ». #5-Trouble-Boredom/*L'ennui*, <Avant-propos.<http://www.edit-revue.com/?Article=139>>, 24/02/2017.

avec à la fin de la performance. Tous deux alternaient des récits en anglais et se coupaient parfois eux-mêmes par des adresses au public pour proposer le thé ou demander d'aider à réparer la roue. Lorsque l'un faisait part de son récit aux récepteurs, l'autre s'occupait de sa tâche.

Laure Prouvost récitait un texte linéaire qu'elle maîtrisait et jouait telle une actrice. Ce texte racontait l'histoire de son grand-père qui avait entrepris de creuser un tunnel reliant sa maison à Gibraltar, et qui partit dans le tunnel. Plusieurs semaines après son départ son épouse, la grand-mère de Laure Prouvost, se retrouve au milieu d'une mare de boue issue du tunnel et fait appel à la narratrice. Alors Prouvost part à la recherche de son grand père et s'enfonce dans le tunnel. Le « pour de vrai » est bien présent dans cette performance puisque la narration est utilisée pour raconter une histoire sous forme de récit à la façon d'une pièce de théâtre.

De plus cette histoire fut écrite et découpée en épisodes et au même titre que Marbot dans la biographie de Hildesheimer, les personnages principaux sont fictifs. Le grand père et la grand-mère de Laure Prouvost sont des inventions mais le public ne le sait pas lorsqu'il regarde la performance.

Ce qui nous ramène à l'argument de Schaeffer : si le public ne peut différencier le « vrai » du « pour de vrai » alors ce qu'il voit est « vrai ».

Seules des recherches sur Laure Prouvost permettent aux récepteurs de démasquer celle que le journal *Le Monde* présente comme une « sacrée menteuse »³¹⁷.

L'histoire familiale romancée de Laure Prouvost faisait aussi écho aux récits d'Alex Cecchetti qui suivaient quant à eux une logique proche de celle des rêves. Racontant quelques épisodes qu'il avait rêvés il adoptait une forme dialogique avec les récepteurs et faisait ainsi progresser sa narration suivant les réponses du public. À la fin de la performance, Cecchetti avait prévu d'enfourcher son vélo et de sortir, mais sa roue n'était pas encore réparée. Laure Prouvost n'étant plus présente, il ouvrit la porte et fit semblant de sortir comme il l'avait prévu et annonça : « now you can consider that the

³¹⁷ Harry Bellet, « Laure Prouvost, sacrée menteuse », http://www.lemonde.fr/festival/article/2014/08/07/laure-prouvost-sacree-menteuse_4467874_4415198.html, 17/09/2014

performance is more or less over » et retourna finir son vélo en demandant à nouveau au public de l'aider.

Cette fin involontaire a alors permis à cette performance-fiction de se réinscrire dans le « vrai », car pour se finir « vraiment » elle devait attendre que la roue du vélo soit réparée. Le temps de la performance était dépendant du temps qu'il faut pour finir de réparer une roue de vélo. Il semble que Cecchetti fut quelque peu décontenancé artistiquement puisque préoccupé par son vélo, il fut obligé de prévenir le public que sa performance était finie et qu'ils pouvaient partir. On peut considérer que la performance s'est achevée quand Cecchetti, après plus de 30 minutes, est sorti avec son vélo dans la rue.

Bien que volontairement « pour de vrai » cette performance narrative a été rattrapée par le « vrai », comme une sorte de rappel à l'ordre. Est-ce que parce qu'il s'agissait d'une performance ?

Une pièce de théâtre sujette au temps du texte ne peut avoir ce genre de problème.

Ainsi l'art performance même fictive est dépendant du « vrai ».

Examinons un exemple de performance où le « vrai » est volontairement minimisé.

Le travail de Walid Ra'ad est basé sur le « pour de vrai » comme leurre et semble complètement se défaire du « vrai » constitutif de l'art performance.

Ce Libanais âgé de 50 ans est considéré comme l'un des artistes les plus importants du Moyen-Orient. Enfant il a vécu les assauts israéliens sur Beyrouth Ouest et la réplique des Libanais. Il dit lui-même que seul l'art lui a rendu supportable le « vrai », le réel de la guerre. C'est l'état fictionnel de l'art qui lui a permis d'accepter le « vrai ». *The Atlas Group* est son œuvre principale et se présente comme une fondation qui génère des archives historiques et qui collecte des traces relevant de la guerre au Liban afin de les mettre à disposition de chercheurs.

Si la fondation paraît crédible, les matériaux sont en réalité produits par l'artiste. Les archives présentées sont imaginaires, les traces falsifiées, les documents et témoignages sont inventés tout comme le Docteur F akhouri, son personnage principal, présenté comme l'historien le plus renommé du Liban.

En 2010 à la galerie parisienne *Le centquatre* Walid Ra'ad a performé son exposition constituée des archives de *The Atlas Group*³¹⁸. La performance a commencé dans le noir. On entendait la voix enregistrée du comédien Carlos Chahine. Puis, entouré des archives exposées au mur, Walid Raad a fait son apparition pour présenter et décrypter ses archives.

Chaque archive était falsifiée : 145 photos détournées de voitures utilisées dans des attentats dit « à la voiture piégée » entre 1975 et 1991 ainsi que leurs numéros de moteur, d'essieu, leurs poids et le types d'explosifs utilisés ; des notes sur les politiciens présents au champ de courses ; des photos du Dr F akhouri ; des informations sur un soldat, l'opérateur 17, licencié à force de filmer le soleil plutôt que la cible qui lui avait été assignée ; 53 cassettes vidéo sur la captivité de Souheil Bachar et d'otages américains ; les sites où ont été retrouvés balles et éclats d'obus collectionnés ; l'identification des pays fournissant les armes ...

L'intérêt de cette performance est de présenter des archives d'une guerre non finie, donc hypothétique et par conséquent « pour de vrai ». Ainsi Walid Ra'ad a inventé des formes qui dépassent le documentaire. Il a placé le public, pendant la performance, face à un musée du futur. La notion de trace du futur est antinomique mais elle nous permettra par la suite de mieux comprendre la trace performative comme garante du « vrai » en art performance.

Certains performeurs vont encore plus loin dans l'utilisation de la narration et vont jusqu'à performer le théâtre.

³¹⁸ Annexe 1 : Œuvre 23

1.3.1.2. 3 Performance-théâtre

Si l'artiste joue son rôle dans la qualification d'une performance, d'une pièce de théâtre, d'une installation, ou d'une œuvre plastique, certains artistes ne se cantonnent à rien de connu et ne catégorisent plus leur art.

C'est le cas avec l'exemple de Tino Sehgal.

Tino Sehgal n'aime pas le terme performance, ni celui de théâtre, et présente ses œuvres comme des « expériences ». Lors de ses « expériences » Tino Sehgal est exigeant avec son public et lui demande de s'abstenir de photographier, de filmer, ou de diffuser via les réseaux sociaux toute image de ses œuvres. De même, il n'accorde que peu d'entretiens et refuse d'écrire des textes de catalogues et d'expliquer son travail.

Sa plus grande réalisation à ce jour est la carte blanche que lui a commandée le musée parisien « le palais de Tokyo » fin 2016. Cette œuvre est constituée de sons, de chants, de hurlements, de rencontres entre public et comédiens, de danses, de marches, de courses, de paroles et de bisous. D'autres artistes participent à l'événement comme Daniel Buren qui orne le rez-de-chaussée d'un magnifique faux-plafond et les murs de miroirs. Dans une chambre au niveau inférieur, une bande sonore de James Coleman de 1977 émet un rythme cardiaque amplifié, synchronisé avec des flashes. S'y ajoutent des séquences d'archives d'un match de boxe de 1927 entre Jack Dempsey et Gene Tunney, pouvant être entendues, de manière presque subliminale, à travers tout le bâtiment.

La voix off de Coleman est un monologue intérieur qui ressemble à un instrument chuchoté à l'oreille du récepteur telle une punition de mots. « Box! La lutte est en cours! Livrer, livrer! Retournez, retournez! C'est comme ça que se passe le spectacle de Sehgal ». Ensuite le public est confronté à un inconnu, un des 300 comédiens employés pour l'« expérience », qui lui raconte une histoire. Puis cet inconnu emmène le public dans une pièce complètement sombre d'où sortent des hurlements qui se transforment en chant. Les chanteurs sortent des sons proches de ceux des sifflements de train à vapeur et de rythmes de pistons.

Cette « expérience » est réalisée comme une pièce de théâtre mise en scène par Tino Sehgal mais au lieu de faire assoir le spectateur Tino Sehgal lui a permis de déambuler de salle, en salle guidé par des comédiens.

Tino Sehgal réfute le terme de théâtre et refuse ses codes, là où Jan Fabre les intègre.

Jan Fabre est un exemple particulier de performeur car il pratique à la fois la performance et le théâtre.

Parfois ses œuvres sont performances, parfois elles sont théâtres, d'autres fois encore elles sont « art plastique ». Mais elles sont toutes liées depuis toujours par les caractéristiques de l'art performance : un espace-temps différent, des corps qui se montrent, des traces que l'on vend comme œuvre d'art. Originaire d'Anvers, Fabre n'a pas de formation théâtrale, mais a étudié à l'Académie des Beaux-Arts et à l'Institut Municipal des Arts Décoratifs et Artisanat d'Anvers. Pendant ses études, entre 1976 et 1980, il a produit ses premiers textes de théâtre, ses premiers dessins, mais a également donné ses premières performances. Fabre est un artiste qui explore continuellement ses propres limites et tente de les repousser. Ses dessins sont des recherches scénographiques, et sont donc au moins aussi importants que son travail de théâtre et ses performances.

En 1977 il débute la série *L'Heure bleue*³¹⁹ réalisée au stylo bille. Pour cette performance il s'enferme dans une pièce et la recouvre entièrement de dessins avec un stylo Bic bleu. Ensuite, pour *Window Performance*³²⁰, il s'enferme nu pendant 7 heures dans la vitrine d'une rue commerçante d'Anvers, en compagnie d'escargots dont il a peint la coquille en noir-jaune-rouge, les couleurs de la Belgique, pour dénoncer l'hibernation culturelle de son pays.

En 1979 il défraie la chronique avec ses *Money performances*³²¹ au cours desquelles il demande aux spectateurs de lui prêter un billet de banque qu'il brûle aussitôt pour

³¹⁹ Annexe 1 : Œuvre 24

³²⁰ Annexe 1 : Œuvre 25

³²¹ Annexe 1 : Œuvre 26

tracer au sol un dessin avec la cendre du billet brûlé. Cette œuvre lui vaut des réactions colériques de grand nombre de spectateurs qui vont jusqu'à le frapper. Il sera même arrêté car en Belgique brûler une monnaie nationale est interdit.

Peu après il présente l'action *Cleaning the Museum* à la Maison Jacob Jordaens en nettoyant le sol avec des serpillères industrielles aux couleurs de la Belgique. Sur l'une d'elles est inscrit « L'art belge est essorable ». Sur une autre, il dessine des escargots.

En 1980 Jan Fabre présente sa première pièce de Théâtre : *Théâtre écrit avec un K et un Matou* qui indignera le public de sa tournée aux USA à cause de la nudité des performeurs/acteurs dont Jan Fabre lui-même.

C'est à partir de ce moment que ses performances sont jouées et présentées comme des pièces de théâtre tout en étant considérées en Europe comme des performances. Les pièces de Jan Fabre sont représentatives d'une impossibilité de classement.

En 1982 c'est avec *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*³²² qu'il ébranle les conventions du théâtre de l'époque. Il s'agit d'une pièce de huit heures, dépassant les limites physiques des interprètes, qui deviendra rapidement une pièce mythique et représentative du travail de Jan Fabre. Le plateau devient le lieu de plusieurs performances qui se réfèrent à différents artistes comme Pina Bausch quand deux performeurs se regardent et se déshabillent de plus en plus vite, ou Marina Abramovic quand des corps torsés nus répètent des gestes jusqu'à épuisement. Il s'émancipe aussi des références lorsque ses interprètes baladent des perruches en laisse pour composer un tableau vivant.

Par la suite, et toujours dans la même lignée, il participe à la Biennale de Venise où il présente *Le Pouvoir des folies théâtrales*³²³. Il y revisite l'histoire du théâtre sous forme de tableaux vivants, usant des corps comme des mots. Cette œuvre entre dans les annales du théâtre contemporain et fait le tour du monde.

³²² Annexe 1 : Œuvre 27

³²³ Annexe 1 : Œuvre 28

Enfin il fonde en 1986 sa compagnie de danse et théâtre, *Troubleyn*³²⁴, et continue depuis à créer des pièces de théâtre qui tiennent lieu de performances comme le démontre sa dernière création *Mount Olympus* qui dure vingt-quatre heures.

*Mount Olympus*³²⁵ allie vraiment théâtre et performance car chaque tableau représente un récit tiré de la mythologie grecque sous forme de concept de performance. Ainsi les orgies bacchantales ne sont plus des récits mais des danses endiablées réalisées par des performeurs recouverts de peinture. Le jardin d'Eden est représenté par des arbustes avec lesquels les performeurs simulent des orgasmes. Le combat d'Hercule contre un serpent est représenté par la pénétration anale d'une main d'un des performeurs (représentant le serpent) dans le corps d'un autre (représentant Hercule). À la fin, la renaissance de la Grèce est représentée par la projection dans un bocal de deux œufs sortis du vagin de chacune des 4 femmes présentes au salut. La forme performative nourrit ici un récit narratif connu et référencé qui empêche la notion d'action de performance gratuite. Chaque acte est justifié par une narration existante.

Tout comme le démontre le travail de Jan Fabre aujourd'hui le théâtre traditionnel contemporain se pose lui aussi la question de la narration, de la fiction, du « pour de vrai » et du « vrai ». Si la performance aujourd'hui accueille le « pour de vrai » le théâtre d'aujourd'hui accueille le « vrai ».

Certains théoriciens du théâtre ne se posent même plus la question du théâtre ou de l'art performance et ont opéré, comme le dit Franck Ancel, une « remise à zéro » des arts scéniques en les classant tous dans la même catégorie : la performance.

³²⁴ Annexe 1 : Œuvre 29

³²⁵ Annexe 1 : Œuvre 30

1.3. 2 Tout les arts scéniques comme « performance »

1.3.2. 1 Le théâtre ne doit plus recommencer

1.3.2.1. 1 Une remise en question

« Le théâtre ne doit plus recommencer. La scène ne doit plus recommencer à se repeupler pour déverser tout ce qui vient [...] Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre maintenant et que tous ceux qui savent, qui croient savoir, reviennent au théâtre dans le noir, non pour encore et toujours regarder, mais pour y prendre une leçon d'obscurité, boire la pénombre, souffrir du monde et hurler de rire. Souffrir du mètre, du temps, des nombres, des quatre dimensions. Entrer dans la musique. »³²⁶.

Valère Novarina écrit ceci en 1986. On y voit une corrélation avec l'arrivée des performeurs (avant) et l'arrivée de nouveaux théâtre (après). Valère Novarina n'a pas fait changer à lui seul la théorie du théâtre, mais cette citation contribue à comprendre que les nouvelles pratiques interdisciplinaires contraignent la théorie du théâtre à les étudier et à les nommer différemment. Le premier à faire ce travail est le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann avec le « théâtre-postdramatique ». Ce nouveau titre est né en partie de l'arrivée de l'art performance. « Le théâtre postdramatique engloberait [...] un éventail d'expressions artistiques du « spectacle vivant » dont bon nombre ont surgi en France dès le début des années 1980 sous la dénomination de « danse contemporaine » »³²⁷.

« Le théâtre postdramatique, tel que le théoricien du théâtre contemporain Hans-Thies Lehmann le définissait dans les années 1990, se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du « drame » au sens d'action.

³²⁶ Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L 2007, écrit en 1986, p161-162-163.

³²⁷ *Ibid.*

Narration et texte y apparaissent comme deux éléments équivalents, remis en cause par ce type de théâtralité. Le théâtre s'éloignerait de la notion de drame, alors que la société se dramatiserait. Depuis une dizaine d'années se dessinent sur les scènes européennes deux grandes orientations qui peuvent être perçues comme l'héritage du théâtre postdramatique. D'une part, l'« écriture de plateau », telle que la définit le philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels, replace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création ; ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires. L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle. D'autre part, la notion de « théâtre néo-dramatique » désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute. »³²⁸

Cette citation d'Anne Monfort nous permet de déduire deux choses essentielles pour notre analyse. Un, les préoccupations d'Hans-Thies Lehmann sur la narration et le texte sont les mêmes que celles posées par les nouvelles performances. Deux, la théorie du théâtre décrite et les différents noms donnés font toujours référence au débat textocentriste/scénocentriste.

Mais elles semblent avoir de nouvelles considérations.

1.3.2.1. 2 De nouvelles considérations

Les théoriciens de ce « nouveau » théâtre considèrent l'acteur comme le responsable de la transformation de l'état de « pour de vrai » (fiction) à l'état de « vrai ». Car lui seul peut parler en son nom propre ou au nom de son personnage. La *Mimésis* est alors malmenée puisque l'acteur n'imité plus le personnage : il est lui-même. Cette configuration que l'on considère comme l'héritage de l'art performance remettait en

³²⁸ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 12 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

cause la « représentation » et la réceptivité du spectateur à la présentation d'un monde imaginaire extérieur au nôtre. La théorie théâtrale s'est alors posée les mêmes questions que cette étude. Si l'acteur est lui-même il est inscrit dans le « vrai » et non plus dans une histoire imaginaire. Si l'acteur est lui-même, le théâtre n'est plus « pour de vrai », il n'est plus « fiction ». Anne Monfort résume cette remise en cause du « pacte conventionnel théâtral » par la question : « en tant qu'acteur, suis-je *je* ou *il* ? »³²⁹.

Si, depuis le performeur, le théâtre contemporain considère différemment l'acteur il en de même pour le public qui a évolué depuis le théâtre traditionnel.

Car le public de théâtre traditionnel était un « ... collaborateur méconnu et nécessaire du dramaturge [...] différent d'une foule et pourtant agrégat d'individus soumis au même moment aux mêmes images, entité abstraite, mais d'une diversité qui se différencie selon le théâtre, la pièce, l'heure de la représentation, le quartier, [...] animé tout au long de son histoire par le désir d'être « dupé » et un souci très strict de moralité. »³³⁰

Nous avons indiqué précédemment qu'en voyant un spectacle le spectateur sait que ce qu'il va voir est fait pour être vu par lui-même, qu'il s'agit d'une représentation. Il sait donc que ce qu'il voit est fictif ou comprend une part de fiction. Mieux il semble venir pour cela, c'est un désir, il vient voir autre chose que ce qu'il a l'habitude de voir. Il joue à ne pas savoir. Il joue à l'homme enchaîné dans la caverne, et pleure si un personnage meurt. Il sait pertinemment que cela est présenté pour lui, qu'il y a une part de « pour de vrai », mais cela provoque en lui de réelles émotions.

C'est là le rôle du spectateur, croire en ce qui lui est montré, afin d'y trouver un plaisir, celui de ressentir.

Les praticiens se sont alors questionnés sur ce spectateur. S'il joue à ne pas savoir et qu'il en ressent des émotions, c'est qu'il est peut-être lui-même acteur, soit spect-acteur. Le mot spectateur est un mot-valise intégrant le mot « acteur ». Le spectateur est un spect-acteur d'une œuvre interactive. Lors d'une représentation ou d'une performance, il est l'observateur, le destinataire et le protagoniste, celui par lequel l'action se joue. Michel Bouquet dira lors d'une interview télévisuelle, que chaque soir le public ne vient

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Claire Guinchat, dans *Revue française de sociologie*, Année 1965, Volume 6, Numéro 6-3 p.403

pas voir sa pièce, mais la jouer. Il vient prendre la place de l'acteur, se l'accapare et ressent ce que ressent le comédien. C'est à ce titre-là que les spectateurs sont acteurs eux-mêmes. Ils deviennent les ombres portées sur le mur de la caverne.

Le théâtre contemporain a compris que le spectateur n'était plus passif mais actif et lui a donc ouvert d'autres portes.

Jacques Rancière écrit dans son œuvre, *Le spectateur émancipé*³³¹ que le théâtre traditionnel «s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. [Le théâtre contemporain] s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expié ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité.»³³²

C'est le théâtre contemporain lui-même qui rend les spectateurs acteurs, car le fait qu'ils soient passifs est contraire à l'essence même du théâtre qui est de faire réagir. Jacques Rancière cite dans ce même ouvrage les noms d'Artaud et de Brecht. Si Hans Thies Lehmann fait naître son théâtre postdramatique avec Jan Fabre il ne considère pas moins Artaud et Brecht comme des précurseurs.

Antoine Marie Joseph Artaud, dramaturge français (1896-1946), est le créateur du théâtre de la cruauté. Mouvement au même titre que le futurisme, ce théâtre naît dans une de ses œuvres *Le théâtre et son double*³³³. Il souhaite sortir le public de sa léthargie passive. Sa mise en scène met tout en œuvre pour y arriver, comme assommer le public d'une lumière forte et constante, d'images, de mouvements et de sons, comme la diffusion de bruits, forts et dérangeants. Il cherchait à créer chez le spectateur un état d'hallucination et de peur, à le confronter à une action, afin de le rendre lui-même acteur par son comportement. Artaud a donc contribué à changer le comportement du public. Mais c'est la distanciation de Brecht qui a vraiment donné un rôle au public au même titre qu'un personnage de sa pièce, puisque ses personnages s'adressaient directement à lui. La distanciation est un principe théâtral créé par Berthold Brecht, dramaturge allemand (1898-1956) et proche contemporain d'Artaud. Cette nouvelle pratique

³³¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008

³³² *Ibid*, p. 46

³³³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

théâtrale s'oppose au fait que l'acteur s'identifie à son personnage. Brecht utilise différents procédés de recul, comme faire jouer les acteurs depuis le public ou s'adresser directement à eux. Ce qui offre au public la possibilité d'être un personnage à part entière.

Par la suite toutes les nouvelles pratiques (arts hybrides qu'il fut difficile de catégoriser) nécessiterent un seul terme. Jacques Rancière utilise l'expression « spectacle théâtral » pour « inclure toutes les formes de spectacle – action dramatique, danse, performance, mime ou autres – qui placent des corps en action devant un public assemblé »³³⁴, Richard Schechner utilise celui de « performance ».

Nous préférons le terme de Richard Schechner qui considère tous les arts scéniques sous le terme de « performance », puisque nous avons démontré l'art performance, la figure du performeur et de son public ont transformé l'étude théorique du théâtre.

1.3.2. 2 La Performance de Richard Schechner

1.3.2.2. 1 Point de départ théorique

« Théoricien et praticien du théâtre, metteur en scène et universitaire, [...] Richard Schechner vit et enseigne à New York. »³³⁵ Spécialiste des études de la performance, *performance studies*, il est l'auteur de nombreux textes qui œuvrent pour un théâtre global, un théâtre contemporain réunissant tous les arts spectaculaires (dont l'art performance) sous le nom global de « Performance ».

Jean-Marie Schaeffer atteste que l'étude théorique du théâtre change suivant les pays. Si en France l'analyse théâtrale est textocentriste ailleurs elle semble majoritairement scénocentriste. Cela explique que l'œuvre de Schechner *Performance, Expérimentation et*

³³⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p8.

³³⁵ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, 4^{ème} de couverture.

théorie du théâtre aux USA,³³⁶ « n'apporte rien de nouveau aux Etats-Unis, ni en Asie, ni en Europe : en Italie, en Allemagne, au Danemark et dans bien d'autres pays, [l]es œuvres [de Richard Schechner y] sont traduites, si bien qu'[...] est reconnu par tous les théoriciens, étudiants et praticiens du théâtre comme l'une des références essentielles du théâtre contemporain. Mais pas en France. »³³⁷ *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, est un ouvrage regroupant « un nombre significatif d'articles, interventions, passages d'ouvrages, pour donner une idée du travail théorique critique fourni par Richard Schechner en l'espace de quarante années »³³⁸ et s'articule autour de quatre problématiques.

La première, intitulée *Théorie de la performance* a pour but d'éclairer « la question de la performance comme notion essentielle et point de départ théorique de l'ensemble de l'ouvrage »³³⁹. Ainsi, au-delà d'être un terme désignant « une forme artistique hybride, à mi-chemin entre théâtre, danse et arts plastiques »³⁴⁰, la performance se présente aussi comme un terme anthropologique désignant « la rencontre entre un groupe d'individus officiants - des acteurs - et un groupe de témoins - des spectateurs. »³⁴¹.

Dans *Drame, script, théâtre et performance*³⁴² écrit initialement en 1973 Schechner réalise une étude anthropologique qui présente « les phénomènes auxquels on donne le nom de « drame », « théâtre », « performance » »³⁴³ comme étant aussi vieux que l'humanité.

Richard Schechner, dans son anthropologie proche de celle d'André Degaine, définit son sujet comme un ensemble de comportements humains ayant pour but la représentation, qu'elle soit ludique, religieuse ou portée par un intérêt vital (se nourrir, se reproduire...). Il légitime ses propos par de nombreuses découvertes scientifiques comme les empreintes de pieds, représentant des pas de danse lors des « cérémonies magiques », dans la grotte ornée du Tuc-d'Audoubert des Pyrénées françaises en Ariège. Il introduit lui aussi la notion de transmission. Pour Schechner si ces cérémonies ou ces gestes se reproduisent, comme le fait de devoir toucher le sexe d'une statue d'homme pour

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.* p.5.

³³⁸ *Ibid.* p.6.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.* p.23.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.* p.27.

³⁴³ *Ibid.*

déclencher une fertilité, c'est qu'il existe une transmission de personne à personne. Il distingue le « texte » qui se rapporte pour lui à des documents écrits plus récents, au « script » qu'il désigne comme « ce qui préexiste à toute forme de mise en pratique et qui subsiste d'une représentation à l'autre »³⁴⁴. Il y fait la différence entre des modes de pensées (le texte) et des modèles d'actions (le script).

L'exemple de sa mise en scène de *The Tooth of crime*³⁴⁵ présente ses arguments. Sa volonté profonde est de créer un théâtre différent où la performance prend sens grâce à la liberté de mouvement offerte aux spectateurs. Même la scénographie est conçue pour offrir des angles de vues inédits au public. Le décor est central, afin que les spectateurs debout se déplacent et puissent en faire le tour. Schechner témoigne de l'interaction entre acteurs et spectateurs, à tel point que certains entrent parfois en contact avec les acteurs pendant la pièce, allant jusqu'à provoquer des rixes en fin de spectacle. « Je ne recommande pas d'en venir aux mains dans un spectacle, mais j'affirme que cet événement fait absolument partie de la performance de *The Tooth of crime* donnée ce soir-là.»³⁴⁶

Son travail reste quelque peu paradoxal. Il y a le « script » et le « texte » mais pour lui tous deux cohabitent dans la culture occidentale très attachée au « drame ». Son travail est donc imprégné de cette culture, malgré son discours. Il donne comme contre-exemples des rituels orientaux actuels auxquels il a assisté. Il évoque plus particulièrement une cérémonie pratiquée par un peuple appelé Thovil à Koratota au Sri Lanka. Dans le but de repousser les maladies survenues dans le village, une cérémonie de 30 heures est organisée. Elle intègre les visiteurs comme Richard Schechner, modifiant ainsi le « script ». Dans cette performance il n'y a ni « drame » ni « texte ». Le « script » quant à lui est en constante évolution, « souple »³⁴⁷. Schechner rajoute, bien que sa thèse anthropologique reste « parcellaire au sujet du jeu chez l'homme et quelques autres primates »,³⁴⁸ que ces cérémonies sont précédées par des « ateliers »³⁴⁹

³⁴⁴ *Ibid.* p.29.

³⁴⁵ Annexe 1 : Œuvre 31. Ecrite par Sam Shepard *The Tooth of crime (La dent du crime)* a fait sa première dans le Londres Open Space Theater le 17 juillet, 1972. Elle fut jouée par la troupe de Schechner, The Performance Group (TPG) en 1972. L'histoire est celle d'un chanteur de rock célèbre, Hoss, isolé de la réalité par sa célébrité. Une captation vidéo est visible sur : <http://hidvl.nyu.edu/video/000033716.html>

³⁴⁶ Richard Schechner, *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, p.45

³⁴⁷ *Ibid.* p.51.

³⁴⁸ *Ibid.* p.55.

permettant de créer collectivement le « script ». Il prend comme exemple les rituels de chasse. Il met en évidence le caractère collectif et transmissif des cérémonies, rituels, performances, drames, théâtres ; et légitime leurs regroupements sous le terme global de performance. En travaillant sur le rituel que ce soit théoriquement ou pratiquement il se rapproche du performeur Joseph Beuys. Son travail est donc aussi proche de la performance orthodoxe que du théâtre.

En référence à Aristote, Schechner parle d'une poétique de la performance.

Vers une poétique de la performance reprend les théories textocentristes pour faire comprendre les théories scénocentristes. Bien que le titre soit une référence directe, ce texte n'est pas une analyse de la narration mais de l'action. Son argumentation est chronologique. Schechner revient au paléolithique, passe par l'antiquité, le médiéval, arrive au théâtre italien pour finir par ses mises en scènes du The Performance Group. Il utilise donc toujours les mêmes périodes historiques avec cependant des exemples et des arguments différents. Ici son sujet est le lieu des performances (au sens global) et son rapport à la société. Il nomme ce lieu « théâtre ». Pour lui « les premiers théâtres étaient des centres de cérémonies ; ils étaient intégrés à un système comprenant chasse, déplacements d'une source de nourriture à une autre suivant un calendrier saisonnier, rencontres avec d'autres groupes humains, célébrations et inscriptions de la célébration dans l'espace par une forme d'écriture – signifiant ainsi l'intégration de la géographie, du calendrier et des interactions sociales et montrant la propension des hommes à transformer la nature en culture »³⁵⁰. Il y intègre aussi certains animaux comme les chimpanzés et leurs festivités appelées « carnavaux »³⁵¹ qui se produisent régulièrement dans la forêt. Il fait aussi un lien avec le théâtre médiéval et les processions, qui mènent toutes aux lieux de la représentation, qu'elles soient funérailles, marches politiques, parades de cirque ou pèlerinages.

L'espace théâtral sert d'exemple pour servir un argument central qui est que : le drame, le théâtre, les performances, les rituels sont avant tout des événements sociaux ; qu'ils aient pour but le rituel ou le divertissement.

« Le théâtre s'insinue dans un réseau d'associations dérivées du jeu, de la chasse, de la tuerie et de la distribution de viande, des centres de cérémonie, des procès, des jeux, des

³⁴⁹ *Ibid.* p.71.

³⁵⁰ *Ibid.* p.77.

³⁵¹ *Ibid.* p.75.

rites de passage et du conte. Les répétitions et les souvenirs – l'avant et l'après-jeu – se rejoignent dans l'événement théâtral. »³⁵²

Dans *Théâtre environnemental et participation du public* Richard Schechner définit sa conception du « théâtre environnemental ». Le sujet abordé est la place sociale du théâtre comme environnement, en référence aux travaux d'Allan Kaprow.

1.3.2.2. 2 Le théâtre environnemental

Avec *Six axiomes pour le théâtre environnemental*, Schechner décrit les six principes différenciant le théâtre qu'il appelle « environnemental » de celui qu'il appelle « orthodoxe » (au sens de conforme aux usages, à l'opinion commune).

Le premier est que l'événement théâtral réunit plusieurs connexions entre plusieurs protagonistes. Il englobe dans le terme événement théâtral, ce qu'il appelle la performance soit la vie et l'art : allant des événements publics aux manifestations, de l'intermédia aux happenings, du théâtre environnemental au théâtre orthodoxe. Les connexions entre protagonistes qu'il décrit sont les suivants : les interprètes entre eux, les spectateurs entre eux et les connexions entre interprètes et spectateurs. Comme ces connexions sont aussi présentes dans le théâtre orthodoxe, il met en avant le fait que le spectateur peut aussi devenir acteur et que dans certaines performances la technique et le technicien prennent une place de plus en plus importante.

« Des compositions très élaborées sont réalisables grâce à la complexité presque infinie des images et des sons, indépendamment de l'intervention des interprètes « non-armés ». »³⁵³

Son deuxième axiome est la nécessité d'investir l'intégralité de l'espace pour que ces connexions aient lieu dans l'ensemble de son continuum. Il prend comme exemple les manifestations dans l'espace public, « une marche pour les libertés civiques ou contre la guerre du Viêt Nam est une performance : les rues deviennent la scène et l'on joue pour

³⁵² *Ibid*, p.112.

³⁵³ *Ibid*. p.129.

des spectateurs »³⁵⁴. Le théâtre contemporain n'est plus contenu dans le théâtre en salle seul.

Ce qui l'amène à son troisième axiome, la transformation d'un espace en l'« espace trouvé ». « Théâtralement, il y a deux manières différentes d'aborder l'environnement : soit on se demande quoi faire avec et dans un espace, soit on accepte tel quel un espace donné. »³⁵⁵ L'exemple donné est l'espace transformé dans son travail sur *Victims of Duty*³⁵⁶. Dans la grande salle de représentation, après un mois de répétitions, l'équipe a créé en une journée un décor avec les chaises, bois et châssis qui s'y trouvaient. Pour l'« espace trouvé » il utilise son travail sur *Guerilla Warfare*³⁵⁷ qui était représenté dans des lieux publics sans transformation préalable. Dans les deux cas l'espace est dépendant de l'environnement et doit transmettre aux spectateurs une émotion semblable à celles transmises par les interprètes. Pour lui ce nouvel espace implique un point de vue flexible et variable pour chaque spectateur.

Selon le quatrième axiome, la pluralité du point de vue s'oppose au regard uniforme (dans une seule direction) du spectateur du théâtre orthodoxe. Cet argument est contestable. En réduisant le théâtre orthodoxe au regard unique que l'on impose aux spectateurs il met de côté leurs imaginaires propres mais cet axiome met en valeur la volonté de Schechner et du théâtre environnemental de donner à chaque spectateur un point de vue unique à travers l'espace.

Il pose avec son cinquième axiome que tous les composants du spectacle sont acteurs. À partir du moment où des hommes fabriquent un décor, dirigent une machinerie, créent une vidéo, etc., il faut les considérer comme des protagonistes avec leur langage propre.

Enfin la transition avec le sixième axiome se fait simplement : le texte n'est plus indispensable puisque supplanté par la présence d'acteurs nouveaux. On en revient à la querelle entre textocentristes et scénocentristes.

³⁵⁴ *Ibid.* p.131.

³⁵⁵ *Ibid.* p.132.

³⁵⁶ *Victim of Duty* est une adaptation de 1967 d'une pièce d'Eugene Ionesco intitulée *Victimes du devoir* de 1953 présentant de manière loufoque la vie d'un personnage nommé Choubert inspiré de la propre vie d'Ionesco.

³⁵⁷ *Guerilla Warfare* présentée en Octobre 1967 s'appuie sur la pièce *Kill Vietcong*, de Hed (Robert Head), écrite en 1966 qui milite contre la guerre du Viet Nam. Elle fut souvent prise par certains spectateur à contre emploi, de par une volonté d'ambivalence, car l'« histoire » racontait l'exécution publique d'un Viet-cong.

Le NOG [Le New Orleans Group, premier groupe de Schechner] n'a pas « joué » la pièce de Ionesco, il a « joué avec » la pièce. Il dira qu'il s'est confronté à elle, qu'il a creusé ses mots et ses thèmes, qu'il a construit autour et à travers elle – et qu'il en a retiré une vision personnelle. C'est là d'après lui le cœur du théâtre environnemental.

Le texte intitulé *Espace* permet à Richard Schechner d'aller plus loin sur ses axiomes deux et trois. Il considère comme premier principe scénique du théâtre environnemental la création et l'utilisation d'« espaces complets ». Il veut prendre l'espace dans sa totalité sans cloisonnement, en opposition aux théâtres italiens (lieux de théâtre les plus courants). L'exemple qu'il utilise est le lieu de représentation du *The Performance Group* appelé *Performing Garage*. Bien que chacun de ses spectacles soient réalisés dans ce même lieu, l'espace change sans pour autant soustraire aux spectateurs la possibilité de bouger et d'être pleinement englobés dans l'histoire. Schechner travaille souvent avec le même concepteur de décor, Jerry N. Rojo. Il décrit comment Rojo a travaillé sur *Dyonisus*³⁵⁸, *Makbeth*³⁵⁹, *Commune*³⁶⁰ ou encore *The Tooth of crime* et en tire de nombreux arguments. Les répétitions de *Makbeth* ont eu lieu en dehors du *Performing Garage* ce qui, pour Schechner, a desservi la performance car « la conception scénique d'un environnement s'ancre dans un travail quotidien sur la pièce »³⁶¹. De plus les acteurs n'ont pas participé au processus de création de l'espace de jeu or pour Richard Schechner « le travail sur l'environnement peut commencer longtemps avant le choix d'une pièce ou la mise en forme d'un script »³⁶². Pour Schechner les spectateurs et les acteurs doivent être en adéquation avec l'espace de représentation. Il donne donc à ses comédiens des exercices sur le toucher, l'odorat, l'ouïe et plus particulièrement le goût : pendant trois heures son équipe croque des fruits, les attrape avec la bouche et se nettoie en se léchant. Il est ressorti de ces exercices que « la conscience viscérale de l'espace ne met pas en jeu bords, frontières et tracés ; elle met en jeu volumes, blocs et rythmes. »³⁶³.

Les principes de l'espace théâtral environnemental sont les suivants : à chaque nouveau spectacle, l'espace entier est remodelé ; la conception scénique tient compte des sens de

³⁵⁸ Richard Schechner, *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, p.159.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.* p.164.

l'espace et des champs d'espace ; toutes les parties de l'environnement sont fonctionnelles ; l'environnement évolue aux cotés de la pièce qu'il représente ; enfin l'acteur est impliqué à toutes les étapes, des plans à la construction.³⁶⁴

Pour Schechner l'espace du théâtre environnemental est adapté pour faciliter l'interaction entre acteurs et spectateurs. Schechner travaille depuis quarante ans sur un théâtre transgressif. « Le fait qu'on donnait la possibilité d'interagir avec les interprètes prouvait bien que *Dionysus*³⁶⁵ n'était pas une pièce orthodoxe (c'est-à-dire une œuvre finie, un événement clos), mais la vie (une œuvre organique, incomplète, un événement ouvert). »³⁶⁶ Cette différenciation entre fiction et non-fiction est essentielle. Qu'est-ce que la participation ? Plus qu'une implication c'est l'intégration du public qui chaque soir rend la représentation unique et imprévisible. Les nombreux exemples de Schechner portent tous sur son propre travail et sur une participation forcée. Les spectateurs sont certainement au courant du théâtre expérimental pratiqué par *The performance Group*, mais ils ne s'attendent sûrement pas à en être un sujet. Gardons l'exemple de *Dyonisius*. Au début de la représentation, Richard Schechner prévient le public qu'il « peut être interpellé, sollicité, ou « confronté » à certaines situations [et que ...] lorsqu'un interprète invite un spectateur à participer, il doit être prêt à accepter et à faire avec les réactions du spectateur. »³⁶⁷ Ce qui interpelle dans cette analyse c'est qu'il s'agit plus d'une analyse sur la « manipulation »³⁶⁸ que sur la participation. Schechner évoque aussi un exemple de participation volontaire auquel il a assisté. L'exemple de *Domestic Resurrection*³⁶⁹ de Peter Schumann nous présente une scène d'un demi-kilomètre sur un pré dans lequel le public déambule face à des marionnettes et peut rejoindre au gré de son envie et de son implication un radeau qui déambule. À propos de cet exemple, qui n'est pas une de ses créations, Schechner écrit « Même si l'on ne comprend pas de quoi il s'agit, le jeu est amusant en lui-même c'est bien de cela, tout compte fait, qu'il retourne »³⁷⁰.

³⁶⁴ *Ibid.* p.189.

³⁶⁵ Annexe 1 : Œuvre 32

³⁶⁶ Richard Schechner, *op.cit.*, p.193

³⁶⁷ *Ibid.* p.232.

³⁶⁸ *Ibid.* p.208.

³⁶⁹ *Ibid.* p.239.

³⁷⁰ *Ibid.*

Richard Schechner décrit aussi un autre phénomène propre au théâtre environnemental qu'il décrit comme « l'inattention sélective ». Schechner y repositionne son jugement sur le théâtre environnemental en démontrant que toute action peut être dramatique. Schechner distingue aussi deux publics différents, qui insufflent chacun un comportement singulier face au spectacle de performance (dans son sens global). Il y a le public accidentel, qui représente le public qui vient sans intérêt professionnel et sans y être forcé : c'est le public qui vient par curiosité, par choix, celui qui vient pour se divertir et qui paie sa place. En opposition il présente le public intégral qui est là pour une raison bien spécifique, par obligation professionnelle ou pour parfaire une identité d'initié. Ainsi ces deux publics n'ont pas la même réaction face à l'inattention sélective. L'inattention sélective consiste à ne regarder que ce qui intéresse, tant par une interruption imaginaire que corporelle. Dans le théâtre orthodoxe l'interruption se fait le plus souvent par l'imaginaire, il est rare qu'un spectateur sorte de la salle avant la fin de la représentation. Schechner donne l'exemple d'opéra ou de pièces ayant une durée de douze heures durant lesquelles les spectateurs sont libres d'aller et venir et de ne regarder que ce qui les intéresse. Il est conscient que « certains critiques perçoivent ce mélange comme une trahison [mais il prétend que grâce à ce phénomène] les spectateurs deviennent vraiment artistes »³⁷¹.

«Peut-être arriverons-nous un jour à comprendre que le champ complet de la performance, comme celui de la vie, inclut non seulement la marche en avant du faire mais aussi le repli de l'arrêt du faire, la méditation du non faire. »³⁷² Schechner signifie ici qu'il est nécessaire de se rapprocher de la vie non fictionnelle et de considérer le public comme maître de leur propre ressenti pour devenir de « vrais » interprètes.

« Pour le théâtre [...] des années 1970 aux années 1990, la dénomination de théâtre postmoderne s'est largement imposée. »³⁷³ Schechner, questionne la légitimité du terme «théâtre postmoderne ».

³⁷¹ *Ibid.* p.260.

³⁷² *Ibid.* p.266.

³⁷³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.32.

« Au moderne se rattachent les attributs analytiques, critiques, narratifs, sceptiques, conflictuels, que l'on qualifiait avant de rationnels, intellectuels et humanistes. Tandis que le postmoderne est religieux, synthétique, holistique, ritualisé, uniforme »³⁷⁴.

1.3.2.2. 3 L'interprète de sa performance

De manière évolutive le texte *La restauration du comportement* tente d'énumérer les différentes possibilités de « jeux » dans l'art global de la performance. Avec cette étude Schechner nous ramène à la *Mimésis*.

Il y est question de « restauration de comportement » car il présente le « jeu » de l'interprète comme une volonté de reproduire un comportement ayant existé. « Les bandes de comportement ne sont pas en elles-mêmes des processus mais des objets, des éléments, des « matériaux » [...] les praticiens de ces arts, rites et médecines, présupposent que certains comportements [...] existent indépendamment des interprètes qui « ont » ces comportements. »³⁷⁵. Autrement dit le jeu, le comportement, fonctionne seul en terme d'analyse. Et ce « comportement », la manière de jouer, se crée lors des répétitions entre les interprètes et le metteur en scène. Schechner a créé un schéma présentant les différentes possibilités de ce qu'il appelle la « restauration du comportement ».

Les protagonistes de ce schéma sont les suivant:

- (1) le moi en répétition (l'interprète).
- (2) un autre (le personnage créé).
- (3) l'événement (une action première passée).
- (4) l'événement restauré (une action créée, copiée sur l'action première ; par exemple le théâtre orthodoxe).
- (5a) le non-événement (une action passée qui n'a pas eu lieu, elle n'est pas avérée historiquement, il n'y a pas de trace).
- (5b) le non-événement restauré (la représentation créée d'une action qui n'a pas eu lieu ; par exemple les performances orthodoxes).

³⁷⁴ Richard Schechner, *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, p.288.

³⁷⁵ *Ibid.* p.397.

(5c) le non-événement restauré n'aboutissant pas à une présentation publique (la représentation créée, sans public, d'une action qui n'a pas eu lieu ; par exemple les ateliers n'aboutissant pas à une présentation publique, le parathéâtre et les « happenings » fermés au public).

Il crée avec ces protagonistes un certain nombre de combinaisons. Par exemple la restauration du comportement au théâtre orthodoxe se passe avec les interprètes (1) qui deviennent les personnages (2) présentant un événement (3) qui crée un événement restauré (4). La restauration du comportement dans la performance orthodoxe, que Schechner qualifie d'« avant-garde », se produit quant à elle avec les interprètes (1) qui deviennent les protagonistes (2) présentant un non-événement (5a) qui crée un non-événement restauré (5b).

La restauration du comportement dans le parathéâtre³⁷⁶ et les « happenings » fermés au public se créent avec les interprètes (1) qui deviennent les protagonistes (2) présentant un non-événement (5a) qui devient un non-événement restauré n'aboutissant pas à une présentation publique (5c).

« Le travail parathéâtral avance « comme si », comme s'il avait pour but la performance, que le processus devait s'achever, sans que ce soit le cas puisqu'il n'y a pas de logique de finalité ; il finit tout simplement par s'arrêter.

Le point 5c ne comporte pas de performance »³⁷⁷.

Schechner intègre à ce schéma la politique et le rapport à la société pour expliquer comment une combinaison (1.2.3.4) (Des êtres, qui deviennent des protagonistes, copient un événement créant un événement restauré) peut devenir (1.2.3.5a.5b) (Des êtres qui deviennent des protagonistes copiant un événement, n'ayant pas de trace historique ou ne pouvant être réalisé à l'identique, qui devient un non-événement créant un non-événement restauré). Il prend l'exemple d'une réserve en Afrique où l'on donne des boulettes de viande à manger aux lions plutôt que les gnous à proximité, pour ne pas gêner les visiteurs qui pourraient être choqués par l'horreur de l'acte.

³⁷⁶ Le parathéâtre et certains ateliers se présentent comme une préparation et un processus en direction d'une performance qui ne sera jamais donnée. cf. *Ibid.* p.403.

³⁷⁷ Richard Schechner, *Performances, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008, p.403.

1. 4. LE DERNIER

BASTION

DU « VRAI »

Si l'on comprend « tous les arts scéniques » sous le terme performance on ne considère pas pour autant que l'art performance tel qu'on l'a décrit soit « tous les arts scénique ». Dans le terme performance Richard Schechner y intègre les événements publics mais aussi le théâtre traditionnel. Il considère donc que les arts scéniques sont différents. L'art performance diffère du théâtre traditionnel car elle « est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur. [...] L'interaction entre public et artiste détermine la vraie valeur de la performance »³⁷⁸.

Nous avons démontré que le public tient une place importante au théâtre et en art performance et que son rôle n'est pas le même car il n'a pas la même « distance ». Le performeur et le public à qui il s'offre semblent très proches, alors qu'au théâtre traditionnel la distance entre acteurs et spectateurs est accrue par la barrière du « pour de vrai ».

Rappelons que le public de théâtre sait que ce qu'il voit est « pour de vrai ».

Or le public d'art performance sait que ce qu'il voit est « vrai ».

Intéressons nous maintenant à pourquoi c'est « vrai ».

Représentons le théâtre traditionnel comme un tour de magie, où le magicien coupe sa collaboratrice en deux. Le public est heureux car il sait que ce qu'il voit est prestidigitation, aucun sang ne coule, il sait que la femme n'est pas réellement coupée en deux, qu'elle n'est pas morte. À l'inverse pour représenter la performance on utiliserait

³⁷⁸ Chantal Pontbriand, « Introduction : notion(s) de performance », dans A.A. Bronson, P.Gale, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p.15-16.

le même tour de magie mais le spectateur sait (une fois le tour réalisé) que la femme est morte car il voit son sang couler et peut prendre son poult.

On s'aperçoit de plus que le ressenti du spectateur est plus « vrai », plus naturel, plus sensible que lorsque le public ressent un semblant de peur face à la scie qui coupe « pour de vrai » la femme en deux. La distance s'explique par le public qui sait que la performance est simulée.

C'est pour cette raison que certains artistes utilisent l'art performance car elle est, pour eux, plus efficace que n'importe quel art de fiction. En se présentant mutilé, nu dans le réel, le performeur veut faire réagir et interagir le public d'une manière plus profonde qu'au théâtre. Il ne fait pas cela pour lui seul, dans un espace clos, il le fait pour être vu. Sa propre présentation devient un moyen de communiquer. Il se présente à nous, lorsque nous sommes spectateurs, dans ce qu'il a de plus « vrai ».

Mais pour cela le public doit être sûr que ce qu'il voit est « vrai ».

C'est donc de preuve que traite cette partie.

Le titre « Le dernier bastion du vrai » signifie que le doute n'est plus permis.

Si la femme coupée en deux est morte alors l'action était « vraie ».

La mort est inéluctablement inscrite dans le « vrai ».

La mort est l'élément final de la « vrai » vie.

Le sang qui coule et qui se vide du corps humain est la preuve que celui-ci vit, que celui-ci est « vrai ». Si ce même sang se vide en en trop grande quantité, c'est la preuve que ce corps humain va mourir. Un homme qui vieillit est « vrai », de même qu'un homme qui meurt est « vrai ». Le temps n'a pas d'emprise sur la fiction car elle est une représentation répétitive. Cyrano de Bergerac dans la pièce éponyme de Rostand aura toujours le même âge et il ne mourra jamais ailleurs que dans l'acte 5.

Le « vrai » lui est imprévisible de sorte que l'acteur de Cyrano de Bergerac peut mourir à tout moment pendant le spectacle et dans ce cas interrompre la fiction.

Il y a une distinction à faire entre le sang, la vieillesse et la mort d'un interprète et le sang, la vieillesse et la mort d'un personnage.

L'espace public permet lui aussi le « vrai ».

L'espace permet d'annoncer au public ce qu'il voit est théâtre traditionnel ou art performance. Si un artiste se présente dans un musée ou une galerie d'art il s'agira sûrement d'une performance. Si ce même artiste se présente dans un théâtre on peut considérer son œuvre comme théâtre. C'est pourquoi il est si difficile de catégoriser une action présentée à un public dans d'autres espaces que les musées ou les théâtres. Dans l'espace public la fiction semble obligatoire car la performance peut devenir invisible.

Nous nous attacherons à présenter d'abord l'espace public comme un lieu de représentation qui, même s'il n'est pas un dispositif fictionnel, n'empêche pas les dispositifs fictionnels d'exister. Nous verrons ensuite que si ces mêmes dispositifs sont absents, plus rien ne peut annoncer une action comme théâtre ou comme l'art performance, l'espace public devient alors un lieu de trouble. Nous analyserons, par conséquent, les artistes qui utilisent ce trouble à leur avantage devenant alors des « brouilleurs de frontières »³⁷⁹.

On considère la mort et l'espace public comme les derniers bastions du « vrai » et la trace est une preuve supplémentaire. La trace permet d'attester la mort, et de rendre visible une performance dans un espace public.

Paradoxalement si la trace est « pour de vrai » puisque représentation d'une action, elle est aussi démonstration du vrai puisqu'elle atteste qu'une action s'est produite. La trace est elle-même une notion où le « vrai » et le « pour de vrai » s'interroge, comme Alexandre Serres nous a permis de le poser. Et lorsque la trace est combinée à la performance, qui elle aussi le « vrai » et le « pour de vrai », on constate une intégration de celle-ci dans son mode de fonctionnement. La trace sera donc présente dans cette étude sur la mort et l'espace public.

³⁷⁹ *Ibid.* p.15.

1.4.1 La mort

1.4.1.1 Le sang, la vieillesse et la mort du *Dasein*.

1.4.1.1.1 Comprendre le *Dasein*

Le sang, la vieillesse et la mort de l'interprète sont liés à sa notion d'« être ». Comme le proclame Heidegger le fait d'« être » pour un humain (fait qu'il appelle le *Dasein*) n'est pas pareil que le fait d'« être » pour une chose, pour un animal ou pour Dieu. « Être », c'est exister dans le « vrai » et pour Heidegger le fait d'exister n'a pas été assez pensé avant lui. Il prend pour exemple le « je pense donc je suis », qui signifie « je suis j'existe », de Descartes qui s'intéresse plus au « je pense » qu'au « je suis » puisqu'il considère dans la deuxième *Méditation* que « je » est une « chose pensante ». Chez Descartes la question de l'être n'est pas posée car il y répond de manière rhétorique : « je pense donc je suis » signifie « je suis une « substance pensante ». Ainsi Descartes pose la question de « l'être » et de l'existence dans ce que nous appelons le réel, mais il ne s'y attarde pas. C'est pourquoi Heidegger décide dans les années 1930 de s'intéresser à l'être dans un recueil de textes nommé *Sein und Zeit* (être et temps).

Dans cet ouvrage Heidegger distingue « être » et « étant ». Les « étants » c'est tout ce qui nous apparaît, c'est le réel sans distinction. Le ciel est un « étant », un lit est un « étant » de même qu'une chaise, un chien ou un homme. Ainsi Heidegger doit différencier les différents « étants » et nomme l'« étant » être humain : le *Dasein* (traduisible littéralement de l'allemand par « être là »).

Le terme *Dasein* est issu de l'allemand. Les traducteurs ont des difficultés pour traduire des notions propres aux auteurs, comme peut l'être la *Mimésis*, pour le *Dasein* ils se mettent d'accord sur l'utilisation du mot dans la langue de l'auteur. Henry Corbin, un des premiers traducteurs proposait le terme « réalité humaine » mais l'idée a été rejetée car trop proche de l'utilisation qu'en fait Sartre avec l'« existentialisme ». Ce terme de

« réalité humaine » nous intéresse néanmoins car il s'oppose à la fiction, et c'est ce que représente pour nous le *Dasein*.

Les choix des traducteurs se porte ensuite sur la traduction littérale « être là », mais Heidegger s'y oppose. « Être là » met en avant l'espace plus que le temps, « là » signifie « ici » alors qu'« être » ne signifie pas forcément « maintenant ». Le *Dasein* comme « étant » s'interroge sur le fait d'être et non sur l'espace. L'essentiel pour Heidegger c'est ce qui signe l'être de l'homme, l'essentiel est que le *Dasein* s'interroge sur son être, sur ce qui le fait vivre.

Pour Heidegger ce qui caractérise l'homme, ce qui le différencie des autres êtres vivants ou même des autres êtres, c'est qu'il s'interroge, plus particulièrement sur lui-même mais aussi sur son existence. Voilà ce que Heidegger veut faire entendre dans le terme *Dasein*.

Si Heidegger a titré son ouvrage *Être et temps* c'est que l'un ne se pense pas sans l'autre. Ce qui caractérise le *Dasein* c'est sa temporalité. Le sens de l'être est à reprendre à travers le temps. Il n'est pas le premier à penser à la temporalité de l'être, Henri Bergson l'a déjà étudiée. Il a accordé au temps une dimension fondamentale dans la question de l'existence. Mais pour Heidegger, Bergson ne s'élève pas véritablement à la question de l'être. Bergson considère la vie comme un « étant », comme une entité opposée à la matière mais ne pose pas la question de la vie dans l'homme. Le *Dasein* c'est le « vrai » de l'homme et non le « vrai » de tous les êtres vivants. Le temps n'est pas le même dans la vie de l'homme que dans celui des autres « étants », ce qui justifie le terme *Dasein*.

Heidegger établit une distinction entre le fait que le *Dasein* soit ouvert au monde et le fait qu'il soit dans le monde. Le monde constitue ce que nous appelons le « vrai » par opposition au « pour de vrai » de la fiction. L'homme en se questionnant sur lui-même s'ouvre au « vrai » mais Heidegger analyse le fait que l'homme se trouve dans le « vrai ».

Le *Dasein* a aussi une signification spatiale et c'est pourquoi dans la traduction d'*Être et temps* le *Dasein* se pense dans sa conception au monde et non plus dans le monde.

« L'être-à... au contraire, désigne une constitution d'être du *Dasein*, c'est un *existential*. Ce qui revient à dire que l'expression ne saurait évoquer l'être-sous-la-main d'une chose corporelle (corps humain) « dans » un étant sous-la-main. L'être-à... nomme si peu une « inclusion » spatiale d'étants sous-la-main que le mot « *in* », à l'origine, ne signifie même pas une relation spatiale comme celle qu'on vient de citer¹ ; « *in* » provient de « *innan* – », habiter, avoir séjour ; « *an* » signifie : je suis habitué à, familier de, j'ai coutume de... ; le mot a le sens de *colo*, c'est-à-dire *habito* et *diligo*. Cet étant auquel appartient l'être-à ... en ce sens, nous le caractérisons comme l'étant que je suis à chaque fois moi-même. L'expression « *bin* » (« suis ») est patente du mot « *bei* » (« auprès de ») ; « *ich bin* » (je suis) signifie derechef j'habite, je séjourne auprès de — du monde tel qu'il m'est familier. *Sein* (être) en tant qu'infinifit du « *ich bin* » (je suis), c'est-à-dire compris comme existential, veut dire habiter auprès de... être familier de... *L'être-à... est donc l'expression existentielle formelle de l'être du Dasein en tant qu'il a la constitution essentielle de l'être-au-monde.* »³⁸⁰

Ainsi le *Dasein* n'est pas limité à la relation spatiale car il s'ouvre à cet espace. Le terme espace n'est pas d'ailleurs ce qui caractérise le monde. Le monde est le « vrai ». Le « vrai » n'est pas seulement une entité spatiale comme le verre ou l'armoire. Le monde n'est pas limité comme un verre d'eau ou une armoire. Le monde signifie le « vrai » dans lequel s'inscrit l'être et ce « vrai » n'est pas seulement espace il est espace-temps.

Les exemples de Heidegger avec l'eau ou les vêtements ne sont pas anodins car ces « étants » inscrits respectivement dans les autres « étants », comme le verre et l'armoire, n'ont pas d'incidence temporelle. L'eau dans le verre ou l'habit dans l'armoire ne vieillissent pas. Certes l'eau ou l'habit peuvent avec le temps contenir des bactéries mais la matière eau et la matière vêtement ne se transforment pas avec le temps. L'homme vieillit.

³⁸⁰Martin Heidegger, *Être et temps*, traduction Emmanuel Martineau, <http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf>, 3/02/1985, p.pdf.63

1.4.1.1.2 Savoir que l'on va mourir

La particularité du *Dasein* c'est qu'il est un monde à lui tout seul, d'où l'exemple du sang qui vit en lui.

Le monde habituellement peut se confondre avec la Terre ou l'univers, mais il faut considérer que le monde n'est pas seulement la totalité des « étants », de ce qui est, c'est ce qui permet de saisir ce qui apparaît. C'est pour cela que l'on interprète le monde comme le « vrai ». « Le vrai » est ce à partir de quoi le *Dasein* saisit les « étants » qui apparaissent. Le monde est la seule condition permettant de rendre possible l'apparence des étants. C'est ce que nous projetons au-delà de l'« étant » et ce qui nous permet de percevoir les « étants ». Par conséquent l'être humain comme *Dasein* s'inscrit dans le « vrai » en s'ouvrant aux autres. Le *Dasein* n'est pas solitaire mais sociable.

C'est pour cela qu'Heidegger parle de *nous* alors que Descartes parle de *je*. Pour Heidegger un homme seul n'existe pas car il est toujours avec. Les autres sont en nous et nous sommes dans les autres car les relations humaines font partie constituante du *Dasein*. Le fait d'être avec d'autres est pour Heidegger anthropologique. Mais il est un domaine où le *Dasein* est seul : la mort.

« La fin de l'être-au-monde est la mort. Cette fin appartenant au pouvoir être, c'est-à-dire à l'existence, délimite et détermine la totalité à chaque fois possible du *Dasein*. Cependant, l'être-en-fin du *Dasein* dans la mort et, avec lui, l'être-tout de cet étant ne pourra être inclus de manière phénoménalement adéquate dans l'élucidation de son être-tout possible que si est conquis un concept ontologiquement suffisant, c'est-à-dire *existential*, de la mort. Mais la mort n'est selon la mesure du *Dasein* que dans un être pour la mort existentiel. La structure existentielle de cet être se révèle comme la constitution ontologique du pouvoir être-tout du *Dasein*. Ainsi, tout le *Dasein* existant se laisse porter à la pré-acquisition. »³⁸¹

³⁸¹ *Ibid.* p. pdf.189

Tel que le suggère Heidegger dans ce paragraphe d'*Être et temps* la mort est la possibilité de la pure et simple impossibilité du *Dasein*. Définir le *Dasein* comme étant un être pour la mort c'est dire qu'on ne peut jamais vraiment définir ce qu'est l'être et se définir soit même en tant qu'être humain si on ne prend pas en compte cette possibilité nécessaire que représente la mort. Oublier que l'on va mourir c'est se détourner de ce qu'est l'être d'Heidegger.

Au sens commun la mort est la fin de la vie et même si l'homme n'y pense pas tous les jours, elle permet une structure temporelle. L'homme sait qu'il va mourir et organise sa vie comme une vie qui va se finir. Sans en connaître le moment ni les modalités, l'être humain sait qu'il va disparaître. L'homme se sait éphémère et ne peut y faire abstraction.

La mort fait peur et provoque l'angoisse et c'est peut-être pour cela qu'Heidegger accorde une importance toute particulière au *Dasein* qui est un « être » pour la mort. Le *Dasein* ne se différencie pas des autres « étants » parce qu'il va mourir sinon dans ce cas tous les êtres vivants pourraient être des *Daseins*. Ce qui différencie le *Dasein* des autres étants c'est le fait que lui sait qu'il va mourir.

Heidegger distingue toujours la mort des hommes et la mort des animaux. Pour Heidegger les animaux ne meurent pas, ils périssent. Seul le *Dasein* a ce rapport constant à ce terme qu'est la mort. Pour Heidegger la mort n'est pas le plus de la vie, la mort est constitutive de l'être. Elle n'est pas seulement la fin, elle est la fin qui constitue toute la période de la vie.

La condamnation de la mort est une particularité anthropologique du *Dasein* de l'homme. Car l'angoisse qu'il éprouve face à la mort est révélatrice de ce qu'il est face au monde. On pourrait dire que pour Heidegger il y a une positivité de la mort car c'est grâce à elle que le *Dasein* s'ouvre au monde.

Le *Dasein* est un être ouvert aux autres « étants » du « vrai » car il sait qu'il va mourir et donc que son temps est court. C'est pour cela que l'on peut considérer que l'angoisse du *Dasein* face à la mort est aussi portée, par corrélation, au monde « vrai ».

La mort est l'émanation du « vrai ». C'est donc la mort qui inscrit le *Dasein* dans le « vrai ». Se confronter à la mort c'est aussi prendre conscience largement de son propre « être » et comprendre que l'angoisse que le *Dasein* éprouve face à la mort vient du fait qu'il ne sait pas ce qu'il fait dans le monde. Ainsi il s'interroge sur le sens car il angoisse de mourir. En cela on considère qu'Heidegger positive la mort. La mort est le déclencheur de la réflexion du *Dasein* par rapport au « vrai ». Et comme la réflexion du *Dasein* sur le « vrai » est ce qui caractérise le *Dasein* Heidegger considère la mort comme inhérente au *Dasein*.

Rappelons que si la mort est inhérente son rôle est d'interroger le *Dasein* sur ce qu'il est. De sorte que le *Dasein* se différencie radicalement de l'animal qui lui aussi disparaît, qui lui aussi meurt. Mais pour Heidegger pour mourir il faut en avoir conscience ainsi pour lui les animaux périssent car ils meurent différemment du *Dasein*. Le *Dasein* sait mourir.

1.4.1.1.3 Savoir mourir

C'est en ce sens qu'il différencie l'homme pensant, ce que représente le terme *Dasein*, et l'homme animal.

Ce qui nous intéresse ici c'est que la temporalité du *Dasein* est une temporalité qui se finit avec la mort. C'est donc la mort qui prouve l'existence du *Dasein* et qui permet de le placer dans le « vrai » (qu'Heidegger appelle le monde). Un personnage de fiction n'est pas confronté à la mort.

Ainsi Heidegger considère le temps comme le temps du *Dasein* avec une fin. Et c'est ce qui va nous intéresser par la suite avec la trace, car la trace capte et détache une action choisie « vraie », du temps irrémédiablement fini.

La temporalité est représentée dans la vie de l'homme par la vieillesse. Cette vieillesse qui nous rapproche de la mort et qui nous fait comprendre que la mort est inéluctable même si tout se passe bien. Si le *Dasein* meurt de vieillesse, c'est qu'il a eu une vie sécurisée, mais la mort n'intervient pas toujours parce que l'ensemble du corps est en bout de vie. La mort du *Dasein* peut subvenir par la maladie d'un seul de ses organes vitaux comme le cœur ou le cerveau, par une hémorragie lors d'un accident, par l'arrêt de la respiration... Les causes possibles de la mort sont nombreuses et arrivent parfois plus tôt que prévu. La mort du *Dasein*, bien qu'inévitable peut avoir deux causes l'accident (comme la maladie, le suicide, l'exécution, etc.) ou la vieillesse.

Cela permet de distinguer deux façons d'être mortel : le *Dasein* confronté aux autres « étants » et le *Dasein* confronté à ce qu'il est.

Dans le « vrai » l'homme est en danger de mort non seulement parce que son corps est périssable, parce que les autres « étants » peuvent le tuer, mais aussi parce qu'il peut se tuer lui-même. Le paradoxe du *Dasein* est que, se sachant mortel, il doit se confronter aux « étants » qui peuvent le tuer. Il est *Dasein* car la mort lui permet de réfléchir sur lui-même, d'accepter qu'il puisse tuer, mais aussi de se tuer seul. Ainsi le *Dasein* qui n'accepte pas le « vrai » de son destin (le fait de mourir un jour) peut mettre fin à sa vie en se donnant lui-même la mort.

Le *Dasein* est condamné à provoquer la mort ou à attendre de mourir.

1.4.1.1.4 Vivre « pour de vrai » pour ne pas mourir

Si l'on pousse le concept de *Dasein* d'Heidegger à son paroxysme on pourrait considérer que le « pour de vrai » est aussi défini par la mort.

On considère la fiction comme une stratégie d'esquive pour ne pas penser à la mort. Ces dimensions de l'existence, que Heidegger présente comme inauthentiques, sont en

réalité tout aussi constitutives de l'existence du *Dasein* que la mort. Heidegger parle finalement de divertissement au même titre que Pascal lorsqu'il indique que l'homme ne cesse de fuir sa condition. Et c'est avec le divertissement, qui au sens étymologique signifie se détourner, que le *Dasein* va tenter d'esquiver par l'oubli momentané sa condition de mortel. Heidegger ne dit pas que la condition du *Dasein* est de penser constamment à sa fin mais que la philosophie exige de lui qu'affronte sa condition et par conséquent la mort en se posant au moins une fois la question du sens de l'être.

Heidegger dans ce détournement nous parle d'authenticité et d'inauthenticité sans hiérarchie morale. Il ne parle pas de morale au sens commun mais d'une morale qui traite le sens de l'existence. Autrement dit il y a dans les conditions du *Dasein* d'Heidegger le fait de se confronter à son destin et à la mort, qui est sa fonction authentique, et le fait de s'en détourner, qui est sa fonction inauthentique. Il ne propose pas une vision cartésienne du bien et du mal respectivement authentique et inauthentique, mais une définition de l'essence du *Dasein*.

C'est pourquoi l'inauthenticité du divertissement chez Heidegger constitue aussi le *Dasein* et ne se limite pas à une approche simpliste entre bien et mal. Si l'inauthenticité n'est pas le mal elle ne doit pas surpasser l'authenticité au risque de l'occulter et d'occulter la connaissance de la mort.

Ce qu'Heidegger appelle inauthenticité se rapproche grandement de la notion de fiction et s'oppose au « vrai » de la mort.

Mais les termes authenticité et inauthenticité sont des termes critiqués par Françoise Dastur. Elle considère que la bonne traduction serait d'employer les termes de propre et d'impropre.

Si nous avons considéré le détournement inauthentique comme une vision de la fiction, Heidegger y signifie aussi quotidien. Or le quotidien n'est pas fictionnel. Le quotidien et ce qu'impose le temps dans sa réalité.

Le *Dasein* sait qu'il va et doit mourir, mais il ne veut pas mourir et c'est pour cela qu'il angoisse et qu'il a peur. Le *Dasein* ne veut pas mourir car il sait que la mort représente la fin de sa vie, la fin du « vrai », alors il l'attend en prenant soin de ne pas mourir trop tôt. Car s'il attend sans rien faire il peut mourir de malnutrition et de déshydratation. C'est là où le quotidien s'intègre à sa vie et que le travail devient obligatoire pour pouvoir se nourrir, boire et discuter avec les autres *Dasein*, tout cela dans l'intérêt de ne pas mourir par accident et d'attendre de mourir de vieillesse.

Dans ce cas, ce que Heidegger considère comme inauthentique ou impropre est le fait de ne pas vouloir mourir. À l'inverse, la mort et le fait de la regarder en face sont authentique et propre au *Dasein*.

Il semble que l'on pourrait considérer que le quotidien permet d'attendre la mort de vieillesse tout en la regardant en face. Le propre du *Dasein* pour Heidegger est en effet d'accepter que l'on va mourir, mais finalement pas d'accepter de mourir. Et la différence est grande car sans elle il n'y aurait plus de vie de *Dasein*, ou alors des vies très courtes. Si l'homme acceptait de mourir, il se tuerait lui-même puisqu'il en a la capacité.

C'est la sollicitude qui va amener le *Dasein*, dans son attente de la mort, à s'ouvrir aux autres en dépit du quotidien. Ainsi côtoyer l'autre *Dasein* lui permet soit d'obtenir plus de connaissance soit d'offrir la connaissance de la mort aux autres. La mort devient acceptable. Si Heidegger parle du *nous* et du *on* pour le bavardage, il peut aussi parler du *on* dans l'acceptation de la mort. La mort du *Dasein* est une expérience personnelle mais l'acceptation de sa mort peut se partager et doit se partager comme le propre du *Dasein*. Encore une fois Heidegger ne conçoit pas le *Dasein* seul.

« La publicité de l'être-l'un-avec-l'autre quotidien « connaît » la mort comme un accident survenant constamment, comme décès annoncé. Tel ou tel, proche ou éloigné, « meurt ». Des inconnus « meurent » chaque jour, à chaque heure. « La mort » fait encontre comme un événement bien connu, survenant à l'intérieur du monde. Comme telle, elle demeure dans la non-imposition caractéristique de tout ce qui fait quotidiennement encontre. Et le On s'est toujours déjà assuré d'une explicitation de cet événement. Ce que veut dire à

ce sujet le discours « passager », qu'il soit explicite, ou, comme le plus souvent, retenu, c'est on finit toujours par mourir un jour, mais de prime abord, le On-même demeure hors d'atteinte. »³⁸²

Ainsi Heidegger inscrit la mort des autres dans le quotidien du *Dasein*. L'acceptation est donc obligatoire puisque l'on voit les autres mourir malgré le quotidien qui nous éloigne de la mort.

Grâce à Heidegger et sa notion de *Dasein* on a pu constater que la mort est un effet de « vrai » qui stoppe le temps propre à l'homme, et que la vieillesse et le sang sont des effets qui sont étroitement liés à sa mort. La mortalité est un sujet essentiel de la performance.

L'art performance se singularise des autres arts en ce qu'elle seule peut tester la mortalité de ses interprètes. Ayant recours à la scarification, l'interprète de performance se présente en tant que *Dasein* et le montre aux autres.

Encore une fois lors d'une performance ce qui se passe n'est pas factice. Toutefois le « vrai » insufflé en art performance n'est pas responsable de l'annihilation de la narration.

Un récit peut se raconter dans le « vrai » ou en utilisant de « vraies » actions. Si l'on raconte l'histoire d'esclaves fouettés, rien n'empêche de fouetter réellement les interprètes des esclaves. Ce n'est pas parce que Marina Abramovic se fouette dans la performance *Lips of Thomas* que cette performance est dénuée de récit.

Le « vrai » n'empêche pas le « pour de vrai ».

Certes, la performance se différencie du théâtre traditionnel par son approche du « vrai ». Mais rien n'empêche le théâtre traditionnel d'utiliser un vrai couteau et de faire couler le sang des comédiens. La pièce n'en sera pas moins fictionnelle si ce sang coulé narre une histoire.

³⁸² *Ibid.* p. pdf. 202

Si tout homme est un *Dasein* la fiction ne peut combattre la mort, seulement la simuler. Si le théâtre est capable de simuler la mort il est aussi capable de la présenter.

Wajdi Mouawad tente depuis longtemps de créer un spectacle qui au-delà de poser des questions éthiques envers le comédien et la valeur de sa vie, permet surtout d'inscrire le *Dasein* comme acteur de fiction et le public comme *Dasein*.

1.4.1.2 La pendaison de Wajdi Mouawad

1.4.1.2.1 Wajdi Mouawad se présente lui même

Wajdi Mouawad est tout à la fois metteur en scène, auteur et comédien. Il est né en 1968 à Beyrouth au Liban mais il est canadien depuis 1983. Il reçoit son diplôme de l'école Nationale de théâtre du Canada en 1991. Cofondateur de la compagnie *Théâtre Ô Parleur*, il crée à Montréal de nombreuses mises en scènes et adaptations. En mars 2006, à Chambéry, en France, il crée *Forêts* qui, après *Littoral* et *Incendies* constitue le troisième volet d'une quadrilogie sur le thème de la transmission et de l'héritage. Le dernier volet, *Ciels*, fut présenté en 2009 au festival d'Avignon dont il était également artiste associé cette année-là. Il y reçoit le Grand prix du théâtre (Académie française) pour l'ensemble de son œuvre dramatique. Aujourd'hui il est le directeur du théâtre public de La Colline à Paris.

Cet auteur prolifique a créé en 2008 une œuvre hybride et particulièrement intéressante sur le rapport qu'entretiennent théâtre et art performance : *Seuls*³⁸³. Ce spectacle, considéré comme théâtre puisque joué dans de nombreux théâtres publics, fait appel à tous les codes de la performance en y insufflant juste ce qu'il faut de fiction pour en faire un spectacle de théâtre.

³⁸³ Annexe 1 : Œuvre 33

Au sujet de *Seuls*, Wajdi Mouawad dit ceci : « Ce qui est beau avec le théâtre, c'est que parfois il n'existe pas. En ce sens si *Seuls* est du théâtre, *Seuls* n'est pas forcément une « pièce de théâtre ». Tout au plus peut-on dire que *Seuls* est le titre d'un « spectacle de théâtre ». »³⁸⁴.

Le titre de ce spectacle est lui-même une référence à la performance. En le choisissant Wajdi Mouawad indique clairement qu'il présente un travail sur lui-même. Il s'agit pour lui de se confronter à son double, son double fictionnel. Le rapport qu'il entretient avec lui-même est très présent dans ce spectacle. Bien que Wajdi Mouawad soit seul en scène dans le rôle d'Harwan, il n'en est pas moins accompagné de personnages qui interviennent aux yeux des spectateurs, par le biais de silhouettes rétro-projetées ou de voix offs. *Seuls* est bien un spectacle de théâtre, mais ses personnages font écho au « vrai » Wajdi Mouawad. La voix de la sœur d'Harwan est celle de la sœur de Wajdi Mouawad. La voix du père d'Harwan est celle du père de Wajdi Mouawad. De même, toutes les références attribuées au personnage d'Harwan font référence à la vie de Wajdi Mouawad. Il y a donc confusion dans la dissociation des rôles. Wajdi ne joue pas un personnage lorsque Harwan répond à son père, puisque dans ce cas-là Wajdi en fait autant.

Si le côté personnel de ce spectacle est retranscrit sur scène, c'est dans l'édition du texte que le rapport au *je* est le plus présent.

L'édition du texte a la singularité de présenter sur 120 pages le parcours que le dramaturge a suivi pour créer *Seuls*. La présentation de ce parcours intitulée *Chemin* est elle aussi singulière de par sa nomenclature changeante qui en fait une sorte d'œuvre d'art manipulant les mots comme entités visuelles.

Wajdi Mouawad est l'artiste contemporain le plus à même d'illustrer ce que la performance a apporté au théâtre. Si *Seuls* est un spectacle de théâtre il est aussi un hommage à la performance, dans le fond et dans la forme.

En tant que spectateur ou lecteur de *Seuls*, on comprend assez vite que Wajdi Mouawad a décidé de nous faire découvrir qui il était « vraiment », même s'il utilise un personnage nommé Harwan. Ce qui explique cette sensation, c'est la transparence avec laquelle Wajdi Mouawad se livre à nous. Il s'agit là d'une représentation généreuse centrée sur ce que l'on pourrait surnommer « égotisme généreux ». Notion qui combine deux mots qui

³⁸⁴ Wajdi Mouawad, *Seuls chemin, texte et peintures*, Paris, Leméas / Actes Sud, 2008, p.11.

respectivement signifient : « vanité excessive » et « qui donne largement ». Tel un performeur Wajdi Mouawad donne largement au spectateur sa vanité excessive.

Le spectacle commence sans lever de rideau avec un Wajdi/Harwan qui attend. Wajdi Mouawad est donc présent dès l'ouverture de la salle et devra attendre que la salle soit remplie pour commencer son spectacle. Au fur et à mesure que les spectateurs entrent dans la salle ils entrent dans l'intimité de Wajdi/Harwan puisque celui-ci est en sous-vêtements. Sa volonté de nous prendre à parti est flagrante puisqu'il commence son spectacle en nous interpellant : « Mesdames et messieurs ». On comprend toutefois assez vite qu'Harwan ne s'adresse pas à nous mais à lui-même puisqu'il répète sa soutenance de thèse comme devant un miroir. Le quatrième mur du théâtre est remplacé ici par son miroir. Le public sera ce miroir du début jusqu'à la fin de la représentation.

Bien qu'il soit seul, il communique avec des voix offs dès le début du spectacle, justifiées par le haut-parleur de son téléphone. Wajdi Mouawad s'attache dans ce spectacle à tout légitimer, à tout présenter comme « vrai ». S'il insiste sur la représentation du « vrai » dans une première partie c'est parce que le spectacle connaît un basculement. Au bout de vingt minutes il y a un incident, tellement rapide qu'il passe volontairement inaperçu aux yeux des spectateurs. Il tombe et se relève. La soutenance de thèse d'Harwan est avancée et pour terminer sa conclusion il doit rencontrer le dramaturge Robert Lepage, le sujet de sa thèse.

La figure de Robert Lepage est importante pour Wajdi Mouawad et inscrit sa fiction dans le « vrai ».

1.4.1.2.2 Wajdi Mouawad présente les autres

Robert Lepage n'est pas une invention mais un homme de théâtre canadien né en 1957 à Québec. Pluridisciplinaire, puisque tour à tour metteur en scène, scénographe, auteur dramatique, acteur et directeur de compagnie. Il est reconnu aujourd'hui par la critique internationale. Il crée et met sur scène des œuvres originales qui bouleversent les codes de réalisation scénique classique, la plupart du temps par l'utilisation de nouvelles technologies lui servant à développer de nouvelles écritures scéniques. Ses dernières

réalisations sont le plus souvent des spectacles, seul en scène. Le plus remarqué par la presse internationale est *La face cachée de la lune*³⁸⁵ créé et joué en 2000. Adapté en 2003 au cinéma par l'auteur lui-même, cette pièce décrit les rapports tumultueux entre deux frères que tout oppose et qui vont néanmoins se rapprocher.

Les conceptions du théâtre « lepagien » sont décrites dans l'œuvre du plasticien et metteur en scène québécois Ludovic Fouquet : *Robert Lepage, L'horizon en image*³⁸⁶. *La face cachée de la lune* explore de nombreux procédés qui vont de « la photographie aux environnements virtuels, en passant par le cinéma, la vidéo ou les environnements sonores »³⁸⁷. Pour Ludovic Fouquet le plateau scénique est le premier vecteur du théâtre de Lepage qui se réclame lui-même, dès ses débuts en 1979, « théâtre de l'image ».

Robert Lepage cherche dès ses premières pièces à explorer d'autres sortes de langages, en développant un rapport très libre au texte en même temps que des univers visuels, plastiques et charnels (rapport flagrant à l'art performance). « Multi disciplinaire, ce théâtre va favoriser les rencontres, d'où la persistance d'une création collective se nourrissant d'échanges. »³⁸⁸ Robert Lepage exploite donc trois aspects du théâtre québécois que sont le spectacle, le collectif et l'expérimental. Le nom de sa compagnie, qui fait référence au théâtre futuriste, est *Ex Machina* : « ...pour moi, la machinerie [...] est dans l'acteur, dans sa façon de dire le texte, d'approcher le jeu : il y a une mécanique là-dedans aussi. »³⁸⁹

Wajdi Mouawad a toujours été influencé par Robert Lepage « comme tout auteur metteur en scène québécois de [s]a génération ». Si Robert Lepage est le sujet de la thèse d'Harwan il est aussi l'exemple de Wajdi Mouawad.

Dans *Seuls* Robert Lepage est à Saint-Pétersbourg et Harwan doit refaire son passeport. Il se rend dans un photomaton pour prendre une photo lorsqu'une déflagration électrique se produit. Harwan tombe de son siège et se relève aussitôt. En sortant du photomaton il apprend par un appel téléphonique de sa sœur que son père est tombé dans le coma. Une heure de représentation plus tard, l'auteur nous ramène à l'incident du photomaton car c'est finalement lui et non son père qui est dans le coma. C'est

³⁸⁵ Annexe 1 : Œuvre 34. Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, spectacle solo écrit avec Adam Nashman et Peter Bjurman, 2000.

³⁸⁶ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, Les 400 coups, essai, 2006.

³⁸⁷ *Ibid*, p.10.

³⁸⁸ *Ibid*.

³⁸⁹ Rémy Charest, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex machina, 1995, p.33.

l'incident électrique du photomaton qui a placé Harwan entre la vie et la mort, et tout ce qui s'est produit pendant une heure n'existe pas. Il s'agissait d'un rêve causé par le coma. Depuis l'incident du photomaton Harwan se trouve dans une chambre d'hôpital. Cette annonce surprenante pour les spectateurs autant que pour le personnage d'Harwan permet au spectacle de finir en performance. Moins longue que la partie narrative cette fin est intense. Harwan prend un bain, se verse de l'eau dessus et en ressort, tel un spectre rouge peint de la tête aux pieds. Le seau ne contenait pas de l'eau mais de la peinture rouge. C'est l'arrivée d'un nouveau et dernier personnage : la peinture.

Cette partie se veut performance. On appuie cette argumentation par un extrait de la critique assez négative de Léna Martinelli dans *Les trois coups* : « Après une heure et vingt minutes de théâtre naturaliste digne d'une série télé ! Notre chercheur en quête de ses origines se transforme en performeur »³⁹⁰. On retient de cette phrase la différence entre les deux parties, la première comme théâtre naturaliste, au plus proche de la réalité, la deuxième comme performance.

Ici Wajdi Mouawad se donne lui-même à voir et produit comme les futuristes à leur début des œuvres basées sur la vitesse du mouvement. Le spectateur de théâtre devient alors un spectateur de performance, bien qu'elle ne dure pas. On comprend alors que cette performance était un effet de narration puisqu'elle représentait le moment d'incompréhension d'Harwan face à la maladie. La narration reprend, non par le biais d'Harwan mais par celui de son directeur de thèse en voix off qui nous apprend qu'Harwan va se réveiller mais qu'il sera aveugle. Le directeur de thèse finit par lire la conclusion qu'il a trouvée chez Harwan. Pendant ce temps, Harwan transperce une toile sur laquelle est projeté *Le fils prodigue* de Rembrandt et rentre à l'intérieur pour disparaître.

1.4.1.2.3 Wajdi Mouawad nous présente tous comme *Dasein*

Dans *Seuls* Wajdi Mouawad ne va pas au bout de sa performance au sujet du sang et de la mort. Lorsqu' Harwan apprend qu'il sera aveugle il se saisit d'un couteau et se crève les

³⁹⁰ Léna Martinelli, « Quelle déception », < <https://lestroiscoups.fr/seuls-de-wajdi-mouawad-gymnase-du-lycee-aubanel-a-avignon/>>, 24/07/2008

yeux, s'éventre et se coupe les commissures des lèvres. Cette partie là est simulée avec couteau factice.

La question n'est pas de savoir si Wajdi Mouawad aurait réellement dû se crever les yeux, mais comment il aurait pu faire pour intégrer le « vrai » dans ses actions et en faire une performance proche de celle de Marina Abramovic qui se confronte à un « vrai » couteau dans sa première performance ou de celle de Chris Burden saignant dans *Shoot*. C'est d'autant plus surprenant que Wajdi Mouawad a déjà réussi à incruster le « vrai » dans une fiction.

Sur le support papier de *Seuls* on peut ainsi lire un texte de théâtre écrit en préparation de *Seuls*.

« Depuis des années, j'avais en tête une scène que je voulais jouer moi-même, dans un spectacle dont je ne connaissais rien. C'était simplement une idée, une image, un fantasme.

Voici :

Un plateau vide.

Une chaise en fond de scène à l'extrémité jardin.

Une corde attachée à une perche se terminant par un nœud coulant pend au-dessus de la chaise.

Debout à l'avant scène, X s'adresse aux spectateurs.

Un ton d'explication froid et concret.

X. Mesdames et messieurs, je m'adresse directement à vous pour expliquer ce qui va se passer à présent puisque je vais avoir besoin de l'intervention d'un volontaire. Voici : la corde qui est là est bel et bien attachée à une perche. Je vais monter sur la chaise et passer le nœud au tour de mon cou pour le serrer solidement. Quand tout sera en place, je me balancerai jusqu'à ce que je parvienne à faire basculer la chaise et que mes pieds perdent leur appui. Lors des répétitions, j'ai constaté que je pouvais tenir une vingtaine de secondes avant que mes forces ne me lâchent. Au moment où la chaise tombera, j'invite un volontaire à bien vouloir monter sur scène pour venir me soutenir les jambes.

X se dirige vers la chaise. Il y grimpe. Il passe le nœud coulant autour de son cou et le serre. Il se balance et fait tomber la chaise.

Il tente de se soutenir en attrapant de ses mains la corde autour de son cou.

Si un spectateur intervient, il poursuivra le spectacle en sa compagnie, s'adressant à lui.

Si personne n'intervient, le personnage et l'acteur meurent, pendus en direct. »³⁹¹

Ce texte titré « Pendaïson » n'intervient pas dans le spectacle *Seuls*, n'a encore jamais été joué nulle part et n'est accompagné d'aucune autre information produite par Wajdi Mouawad. Si *Seuls* est expliqué et pensé à l'extrême dans cent vingt pages préparatoires « Pendaïson » n'est pas argumenté. Ce texte est seulement là pour préparer la lecture de *Seuls* alors qu'il est très différent de ce que l'on voit dans *Seuls*. Seul un dessin accompagne ce texte. Il s'agit d'une recherche scénographique où l'on voit trois étapes. D'abord X, en rouge, parle au public avec en fond la chaise et le nœud coulant accroché à la perche. Ensuite X a la corde autour du cou et ses pieds sont sur la chaise. Enfin, X a fait tomber la chaise et il bouge seul.

Le public censé l'aider n'intervient pas dans ses dessins, ce qui peut faire penser à une vision pessimiste de Wajdi Mouawad sur l'aide qu'il attend.

Ainsi cette fiction, puisqu'il s'agit d'une scène de théâtre, et même du texte narratif d'une scène de théâtre, se confronte au « vrai » : la mort.

Ce texte prévoit de mettre en scène la mort véritable et non plus un simulacre de mort comme souvent au théâtre pour nourrir une narration. Ici la « vrai » mort est théâtralisée et Wajdi Mouawad trouve un subterfuge pour ne pas que son personnage et son acteur (lui en l'occurrence) aillent au bout de l'action et meurent.

On peut interroger le « vrai » de ce spectacle prévisionnel à travers trois axes : X comme *Dasein*, le public et ses codes de lectures, la mort et son alternative.

La seule information que nous avons sur X c'est qu'il serait interpréter par Wajdi Mouawad. La dénomination de ce personnage n'est pas anodine. X représente dans notre société l'anonymat. On porte plainte contre X. On accouche sous X.

Cet anonymat pose la question du personnage et de l'interprète.

Si X est un anonyme il peut simplement être la couverture anonyme de Wajdi Mouawad, comme la femme qui accouche sous X, et représenter en réalité par Wajdi Mouawad lui-même. X peut aussi représenter l'ensemble des hommes. L'ensemble des *Daseins*.

³⁹¹ Wajdi Mouawad, *Seuls chemin, texte et peintures*, Paris, Leméas / Actes Sud, 2008, p46-47.

X est confrontée à la mort, mais c'est une mort qu'il s'impose à lui-même. Une mort qu'il s'impose mais qu'il partage. X aurait pu ne rien dire au public, rentrer, se mettre sur la chaise, enrouler la corde autour de son cou, faire tomber la chaise et attendre qu'un spectateur vienne l'aider. Mais X se présente comme personnage et le risque que le spectateur prenne cela pour une fiction est trop grand, d'autant que le temps est compté. Dans le texte X indique qu'il peut tenir 20 secondes avant qu'il soit en danger de mort. S'il ne le dit pas au public, et que celui-ci comprend que Wajdi Mouawad se pend « vraiment », il se peut que ce dernier intervienne trop tard. Si on ne lui dit pas ce qui va se passer Wajdi Mouawad et X risquent de mourir.

Si cette action se présentait sans texte préalable et sans public ce serait ni plus ni moins qu'un suicide. La narration permet donc ici de sauver une vie.

Cet exemple au vu de la notion de *Dasein* nous permet de comprendre la mort comme une des limites de la fiction, car si un interprète meurt son action ne peut-être considéré comme fictive.

Mourir n'est pas fictif.

En exergue nous voulons démontrer que vivre n'est pas plus fictif et que l'espace public est un espace qui rend la fiction invisible et l'annihile (comme nous l'avons démontré avec Jean-Marie Schaeffer).

1.4. 2 L'espace public

1.4.2. 1 Un lieu qui intègre les arts scéniques

1.4.2.1. 1 Le théâtre de rue

Jean-Marie Schaeffer nous a permis de présenter le lieu d'une action comme un élément d'information permettant au public de distinguer le « pour de vrai » du « vrai ».

Si l'on voit principalement du théâtre dans des théâtres et des performances dans des musées ou des galeries, l'espace public peut aussi accueillir ces arts scéniques.

« Renouant avec les origines du théâtre européen, les cortèges bachiques de la Grèce antique et le théâtre médiéval de plein air, les arts de la rue connaissent aujourd'hui un extraordinaire développement »³⁹².

Tirée du recueil de Raynaud de Lage, cette citation présente le théâtre de rue comme une référence contemporaine au théâtre antique et au théâtre médiéval. Ce théâtre de rue qui revoit le jour dans les années 1970, se rapproche donc des arts forains et du carnaval médiéval. Ainsi peut-on voir, au festival international du théâtre de rue d'Aurillac, des mannequins géants, des chars, des clowns, des jongleurs et des cracheurs de feu. Le théâtre de rue est intimement lié au refus de la commercialisation, et c'est pourquoi il se réfère au théâtre antique et médiéval. Le théâtre n'est devenu payant de manière obligatoire qu'au XVI^{ème} siècle lorsqu' « un homme de théâtre (inconnu) imagine la concentration des mansions [(petites scènes sous roulotte)] en un seul lieu vide, les contenant toutes en puissance »³⁹³. Dès 1970, les troupes contemporaines ressuscitent le théâtre de rue dans le but premier de supprimer à cet art sa valeur marchande. Ce théâtre de rue contemporain est fortement influencé par les concepts de la performance, elle-même influencée par le théâtre. On différencie le théâtre de rue de l'art performance par l'arrivée, dans les années 1980-1990 d'une professionnalisation et d'une institutionnalisation (subvention publique) du théâtre de rue altérant son côté révolutionnaire puisque cette professionnalisation a pour conséquence la rémunération des artistes. L'état

³⁹² Christophe Raynaud de Lage, *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Paris, Théâtrales, 2000, 4^{ème} de couverture.

³⁹³ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992, p.108.

s'est engagé à subventionner certaines compagnies pour rester fidèle au concept de gratuité envers le public. Le théâtre de rue contemporain redevient donc un service public comme à l'époque du théâtre antique.

Comment le théâtre de rue s'annonce-t-il comme théâtre dans un espace peu propice?

Il est la plupart du temps gratuit, ou du moins sans obligation de donner de l'argent, puisque lors de la quête (s'il y en a une) le spectateur peut décider de donner ou non. Cette gratuité (possible grâce aux subventions publiques) est une des composantes du théâtre de rue, mais pas la seule. Le théâtre de rue à l'instar du théâtre traditionnel est constitué de comédiens. À l'inverse, il n'a pas lieu dans un décor factice mais, la plupart du temps, dans un décor réel (la rue elle-même). Son rapport au public est plus intime puisqu'il n'y a plus, ou rarement, de quatrième mur pour séparer l'espace du public de celui de l'acteur. Il n'est pas rare non plus que le langage propre au théâtre traditionnel soit réduit voire absent. Mais le but est toujours de raconter une histoire à l'aide d'actants, puisque cette particularité reste un dispositif théâtral. Ainsi le théâtre de rue présente des caractéristiques propres au théâtre (jeu des comédiens, décors, costumes, récit...) mais aussi propres à la performance (explosion du quatrième mur, absence quelquefois de la parole laissant la place au langage du corps, gratuité, public debout...).

Ce sont ce récit et ce jeu des comédiens qui en tant que dispositifs fictionnels annoncent au spectateur que ce qu'il voit est théâtre et fiction. Ainsi, les dispositifs fictionnels autres que le lieu fonctionnent aussi bien dans une salle de théâtre que dans la rue. Par conséquent, l'espace public qui est un « dispositif de réel » n'est pas pour autant un obstacle aux dispositifs fictionnels et peut même être un atout grâce aux dispositifs de communication qu'il permet : médias, affiches, foule, etc.

1.4.2.1. 2 L'Artivisme

*Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*³⁹⁴ des auteures Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi permettent de découvrir une nouvelle forme de performance où l'espace public devient le lieu essentiel de l'art et plus particulièrement de l'art « révolutionnaire ». Dépasant le cadre même du théâtre ou de l'art performance ce nouvel art est la contraction d'art et d'activisme, c'est l'Artivisme.

³⁹⁴ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

Au même titre que le théâtre de rue, on présente l'Artivisme comme une performance se produisant dans l'espace public. L'Artivisme est une « histoire[...] de résistance [où] en déplaçant les enjeux : il n'est plus question d'objets mais d'action, d'esthétique formelle mais de formes socialisées, de public mais de population, [...] les musées [y] sont désertés au profit des espaces publics »³⁹⁵.

L'Artivisme a une dimension politique (au sens de parti pris pour une cause). Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi diront que c'est une révolte contre la commercialisation de l'art, contre la société, contre le capitalisme, contre le sérieux, etc. Il s'agit bien d'activisme artistique, le terme activisme signifiant « un engagement politique privilégiant l'action directe »³⁹⁶. La performance, introduite entre autres par les idées révolutionnaires de Marinetti et plus tard d'André Breton, s'est transformée en « Artivisme » lorsque les actions militantes s'y sont intégrées. Ainsi des causes spécifiques y sont défendues comme le droit des homosexuels, l'écologie, le féminisme, etc. Si ces causes furent traitées dans l'art performance antérieurement, il s'agissait plus ou moins de concepts, d'idées à faire passer plus que de véritables causes à défendre. Dans les années 1990 ces actions contestataires trouvent vite un public plus large puisque leurs performances deviennent cause humanitaire. Green Peace par exemple, se fit relayer par les médias d'information « qu'il ne s'agi[ssait] pas de transformer mais d'utiliser à contre-courant. »³⁹⁷. L'histoire de l'« Artivisme » est donc jalonnée par l'histoire de la performance et des médias.

Comment cet art s'annonce-t-il comme performance à des spectateurs qui voient en l'espace public un lieu de « vrai » sans éléments fictionnels ? Quels sont ses caractéristiques ?

L'Artivisme est composé des mêmes dispositifs de « vrai » que la performance traditionnelle, c'est-à-dire qu'il s'annonce comme art du « vrai » grâce à des « dispositifs de vrai ». Il est constitué, au même titre que la performance, d'actions réalisées par des interprètes qui se présentent, la plupart du temps, eux-mêmes et non sous le masque d'un comédien. Afin de s'afficher comme artistes activistes et non comme des personnes quelconques dans un espace public propice à l'anonymat, les performeurs doivent se différencier du « vrai ». Autrement dit dans un lieu « vrai », le seul moyen pour le public de distinguer que ce qu'il voit est une action artistique révolutionnaire est de rendre « pour de vrai » le « vrai ». Grâce, par exemple,

³⁹⁵ *Ibid.* p.182.

³⁹⁶ *Le Robert de poche*, Paris, Dictionnaire le Robert Paris, 1995, p.23.

³⁹⁷ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, p.35.

à l'humour comme le Révérend Billy qui « exorcise[...] [des] caisse[s] enregistreuse[s]»³⁹⁸ pour la cause de la *Church of Life After Shopping*³⁹⁹. Grâce à la caricature son Artivisme, proche du théâtre mais classée comme performance de par l'absence de récit et parce que le Révérend Billy n'a jamais été considéré comme un comédien, s'annonce au public comme performance artistique permettant au performeur de faire passer un message. Pour que la performance soit considérée comme performance dans l'espace public, elle doit adapter ses « dispositifs de réel » et « grossir » ses rares dispositifs fictionnels.

L'espace public est un lieu de représentation puisqu'il n'est pas un obstacle aux dispositifs fictionnels. Toutefois comme il est lui-même un « dispositif de vrai » la performance doit utiliser ces quelques dispositifs fictionnels (cadre, narration picturale, humour décalé, etc.) pour s'annoncer comme telle, au risque de devenir « vraie ».

Que se passe-t-il si les performeurs n'utilisent pas de dispositifs fictionnels ?

Reprenons volontairement l'exemple de *Marbot. Ein biographie*, la supercherie de l'écrivain Wolfgang Hildesheimer qui consistait à faire passer pour « vrais » des faits qui ne l'étaient pas. Comme nous l'avons vu, même les historiens de l'époque se sont laissé prendre au piège, mais l'auteur n'avait pas pour but de tromper réellement le lecteur, puisqu'il indiquait clairement dans des conférences que ce n'était en réalité qu'une fiction. Il avait simplement mis en place des dispositifs, pour mieux « donner vie »⁴⁰⁰ à son personnage, tellement efficaces que tout le monde s'est laissé duper.

Cette tromperie a pu aboutir grâce à quatre dispositifs différents.

Le premier dispositif est le « contexte auctorial »⁴⁰¹, c'est-à-dire le contexte propre à l'œuvre générale de l'auteur. L'auteur ayant déjà écrit une biographie sur Mozart quatre ans auparavant, cela légitimait le fait que son œuvre suivante puisse être une biographie, comme il l'annonçait dans le titre. La structure des deux romans est très similaire, jusqu'aux remerciements qui « sont insérés au même endroit, se présentent dans la même mise en page et s'adressent en grande partie aux mêmes personnes »⁴⁰². Jean-Marie Schaeffer signale aussi à propos de ce premier procédé qu'Hildesheimer avait déjà utilisé le nom de Marbot dans une conférence sur la musique, « introdui[sant ainsi] son personnage « dans le monde » »⁴⁰³.

³⁹⁸ *Ibid.* p.51.

³⁹⁹ Annexe 1 : Œuvre 34

⁴⁰⁰ Wolfgang Hildesheimer, « *Arbeitsprotokoll des Verfahrens Marbot* », in Hildesheimer, texte de conférence, 1988, p.145

⁴⁰¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, p. 137.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

Le deuxième dispositif mis en place par l'auteur de *Marbot* est le « paratexte »⁴⁰⁴, soit tous les ajouts fictionnels, dans l'œuvre, qui permettent de faire croire à l'existence du personnage. Le premier élément de paratexte est le titre, qui indique qu'il s'agit d'une biographie. Le second élément paratextuel est le portrait de Marbot en couverture, que Hildesheimer assigne à Delacroix et justifie par leur soi-disante rencontre. Il y place aussi d'autres portraits qu'il fait passer pour ceux des parents de Marbot et des peintures de maison qu'il fait passer pour ses lieux de résidence. Le dernier élément paratextuel est un index des noms de personnages ayant réellement existé, « un usage peu répandu dans le domaine de la fiction littéraire »⁴⁰⁵.

Le troisième dispositif utilisé est la « mimésis formelle »⁴⁰⁶, les traits narratifs mimétiques qui permettent de « faire comme si ». Hildesheimer prend ici la « posture énonciative [...] du biographe »⁴⁰⁷, comme il l'avait réellement fait pour sa biographie sur Mozart il l'avait prise réellement. Le mimétisme est donc réussi. De plus, il utilise des citations réelles et tente d'être le plus proche possible de la biographie des personnages qui ont existé. Il « fictionnalise[...] le moins possible les personnes historiques, afin que ce soient elles qui attirent les personnages de fiction dans leur orbite plutôt que l'inverse »⁴⁰⁸.

Le dernier moyen mis en œuvre par l'auteur pour piéger le lecteur est la « contamination du monde historique par le monde fictionnel ». En réalité au lieu de se contenter de placer un personnage historique dans un univers fictionnel, comme le font les auteurs de romans historiques, Hildesheimer place un personnage fictionnel dans un univers historique. Ainsi « Marbot est une incursion de l'irréalité (c'est-à-dire de l'invention) dans la réalité, plutôt qu'une incursion de la réalité dans l'irréalité »⁴⁰⁹ et c'est pour cela que le subterfuge d'Hildesheimer est efficace auprès du lecteur.

L'auteur de *Marbot. Ein biographie* utilise des dispositifs proches des « dispositifs de vrai » employés par la performance (mais qui n'ont pas le même effet) pour rendre crédible sa fiction.

Comment les performeurs s'y prennent-ils?

L'espace public tout d'abord, leur sert de « contexte auctorial ». Toutes les personnes inscrites dans un espace public sont bien réelles, ont une vie propre, et sont de passage. Par conséquent

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.* p.139.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p.140.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.* p. 141.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

un performeur qui s’y trouverait ne serait pas considéré comme performeur mais comme personne, inscrite dans l’espace public au même titre que les autres.

Ensuite grâce à l’absence de « paratexte », le performeur emploie des dispositifs qui l’inscrivent réellement dans l’espace public. Il ne prévient donc pas que ce qu’il fait est une performance.

Troisièmement, il utilise la « mimésis formelle » et se fait passer pour un passant lambda sans attirer les soupçons sur lui au départ et sans jamais se défaire de son rôle (même si des policiers interviennent).

Enfin, comme pour la « contamination du monde historique par le monde fictionnel » de *Marbot*, l’effet fictionnel est si mince par rapport au « vrai » ambiant du lieu (l’espace public), qu’il y a incursion de « pour de vrai » dans le « vrai » de l’espace public.

Ainsi le public est dupé sans le savoir, puisque certains performeurs suppriment volontairement ces « codes de lecture » garants des dispositifs fictionnels. Il s’agit d’un trouble. L’espace public est le lieu de ce trouble, car il est, de par sa fonction, un endroit où le performeur peut supprimer tous les dispositifs fictionnels d’une performance (puisque’il est aussi maître de ses propres dispositifs).

Certains performeurs ont fait de ce trouble leur spécialité. Les auteures Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi utilisent d’ailleurs pour les qualifier, le terme de « brouilleurs de frontières »⁴¹⁰.

1.4.2. 2 Un lieu pour les brouilleurs de frontières

1.4.2.2. 1 Gianni Motti

L’un des plus renommés de ces performeurs est l’artiste Italien Gianni Motti. Né en 1958, il travaille aujourd’hui à Genève en Suisse. Génie du détournement et de l’appropriation de l’actualité quotidienne, Gianni Motti est un artiste inclassable. Pour lui comme pour ses inspirateurs (Manzoni, Gilbert et George) tout est art. Les œuvres de Gianni Motti sont « hors normes », tant dans leurs formes que dans leurs contenus, et furent rendues crédibles par les

⁴¹⁰ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, p.51.

médias tombant dans le piège de ses « désinformations », comme par exemple son « infiltration [...] dans les pages d'un quotidien suisse (*Le Neu Luzerner Zeitung*) »⁴¹¹. Elles s'apparentent à une suite d'interventions ponctuelles dans l'espace public, le plus souvent hors du monde de l'art, parasitant l'actualité quotidienne des médias ou infiltrant la réalité. Il se fait connaître en 1986 lorsqu'il revendique l'explosion de la navette spatiale américaine Challenger qui n'est évidemment pas due à un attentat puisqu'elle s'est désintégrée le 28 Janvier 1986 au cours de son décollage après 73 secondes de vol à 3 200 km/h tuant les sept membres de l'équipage. Cet exemple illustre bien la globalité de son travail. Il s'approprie et manipule les événements du quotidien, qui se répercutent sous forme d'interférences absurdes et ironiques, et se transforment en un médium de protestation sociale et politique, devenant ainsi un « hacker[...] médiatique[...] de la société du capitalisme triomphant »⁴¹². Ses œuvres sont là pour dénoncer et représenter une société des médias qui le dérange. Il « s'inscrit dans l'espace social comme un passager clandestin »⁴¹³. Son œuvre la plus représentative d'une incursion de l'irréalité (ici l'œuvre artistique) dans la réalité est son œuvre intitulée *Gianni Motti Assistant*⁴¹⁴. La série des Assistants est née en 1997, lorsqu'un jeune étudiant diplômé de l'École des Beaux-arts de Grenoble, Sébastien Pecques, reçoit une bourse pour travailler pendant six mois avec un artiste reconnu. Il choisit Gianni Motti qui lui propose de faire le tour du monde jusqu'à épuisement de sa bourse, avec pour seule contrainte l'obligation de porter un tee-shirt arborant la marque Gianni Motti Assistant. Depuis, les assistants de Motti se sont multipliés partout dans le monde, en Occident comme en Orient. Ils seraient aujourd'hui au nombre de 1402 et on les retrouve parmi les manifestants de Paris, Davos, Gênes, Seattle ou Rennes, dans les colonnes de différents journaux, dans une rue de Téhéran ou sur une île du Pacifique, etc. Par ce procédé, Gianni Motti questionne la valeur de la production artistique, déléguée et dématérialisée dans le flux d'informations médiatiques. Les apparitions des Gianni Motti Assistants aux quatre coins du monde activent la présence de l'artiste sans pour autant dévoiler la mission qui leur est impartie : faire signe, interagir selon le contexte et l'engagement de l'Assistant au sein de cet environnement. « Gianni Motti nous propose ainsi de détourner la valeur de productivité au profit de l'activation d'une pensée critique » en utilisant l'espace public comme le trouble entre le « vrai » et le « pour de vrai » de fiction contenu dans une œuvre artistique.

⁴¹¹ *Ibid.* p.93.

⁴¹² *Ibid.* p.86.

⁴¹³ Programme de la criée, centre d'art contemporain, Gianni Motti, *Think Tank*, du 16 Mai au 20 Juillet 2008, 2008 p.2.

⁴¹⁴ Annexe 1 : Œuvre 35

1.4.2.2. 2 Les Yes Men

La désinformation est aussi un thème cher aux Yes Men qui sont considérés comme des activistes du canular. Jacques Servin et Igor Vamos, plus connus sous les pseudonymes d'Andy Bichlbaum et Mike Bonanno, s'attachent à dénoncer le libéralisme sous le dispositif de la performance humoristique. Utilisant le déguisement, ils font partie des catégories des performances Artiviste, tantôt annonçant leur performance comme telle (lorsqu'ils se promènent sur une plage costumés en boules géantes dans *Survivaball*⁴¹⁵ en 2009), tantôt ne s'annonçant pas comme performance (lorsqu'ils dirigent des conférences en se faisant passer pour des intervenants de l'OMC, une organisation internationale réelle qui s'occupe des règles régissant le commerce international entre les pays). Leur action la plus connue et la plus ambitieuse est l'impression d'un faux New York Times à distribuer dans les rues de New York⁴¹⁶, titré « la guerre en Irak est finie » paru le 12 Novembre 2008. « Tiré à 100 000 exemplaires, le faux se distingue de son célèbre modèle par la teneur des informations traitées »⁴¹⁷. En effet on pouvait y lire le retrait des troupes américaines en Irak (la réalité dépassant la fiction, les troupes se retirèrent fin 2011), mais aussi des bonnes nouvelles comme le « vote d'une loi fixant le salaire maximum, [la] nationalisation des compagnies pétrolières pour financer le développement des énergies renouvelables, [la] gratuité des universités »⁴¹⁸, etc. Il est important de se rendre compte que cette œuvre-là s'annonce au public comme un faux puisqu'il y est imprimé « sur la manchette [...] « Toutes les infos qu'on aimerait imprimer » »⁴¹⁹. De ce fait les Yes Men utilisent ici le même procédé que Hildesheimer avec *Marbot*, ils décrivent que leur journal est « pour de vrai » et mettent pourtant en place des procédés mimétiques pour le rendre crédible. Il s'agit donc d'une falsification du vrai, utilisant l'espace public comme contexte « vrai », créant ainsi une illusion pour duper le public.

⁴¹⁵ Annexe 1 : Œuvre 36

⁴¹⁶ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, p.185.

⁴¹⁷ *Ibid.* p.68.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.* p.68.

1.4.2.2. 3 Oreet Ashery

C'est l'espace public qui permet aussi à Oreet Ashery, femme juive née à Jérusalem en 1966 dans le contexte du conflit judéo-palestinien, de tromper ses récepteurs. Elle utilise son art pour comprendre le monde, et fait partie de ces artistes « brouilleurs de frontières » qui pratiquent la performance dans des lieux publics sans s'annoncer. Elle dupe le public qui ne sait même pas qu'il s'agit de performance, questionnant ainsi les inégalités et le rapport au « vrai » en créant des « performance invisibles ». Elle utilise des médiums variés comme l'art performance mais aussi des textes, des nouvelles graphiques, des documentaires, des dessins.

« Son travail s'articule autour d'un travail sur les limites visibles et invisibles qui organisent nos sociétés »⁴²⁰.

Oreet Ashery ne fait « pas remont[er] son art au début de sa carrière d'artiste »⁴²¹ mais depuis son adolescence à Jérusalem. Déjà petite fille, elle ne comprenait pas l'exclusion des femmes dans certaines pratiques de sa religion. Plus tard elle grandit « à Jérusalem, quelque part entre le village arabe de Shoafat et les environs juifs orthodoxes qui commencent avec le boulevard Bar Illan. [Au cœur du conflit elle n'était] pas seulement exclue de ces deux territoires, arabe et juif, [mais elle se] sentai[t] exclue du conflit lui-même, [...] frustr[ée] de ne pouvoir ne serait-ce qu'être entendue en tant que fille »⁴²². C'est de cette frustration que naît un personnage central de son œuvre, Marcus Fisher. Après s'être exilée volontairement à Londres, elle se crée un double masculin par le travestissement. Souvent prise en photo (par elle-même sous le nom d'*Autoportrait en Marcus Fisher*⁴²³) elle se promène dans Londres sous les traits de ce personnage, s'affranchissant des interdits féminins.

« Son costume [...] n'est celui d'aucune obédience particulière du judaïsme orthodoxe qui toutes ont des codes vestimentaires propres, [il s'agit d'un collage] invisible à l'œil novice »⁴²⁴.

Il est important de comprendre qu'il ne s'agit pas là « d'une « performance » au sens spectaculaire du terme [son personnage] n'existe pas pour être mis en scène, il est le fruit d'une révolte et d'une curiosité, l'outil d'une exploration, d'une mise en visibilité et d'une

⁴²⁰ *Ibid.* p.86.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Annexe 1 : Œuvre 37

⁴²⁴ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *op.cit.*86.

contestation »⁴²⁵. Elle profite de l'espace public, du lieu de trouble, pour s'y introduire sans que la population ne soit au courant. En exemple, la méprise d'un caricaturiste de rue qui la « croque » le même jour, en 2006, sous les traits de deux personnages différents, l'un juif et l'autre arabe, sans qu'il ne se doute du travestissement. Il pensait dessiner deux hommes différents quand il s'agissait d'une seule femme.

1.4.2.2. 4 Steven Cohen

La notion de genre est aussi présente dans le travail de Steven Cohen, performeur qui interroge la religion juive en utilisant l'espace public. Steven Cohen l'utilise comme un lieu de danger, puisqu'il s'attarde à « aller là où il est réputé ou décrété impossible d'aller »⁴²⁶. Né en 1956 en Afrique du Sud son « œuvre met notamment au jour l'invisibilité des Noirs dans un pays qui a connu l'apartheid jusqu'en 1991 »⁴²⁷. Découvrant son homosexualité vers l'adolescence, il est assujéti à l'exclusion et découvre ensuite celle des noirs. « Il ne cessera dès lors d'explorer les frontières invisibles qui façonnent les identités »⁴²⁸. Il est surtout connu pour une performance appelé *Chandelier*⁴²⁹ (qui fera l'objet d'une vidéo) datant de 2002, où il s'aventure dans un ghetto noir de Johannesburg, en cours d'évacuation par les autorités publiques, presque nu, le visage maquillé, corseté, juché sur des talons aiguilles, et la taille ceinturée d'un majestueux lustre.

« Ce que je dis c'est : regardez comme je suis blanc, regardez comme je suis riche. Regardez comme le sort fait aux noirs est violent, ils n'ont rien et on leur enlève le peu qu'ils ont »⁴³⁰.

Bien qu'ici le travestissement dénote dans le décor ni le lieu ni le moment n'indiquent que ce qui se produit est une performance. Une autre de ses performances consiste à rejouer « une scène de l'histoire des Juifs viennois, obligés en 1938 de nettoyer la grande place de Vienne à coups de brosse à dents »⁴³¹. Vêtu d'un simple corset, de bas-résilles blancs, de talons rouges, d'un casque muni du chandelier juif à sept branches et d'une brosse à dents géante, il se fait assez vite appréhender par un policier sans se départir de son rôle. Utilisant ainsi l'espace

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*p.90.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Annexe 1 : Œuvre 38

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.* p.90.

public mais aussi son histoire propre il lui donne un intérêt et un sens. L'ensemble de son œuvre, jugé trop subversif, fut retiré du département de l'enseignement des arts plastiques dans le secondaire.

1.4.2. 3 Un lieu qui transforme le public

1.4.2.3. 1 Lors de *Burning Man* il n'est pas public

Si les performeurs cités utilisent l'espace public, l'espace public peut lui aussi devenir performeur. L'événement *Burning Man*⁴³² est un concept de performance. Il tient lieu d'artiste, de festival et de concept à lui tout seul. « Tous les ans depuis 1986, une ville éphémère, Black Rock City, surgit dans le désert du Nevada pour disparaître une semaine plus tard en ne laissant aucune trace de son existence. [Là-bas] l'argent n'existe pas, chacun doit pourvoir à ses propres besoins et aux besoins des autres [...] et surtout la principale règle de vie y est la créativité »⁴³³. Il s'agit d'une expérience artistique créée par Larry Harvey pour recréer « un immédiat avec le monde naturel de la pulsion vitale »⁴³⁴. Prenant aujourd'hui la forme d'un festival où tout le monde participe, cet événement est le lieu des performances artistiques les plus folles. Si lors de sa création réelle en 1990, il était question d'y présenter des performances dadaïstes, aujourd'hui ce qui s'y produit n'est pas considéré comme performance mais comme réel pur. Ainsi tous les habitants sont participants et font ce que bon leur semble suivant des règles et des doctrines propres à l'événement. On peut retenir quelques restrictions intéressantes comme : une limitation de vitesse à 8km/h, l'obligation de brûler ses œuvres d'art au-dedans d'enceintes prévues à cet effet et approuvées, interdiction d'armes à feu, etc. « La semaine se clôt par la mise à feu d'un personnage géant, qui donne son nom à l'événement. En renouant avec la dimension rituelle de l'art, *Burning Man* le réinscrit dans la vie »⁴³⁵. Ainsi *Burning Man* est une « hétérotopie artistique » prolongeant à son paroxysme le concept qui fit naître la performance : « tout est art ».

⁴³² Annexe 1 : Œuvre 39

⁴³³ *Ibid.* p.112.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

Peut-on alors parler de public si les récepteurs d'une performance ne se considèrent pas comme tels, ou s'ils ne savent même pas que ce qu'ils voient est performance ?

Comme l'attestent Nathalie Boulouch et Elven Zabunyan, la « présentation » performative peut se réaliser sans public. Néanmoins l'action reste faite pour communiquer des idées ; l'artiste aura donc recours à un outil qui permet de perpétuer et de présenter sa performance au public : la « trace »⁴³⁶ (le plus souvent la photo et/ou la vidéo).

Seule la trace postérieure indique l'action primaire comme une performance.

1.4.2.3. 2 Parfois il n'est public que d'une trace

Il y a dans les performances invisibles comme grand nombre de performances, deux phases offertes au public : l'action en tant que telle et la trace de cette action. Il ne les reçoit pas de la même manière.

Là où le récepteur de l'action ne peut être considéré comme public (seulement dans les performances citées plus haut) le récepteur de la trace performative est un public au même titre que lors d'une performance, à ceci près qu'il la voit par l'intermédiaire d'images et dans un espace-temps différent.

Lorsque une performance invisible se déroule le récepteur ne doit pas savoir qu'il s'agit d'une pratique artistique, par conséquent ce récepteur ne peut être défini comme public à part entière, il fait juste partie de la population. Un « public » sait qu'il est spectateur d'une œuvre artistique ce qui n'est pas le cas de ces récepteurs qui obtiennent ici un statut nouveau. Ils sont amenés à vivre une action conceptualisée alors qu'ils la prennent pour « vraie ». Tout ce qui se produit dans un espace public est censé être, pour la population, « vrai ». Le performeur en profite et masque ses dispositifs fictionnels pour duper les récepteurs de l'œuvre.

Ces récepteurs, que Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi appellent « populations », ne doivent pas savoir qu'ils sont les témoins d'une performance, car si cela arrivait cela détruirait le concept de surprise et ne donnerait plus aucun intérêt à la trace postérieure de l'œuvre. Car cette population doit réagir de la manière la plus « vraie » possible, comme en présence d'une caméra cachée.

⁴³⁶ Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.14.

La caméra cachée consiste à piéger plusieurs passants en leur faisant croire qu'une action est « vraie » alors qu'elle est « pour de vrai ». Pour ce faire elle emploie les dispositifs déjà décrits : un contexte (le lieu), une mise en scène (l'action), un comédien (le feinteur ou « brouilleur de frontière »), le tout (l'incursion du « pour de vrai » dans le « vrai »). Lors d'une caméra cachée le passant n'est pas un public mais un participant à son insu. Peut-on donc le considérer comme acteur s'il n'est pas au courant qu'il joue un rôle ? Peut-on d'ailleurs le considérer comme « population » s'il n'est pas au courant qu'il est le récepteur de la farce ?

Le badaud est souvent la cible de la caméra cachée car il est inscrit dans l'espace public. Tous les dispositifs utilisés l'obligent à se laisser prendre au piège, cela fait partie de son rôle. Son autre rôle est finalement de diriger l'action. Il est le maître des opérations (sans le savoir) puisque à tout moment il peut transformer le piège voire y mettre fin. Il en va de même pour les performeurs officiant dans l'espace public. Le récepteur, puisqu'il n'est pas au courant que ce qu'il voit est une performance artistique, une feintise, peut réagir de façon imprévisible. Ainsi Steven Cohen, suite à une performance, se fait appréhender par des policiers faisant leur travail. Ces policiers ont été pris au piège de l'action qu'ils ont prise pour « vraie » et ont amené le « vrai » dans le « pour de vrai ». La population est imprévisible.

Là où l'action ne s'annonce pas comme performance, la trace, elle, annonce l'œuvre comme performance. Dans l'exemple de la caméra cachée le récepteur de l'action et le récepteur de la trace ne sont pas les mêmes personnes, comme en art performance. Nous considérons le récepteur de la trace comme un public seulement parce qu'on l'a mis dans cette position. Cette notion de caméra cachée renvoie donc à un regard extérieur. On se rend compte que ce regard extérieur est nécessaire car s'il n'est pas là, le piège n'a aucun intérêt. Le passant (qui n'est au courant de rien) n'est dupé que pour faire rire le véritable spectateur. La caméra cachée doit finalement s'annoncer comme feintise (grâce à la trace) pour fonctionner.

Il en va de même pour la performance réalisée dans un espace public. Même si cette performance ne s'annonce pas comme telle à la population présente au moment de l'action, elle s'annonce comme telle lors de la retranscription de cette action (la trace). S'il n'y avait pas de trace, il n'y aurait pas de communication du concept Artiviste, or ces performeurs utilisent ce médium dans le seul but de partager leurs idées. Il faut donc pour cela que la trace de leurs performances s'annonce comme performance.

Si la présentation du corps est une particularité de la performance la présentation de ce même corps à travers un enregistrement en est une autre.

« La frontière est ténue entre la performance en public et la performance enregistrée, surtout depuis que l'utilisation des ordinateurs est devenue aisée et Internet permet le transfert numérique d'image du monde entier, et avec l'hybridation stylistique de la performance, des programmes de télévision musicale, la publicité et de la mode qui s'est accomplie si rapidement. »⁴³⁷

C'est sous la forme de cet enregistrement intitulé trace que s'observe le plus grand paradoxe : l'art performance se veut un art « éphémère » enfermé dans un espace-temps que l'on ne peut retrouver, mais il cherche tout de même à se pérenniser. Et cette pérennité a des conséquences.

Comme dans la lettre de Gina Pane, la trace postérieure performative est très importante puisque c'est elle qui donne la preuve que l'action passagère a eu lieu, la transformant ainsi en action pérenne. Gina Pane est d'ailleurs, comme le dit la spécialiste Dany Bloch, « la première à avoir conservé les traces de ses performances sur bande vidéo, depuis 1971 »⁴³⁸. Dany Bloch définit cette trace comme le « temps vécu [...] restitué »⁴³⁹. La photo ou la vidéo prennent donc une place importante et nouvelle dans les arts plastiques. Elles ne constituent pas l'œuvre mais la preuve de l'œuvre, de plus elles donnent une matérialité à quelque chose qui n'en a plus, permettant ainsi de l'exposer (comme les bandes-photos, photos et support d'*Escalade non anesthésiée* de Gina Pane) ou de la vendre. L'objectif de l'appareil photo ou de la caméra peut donc se substituer à l'œil du spectateur.

Mais s'il y a substitution, il peut y avoir manipulation et feintise. C'est pourquoi certains performeurs réfutent complètement la trace en la déconsidérant ou en la supprimant.

⁴³⁷ Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001, p.225.

⁴³⁸ Dany Bloch, « le temps vécu est restitué » [entretien avec Gina Pane], *info-artitudes*, n°6, mars 1976, p.21.

⁴³⁹ *Ibid.*

Dans l'œuvre collective *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*⁴⁴⁰ dirigée par les historiens Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, qui s'attache à étudier « la mise en histoire de la performance, dans sa relation à l'archive », on peut lire que pour le performeur Hermann Nitsch, comme pour un grand nombre d'autre, la photo « doit être conforme au plus haut point au rendu juste de ce qui s'est passé [et] ne doi[t] avoir aucune valeur propre, elle doi[t] juste avoir valeur de documentation »⁴⁴¹.

La trace de performance est, comme l'art performance, sujette de son performeur c'est pourquoi nous allons voir trois notions de traces accompagner chacune d'un exemple de performeur.

⁴⁴⁰ Collectif, *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.12.

⁴⁴¹ Herman Nitsch dans *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.231.

PARTIE 2 :
TRACES DE PERFORMANCES
ET « POUR DE VRAI ».

La mémoire, l'écriture et l'indice.

La première partie a permis de définir l'art performance comme un art hybride qui interroge le « vrai » avec ses propres caractéristiques, qui s'opposent parfois avec celles du théâtre. Ces caractéristiques reposent principalement sur le lieu de la présentation, le rapport à la mort, mais aussi sur les traces qui tiennent une place essentiel en art performance.

Qu'elle soit croquis ou écrits préparatoires, photographies, enregistrements sonore ou vidéos, objets, etc. la trace performative apporte la confirmation que la performance a eue lieu, et véhicule une idée du « vrai » utilisée et mise en avant par les artistes.

On peut distinguer non pas une mais trois idées du « vrai », que l'on calquerait sur les trois catégories de la trace d'Alexandre Serres présentées en introduction : L'histoire, l'indice et l'écriture. Dans chaque catégorie, Serres s'appuie sur un philosophe : Paul Ricœur pour l'histoire, Carlo Ginzburg pour l'indice et Jacques Derrida pour l'écriture. La première trace qu'il nomme « Histoire » sera ici nommée « Mémoire ». Ce terme nous paraît plus représentatif du travail de Paul Ricœur et de plus, l'histoire est un résultat là où la mémoire est un résultant. L'Histoire se crée à partir de traces, comme la mémoire, l'écriture ou l'indice. L'Histoire n'est trace que par le biais de la mémoire d'autrui, de son écriture et des indices d'une action passée.

La trace de la performance sera donc pensée comme une mémoire, une écriture et un indice. Nous les présentons volontairement dans un ordre différent de celui d'Alexandre Serres. Au regard de notre problématique l'étude se fera dans un ordre (que l'on

justifiera et que l'on considère) allant de la trace la plus fictive à la trace la moins fictive : la mémoire, l'écriture et l'indice.

L'« échelle de la fiction » décrite en introduction propose comme hypothèse que le degré de fiction diffère selon celui qui fait l'action. Une action volontaire est différente d'une action involontaire. On pose la suggestion avec la trace.

Rappelons qu'il y a des traces volontaires et involontaires mais aussi des traces subjectives et objectives. Il y a les traces que l'homme produit dans le but de pérenniser une action ou un souvenir (l'écriture de ses mémoires, la photographie, un film souvenir, etc.) et celles qu'il fait sans le vouloir vraiment (les traces de pas, les empreintes digitales, les tâches sur un vêtement, etc.). Il y a aussi celles qu'il influence ou celles qu'il restitue telles quelles.

Ainsi, la mémoire est une trace involontaire subjective et nous paraît-être la moins « vraie » des trois. La mémoire est assujettie à l'homme : elle peut être volontairement ou involontairement fictionnelle de par ses faiblesses. Des événements s'oublient avec le temps ou inconsciemment parfois. La seule lecture que l'on peut faire de la mémoire vient de sa propre mémoire ou de la restitution de celle d'autrui. Le degré potentiel de « pour de vrai » dans cette restitution nous conduit à placer la mémoire comme première.

L'écriture est une trace volontaire et subjective. Son degré de subjectivité peut varier selon qu'il s'agisse d'une écriture guidée par la mémoire de l'homme comme un témoignage écrit, une peinture, un dessin, une sculpture, etc. ou d'une écriture produite par une machine en restitution directe de la performance. À l'inverse de la mémoire, l'écriture est multiple et son degré de « pour de vrai » varie selon ses différentes modalités. Les traces écrites par l'homme nous paraissent moins « vraies » que celles produites par la machine. Un dessin ou un texte contiennent plus de « pour de vrai » qu'une vidéo ou une photographie. L'écriture se place donc, comparée à la mémoire et à l'indice, en seconde position.

Enfin, l'indice est une trace involontaire et objective et nous paraît la moins fictive voire la seule que l'on pourrait qualifier (suivant l'indice) de totalement « vraie ». En effet l'indice est ce qui reste d'une performance sans avoir subi la moindre transformation : le sang sur l'échelle de Gina Pane pour *Escalade non anesthésiée*, le lièvre de Joseph Beuys dans *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, les tailleurs noirs de Chloé Maillet et Louise Hervé dans *Performances didactiques*, ou les tee-shirts des assistants de Gianni Motti dans *Gianni Motti Assistant*.

Chacune de ces trois traces épistémologiques sera présentée sous le prisme d'un philosophe et d'un artiste de performance : la mémoire par Paul Ricoeur et Marina Abramovic, l'écriture par Jacques Derrida et Hp Process, l'indice par Carlo Ginzburg et Mike Kelley. Rapprocher philosophes et artistes de performance éclaire la démarche de l'artiste et son intérêt pour sa trace. Les artistes choisis tracent respectivement leur performance à l'aide de la mémoire, de l'écriture et de l'indice mais posent aussi un regard sémantique sur ces trois notions car elles deviennent parfois leurs sujets.

2.1. LA MEMOIRE

SELON PAUL RICOEUR CHEZ MARINA ABRAMOVIC

Marina Abramovic est la doyenne de l'art performance. Elle est l'artiste vivante de performance qui a le plus pratiqué. Dans de nombreuses civilisations, le doyen est considéré comme sage, du fait de son expérience et de sa mémoire. Autrement dit, le doyen représente le temps. C'est comme doyenne assumée que nous étudions Marina Abramovic, qui se représente elle-même comme « la grand-mère de l'art performance ». Elle est notre référence parce qu'elle étudie la mémoire et qu'elle en est la représentation. Avec 44 ans d'expériences, elle représente l'histoire de l'art performance.

« Je suis très intéressée par le problème de la mémoire, si vous pensez à la mémoire des performances ; par exemple pour celles réalisées dans les années 1970, tout ce qui reste le plus souvent, ce sont des images en noir et blanc ou des vidéos de mauvaise qualité car la technologie n'était pas encore développée ; c'est presque tout ce qui reste des années 1970, de tout ce qui s'est passé. On a bien sûr le souvenir des témoins qui ont assisté à ces performances et c'est à peu près tout ; le reste n'est que spéculations ou mystifications sur ce qui aurait pu se passer dans les années 1970 et, de mon point de vue, les performances ne sont vécues que quand elles sont données. C'est pourquoi j'ai cette nouvelle attitude de redonner des performances historiques du passé et pas seulement les miennes, mais aussi de mes collègues comme Gina Pane, Bruce Newman, Victor Conci. C'est très important pour moi de trouver une nouvelle façon de redonner la

performance qui prend ainsi une nouvelle vie ou qui peut être racontée par un témoin aux nouvelles générations sous la forme d'une narration. »⁴⁴²

Marina Abramovic fait référence à deux formes de mémoire. Elle évoque d'abord les photographies en noir et blanc ou les vidéos de mauvaise qualité qui constituent la mémoire de l'art performance. Elle signifie ici par mémoire, l'ensemble des archives de la performance, son histoire. Par la suite, elle parle du souvenir des témoins. Elle considère cette mémoire-là comme importante et légitime, voire comme la seule trace utile en raison de la mauvaise qualité des photographies et des vidéos. Marina Abramovic considère la performance comme un don, une transmission. La mémoire permet cette transmission mais elle semble inégale.

« Les chansons permettaient de se souvenir des héros, et c'est une mémoire collective, et la mémoire collective n'est jamais tout à fait exacte car elle ajoute toujours quelque chose de plus qui n'existe pas au début ; elle croît et elle tord la narration et peut aller jusqu'à en faire quelque chose de complètement différent. Mais de toute façon, n'importe quelle sorte de mémoire est meilleure que pas de mémoire du tout. »⁴⁴³

C'est ce que nous tenterons de démontrer.

⁴⁴² Marina Abramovic dans *MARINA ABRAMOVIC, créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie*, Entretien réalisé par Sophie CASSAGNES-BROUQUET à l'occasion de la rétrospective organisée à la Galerie Serge Le Borgne à Paris le 7 février 2009. <<https://clio.revues.org/9469>>

⁴⁴³ *Ibid.*

2.1.1 Éléments théoriques de la mémoire Ricœurienne

2.1.1.1 La mémoire imagée

2.1.1.1.1 Intégrer la narration

« C'est le passé, dans sa double dimension mnémonique et historique qui, dans l'oubli, est perdu ; la destruction d'une archive, d'un musée, d'une ville – ces témoins de l'histoire du passé – vaut oubli. Il y a oubli là où il y a eu trace. »⁴⁴⁴

Cette citation permet de souligner l'hypothèse paradoxale de Paul Ricœur : la trace est à la fois antidote et cause de l'oubli.

La mémoire Ricœurienne permet d'appréhender le travail de Marina Abramovic et guide notre hypothèse qui est que l'art performance utilise la trace pour s'inscrire dans le « vrai ».

Selon Ricœur, la mémoire est à la fois imagée, exercée et plurielle.

Cette sous-partie traite de la mémoire imagée et de son intégration de la narration. Car pour Paul Ricœur, la structure générale d'un récit repose sur la narration. Les schémas narratifs permettent au récit historique global de se structurer. Pour Ricœur le récit historique global est narratif alors que l'écriture historique n'est qu'une simple archive. Rappelons que la narration représente probablement le moyen le plus quotidien et le plus universel de mettre en forme son expérience vécue, la rendant par là même intelligible à soi-même et à autrui. La narration c'est raconter.

Pourquoi l'histoire est-elle narrative et en quoi se différencie-t-elle de la fiction narrative ?

Ricœur emploie le terme de « narrativité » qu'il présente comme un complément à l'explication, voire un substitut dans certains cas. Le récit historique se passe quelquefois d'explication et fait office d'outil de compréhension seul. L'école des annales a questionné l'histoire narrative sur ses liens avec les autres récits et l'art de raconter, avec la fiction. « Quelle différence sépare l'histoire de la fiction, si l'une et l'autre

⁴⁴⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.374.

racontent ? »⁴⁴⁵. La différence se trouve dans l'événement historique. L'événement est ce qui a eu lieu, l'origine de toute mémoire, histoire, trace. Ricœur légitime l'histoire par l'événement (l'action primaire) qui provoque, forcément sa narration et son explication. Il insiste sur l'intelligibilité narrative d'une part et l'intelligibilité explicative de l'autre. L'intrigue est un composant de l'intelligibilité narrative. Elle consiste « à conduire une action complexe d'une situation initiale à une situation terminale par le moyen de transformations réglées qui se prêtent à une formulation appropriée dans le cadre de la narratologie. »⁴⁴⁶. L'intrigue historique est factuelle et se base sur l'événement comme l'action qui fait avancer l'intrigue et instaure une « cohérence narrative ». Deux exemples sont cités. Le premier est centré sur la variation d'échelle et l'instauration d'une période définie comme personnage principal de l'Histoire comme la Renaissance, la Révolution française ou la Guerre froide. La période devient le héros du récit. Le second est porté sur l'événement qui intègre la configuration narrative au même titre que la structure du récit et la conjoncture. Une bataille pendant la Révolution Française fait office d'événement qui va être incorporée à la structure du récit. Ces deux exemples illustrent l'articulation entre événement et structure, et l'intentionnalité du récit explique la réalité attestée.

C'est avec le témoignage que Ricœur délimite le rapport de l'Histoire à la fiction les classant toutes deux dans les « fictions verbales » grâce à l'imagination langagière, mais il fait la distinction entre l'historien et le philosophe de l'histoire.

Ricœur décrit quatre types de procédés dans les fictions verbales. Le plus important est celui de l'intrigue, en découle celui de la perception esthétique, de l'aspect cognitif et de l'implication des idéologies. Simplifions : l'intrigue c'est l'histoire, la perception esthétique c'est la narration, l'aspect cognitif c'est la rhétorique et l'implication des idéologies c'est la morale.

Ricœur aborde la question de la morale à travers l'exemple de la Shoah

Traitant des composants de l'historiographie, c'est la morale de l'historien qu'il questionne. Cette morale implique une limite interne (Comment donner à lire et à voir la Shoah à travers l'ensemble des événements historiques ?) et une limite externe (Comment faire face à l'exigence, le devoir, qu'impose cet événement ?). C'est la morale qui place l'historien à la limite de l'exercice lorsqu'il doit retranscrire la Shoah qui,

⁴⁴⁵. *Ibid*, p.311.

⁴⁴⁶ *Ibid*, p.313.

rappelons le, est l'extermination d'une très grande partie du peuple juif. Comment penser l'histoire du national-socialisme sans être subjectif ? L'historien ne peut rester objectif et sur ce sujet ne doit pas l'être au regard de la morale. C'est là que l'objet d'étude frôle les limites. On ne peut dénombrer les morts, on ne peut recueillir les témoignages des victimes et des bourreaux avec objectivité et si on le fait, ce n'est pas moral. Ricœur indique que le négationnisme n'est pas plus objectif, bien qu'il souhaite le paraître. Ricœur donne ensuite un avis personnel qui légitime sa vision de l'Histoire : « Le jugement moral [...] ne devrait [...] pas intimider l'historien au point de le conduire à se censurer. »⁴⁴⁷. Il revient à la psychanalyse pour bloquer la pathologie de la censure à travers le traumatisme, la répétition et le travail de mémoire. Bien qu'il dénonce l'autocensure de l'historien, il lui concède la difficulté de son exercice. Par exemple choisir les témoignages (puisque nombreux) entraîne invariablement des privilèges subjectifs. Ricœur conclut en stipulant qu'il n'est pas impossible d'écrire l'histoire de la Shoah si « l'on n'oublie pas l'origine des limites de principes qui l'affectent »⁴⁴⁸. « Se trouve ainsi miné dans le principe la distinction entre interprétation et fait, et tombe la frontière entre histoire « vraie » et « fausse », entre « imaginaire » et « factuel », entre « figuratif » et « littéral ». »⁴⁴⁹

Le mot « imaginaire » fait écho à la possible imagination de la mémoire, Ricœur traite ici de la fiction et prend exemple sur la grandeur d'un monarque. Ricœur parle du lecteur de roman qui fait « comme si » alors qu'en ouvrant un livre d'Histoire, le lecteur s'attend à lire des événements réellement arrivés. Aussi l'Histoire n'a pas droit à l'erreur, pourtant il use du même stratagème que la fiction. Il met en corrélation un ou plusieurs personnages avec un ou plusieurs événements, mais son récit doit retracer ce qui s'est « vraiment » passé. Le récit historique est confronté aux archives qui légitiment ce qui est représenté. Ricœur fait référence à la notion de « prestige de l'image » de Louis Marin. L'image sociale d'un homme, comme Louis XIV, modifie la représentation de l'Histoire ou l'histoire des représentations. Louis XIV bénéficiait de l'image de sa fonction renforcée par des traces factuelles ou mentales dont il tirait une supériorité sociale.

⁴⁴⁷ *Ibid*, p.335.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 338.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p.332.

L'image promet. La difficulté de l'historien est qu'il doit créer cette image sans la présenter comme telle. Seul le lecteur peut porter un jugement de grandeur : « Ce n'est pas à l'écrivain de dire la grandeur et la gloire c'est au lecteur sous la conduite habile du récit. »⁴⁵⁰. Il y a par cette habilité citée, une feintise de l'historien dont le travail s'apparente à celui de la fiction. L'autre feintise est celui de l'éloge. Le pouvoir politique pousse à l'éloge par l'image de grandeur que retranscrit le pouvoir. L'historien ne peut s'abstenir de l'éloge surtout à l'époque de Louis XIV. Ce pose la question de la fidélité de l'Histoire. L'histoire de Louis XIV sera forcément plus élogieuse que celle de Louis XVI du moment où l'historien se base sur des récits d'époque influencés par l'image des souverains. Ainsi l'éloge et le blâme sont placés au même niveau de subjectivité et empêchent l'histoire des représentations d'être pleinement représentation puisque limitée.

2.1.1.1.2 La « représentation »

La « Représentance » est un terme que Ricœur emploie pour parler de la représentation limitée. Avec ce mot il résume son argumentaire : La représentation du passé difficile pour l'historien, l'écriture de l'Histoire soumise au dogme de la narration, la pensée traduite par le langage et la rhétorique, la difficulté de représenter le réel sans le transformer en fiction, les périodes comme personnages de la représentation historique, la fidélité maîtresse de l'Histoire et attente du lecteur.

« De toute façon, un récit ne ressemble pas à l'événement qu'il raconte. »⁴⁵¹

Replaçons cet argument dans notre analyse. Nous voulions démontrer que la trace mémoire est la plus fictive de nos trois traces épistémologiques que sont la mémoire, l'écriture et l'indice. Nous considérons la mémoire comme une trace pouvant contenir du « pour de vrai » ce que Ricœur nomme sous le terme mémoire imagée.

Pour Ricœur, la mémoire c'est l'image que l'on a d'un événement passé mais surtout ce que l'on en fait. Pour lui, Le *Théétète*⁴⁵² de Platon utilise deux métaphores pour questionner la véracité de la mémoire. La première est celle du bâton de cire et de

⁴⁵⁰ *Ibid*, p 347.

⁴⁵¹ *Ibid*, p 366.

⁴⁵² *Ibid*. p.9.

l’empreinte qui lui est faite en y incluant la notion d’âme. Il distingue ce que l’on veut imprimer de ce qui est imprimé.

Ainsi, l’action de la performance est différente de son écriture, de sa photographie ou de sa vidéo. Ce qui est imprimé (l’impression) est différent de l’objet à imprimer. Il s’agit là d’un argument déjà posé dans la partie sur la *Mimésis*, mais qui, dans le cadre de la mémoire, demande de « conserver correctement le souvenir »⁴⁵³ et la perception que l’on en a.

Les traces peuvent-être fictives mais dans de nombreux cas, comme la mémoire, elles ont l’obligation d’être le plus fidèle possible de l’action primaire.

La mémoire doit être fidèle. Le terme fidèle signifie que la trace doit retranscrire l’action telle qu’elle s’est produite. Il en est de même pour le témoignage. En ce sens la mémoire est confrontée à l’épreuve de l’oubli. L’oubli, lié au temps qui passe, oblige l’action primaire à être tracée : « Il y a oubli là où il y a eu trace ».

Il nous faut différencier deux types de mémoire : la mémoire qui est la capacité humaine d’enregistrer un souvenir et la mémoire historique, autrement dit l’Histoire. Toutes deux luttent contre l’oubli, mais l’une ne vit pas sans l’autre, sans souvenir pas d’Histoire. La mémoire de Marina Abramovic a alimenté l’histoire de la performance de Roselee Gldberg.

Une question se pose alors : le souvenir, autrement dit la mémoire, *l’eikon* est-elle une trace fidèle si personne n’y a accès de manière objective ? Personne ne peut restituer la mémoire de Marina Abramovic, si ce n’est-elle. Seul le ou les acteurs du souvenir (contenant l’acteur de l’action primaire et ses possibles spectateurs) peuvent y accéder de manière objective à condition qu’ils ne l’aient pas transformé lors de la remémoration. La mémoire humaine est complexe et peut échapper à notre contrôle. Il y a donc déjà deux difficultés qui peuvent limiter la véracité d’un souvenir.

Véracité qui, on le rappelle, est essentielle dans la discipline historique.

Elizabeth Loftus, lors d’une conférence en 2013 à Edimbourg en Écosse, intitulée : « *The fiction of memory* », que l’on peut traduire par « *la part fictive de la mémoire* », déclare que « nous ne pouvons pas distinguer de façon fiable les vrais souvenirs des faux souvenirs »⁴⁵⁴. Si nous savons déjà que l’homme peut mentir, il peut ne pas se souvenir

⁴⁵³ *Ibid.* p.11.

⁴⁵⁴ Elizabeth Loftus, « *The fiction of memory* », 2013 < <http://www.psyfmfrance.fr/loftus.php> >

de tout ou peut transformer involontairement un souvenir. Le souvenir est personnel, rien ne nous permet de vérifier sa véracité. Les travaux d'Elizabeth Loftus font autorité dans son domaine mais elle est aussi critiquée sur un plan éthique car ses recherches et expérimentations ont été réalisées sur des patients victimes d'abus sexuels. La possibilité que ceux-ci puissent se tromper a éclaboussé la notion de « témoignage » dans le domaine judiciaire et lui a valu des critiques virulentes. Nous la citons non pour la polémique mais parce que ses travaux démontrent une faille dans la mémoire. Se souvenir, qu'il soit « vrai » ou « pour de vrai » est restitué dans la mémoire sous forme d'image.

L'*eikon*, l'image est la représentation du passé et permet de dire que « la mémoire est du passé »⁴⁵⁵.

L'image est étudiée en histoire de l'art depuis sa création. L'image mémorielle est ce qui constitue l'histoire, c'est sa matière. Toute image est image du temps passé. Le temps s'arrête lorsqu'on crée une image. La temporalité permet à la trace d'être le présent du passé. Et c'est en ce sens que nous considérons la mémoire comme une trace qui « est elle-même et la représentation d'autre chose »⁴⁵⁶. Chez Ricoeur, la notion de temps est située entre celle du fantasme et celle de l'âme. Le temps permet de représenter la mémoire. Ricoeur présente la mémoire, qu'elle soit *Eikon* (Icône), *Tupos* (impression), *Phantasma* (Fantasme) pour reprendre les termes d'Aristote, comme temporelle mais aussi comme devant être résolue. La mémoire représente le temps figé. Le temps ne s'arrête jamais mais qu'il peut être représenté fixe. En d'autres termes la mémoire est une image du temps, un arrêt. Lorsque l'on se souvient de quelque chose, cette chose est une action, elle a une durée. S'en souvenir c'est avoir la faculté de la capter, de faire contenir cette action dans notre mémoire, d'en créer une image. À la suite des travaux d'Aby Warburg, Georges Didi Huberman utilise le terme d'« Image survivante ». Si l'on considère l'action comme morte, puisque passée, alors son image peut être considérée comme survivante, qu'elle soit mémoire, écriture ou indice.

Associer l'image à la mémoire peut paraître réducteur car la notion d'image est omniprésente dans la notion de trace et pas seulement dans la trace/mémoire.

⁴⁵⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.19.

⁴⁵⁶ *Ibid.* p.21.

Par conséquent la trace peut-être une image, comme le légitime l'*Eikon*. Pour Ricœur l'image est à la base de tout. Etudier la trace en performance c'est étudier son image, son rapport au temps, et sa résolution. Dans le cadre de la mémoire, l'image est assujettie au filtre humain alors que dans l'écriture, l'homme peut se soustraire devant la machine, comme pour une photographie. La mémoire elle, est prisonnière de l'homme. On peut considérer l'homme comme une machine vivante qui produit des images et des écritures parfois partielles, subjectives ou erronées. La fidélité d'une image issue de la mémoire est nettement plus faible que celle d'une image issue d'une machine.

2.1.1.1.3 Des capacités contre l'oubli

Même si la mémoire peut être défaillante, Ricœur met en garde contre le fait de souligner ses faiblesses et non ses capacités. Certes, la mémoire comprend des limites mais ses capacités sont énormes. La mémoire comme phénomène, nous permet de nous souvenir le plus fidèlement possible d'un moment vécu. La mémoire n'est pas toujours fiable mais on ne peut ni la changer ni s'en passer. Si l'imagination est liée au fictif, la mémoire est liée au « vrai » et se doit d'être objective. C'est ce devoir de fidélité dont parle Ricœur. Cette fidélité dépend des capacités de celui qui se remémore : nous ne sommes pas tous égaux et c'est un privilège pour qui se remémore mieux et plus que les autres. Mais tous nos souvenirs ne sont pas accessibles directement, certains souvenirs nous reviennent aléatoirement ou non.

Le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) évoque le phénomène du souvenir privilégié et l'analyse en opposant habitude et mémoire, évocation et recherche, réflexivité et mondanité.

Habitude contre mémoire. L'habitude est décrite par Bergson à travers l'exemple de l'apprentissage par cœur d'une leçon. Au même titre que notre habitude de marcher ou d'écrire, apprendre par cœur un texte fait appel à un mécanisme de répétition, de représentation. L'Habitude c'est la mémoire qui répète, à laquelle s'oppose la Mémoire, la mémoire qui imagine. *L'habitude* c'est cette mémoire qui revient à nous involontairement. Elle est liée à un savoir-faire, le fait de forcer la mémorisation, l'apprentissage. La mémoire peut-être liée à l'inconscient ou au rêve que l'on se

remémore. Par souvenir privilégié on entend le souvenir obtenu ou réobtenu par effort de mémoration ou à l'aide d'un mécanisme de représentation. Ce couple d'opposés met en valeur la théorie d'Elizabeth Loftus qui parle d'incapacité à reconnaître un souvenir « vrai » d'un souvenir « pour de vrai ». L'habitude peut être perturbée par la mémoire. On se souvient involontairement de quelque chose mais ce quelque chose est une action rêvée et non vécue. Se remémorer par habitude nous empêche quelquefois de différencier le rêve du vécu.

Évocation contre recherche. Bergson étudie les moyens d'obtenir un souvenir. Il parle d'évocation quand un souvenir revient à nous involontairement, et de recherche lorsqu'un souvenir est volontairement retrouvé. En neurosciences cela s'appelle les « traces mnésiques ». Ces traces mnésiques traitent de la remémoration volontaire et/ou involontaire. Il ne s'agit plus d'apprentissage mais de mécanismes. Un mécanisme qui permet de retrouver un souvenir enfoui. Le philosophe Husserl a étudié les mécanismes de rappel et de rétention à travers le rapport souvenir/image. La rétention est le mécanisme de stockage d'un souvenir. Husserl pense que la perception d'un moment vécu n'est pas instantanée, par conséquent la rétention n'est pas imagée. Autrement dit, lorsque le temps transforme un souvenir, l'image n'est plus aussi fidèle que l'originale. Le souvenir n'est alors plus un icône mais un fantasme. Bergson fait référence à Husserl pour qui l'instant du passé propre à la rétention est une figuration par l'image. C'est cette image que l'on se remémore volontairement ou involontairement, qui pose encore une fois la question de la fidélité du souvenir. Les faux souvenirs et les souvenirs fidèles au vécu sont sous-entendus par les mêmes mécanismes.

Réflexivité contre mondanité. Bergson souligne la particularité du souvenir qui englobe le corps (comme matière présente lors de l'action) mais aussi le corps des autres (corps humain ou autre, corps au sens de corps étrangers). Par conséquent, le souvenir vécu vient de nous-mêmes et des autres. Le philosophe américain Edward Casey présente trois moyens de se souvenir, intervenant entre le corps de celui qui se rappelle (*réflexivité*) et le corps des autres (*mondanité*) : _le *Reminding* permet de se souvenir grâce à un objet qui nous alerte « je dois me souvenir de quelque chose » (le nœud au mouchoir par exemple) _le *Reminiscing* est le moyen de se souvenir à plusieurs, l'un amenant l'autre à reconstituer la totalité du souvenir (à l'aide de personnes qui ont aussi vécu le moment que l'on doit se rappeler). _le *Recognizing* est le moyen de se souvenir

d'un épisode vécu grâce à un moment que l'on est en train de vivre. « Cette maison me rappelle la maison que j'avais enfant ».

Casey distingue aussi la mémoire corporelle, qui est le souvenir de l'action de son corps de la mémoire des lieux qui est le souvenir de la position de son corps. Le corps et le lieu renvoient à la question de la commémoration. Pour se remémorer une action, on peut reproduire cette action.

La commémoration est pour Ricoeur « l'acte le plus désespéré pour contrecarrer l'oubli » car il additionne un souvenir nouveau au lieu même du premier souvenir, effaçant ou remplaçant possiblement le premier. La commémoration est propice à un oubli par la substitution d'un souvenir par un autre trop proche.

2.1.1.2 La mémoire exercée

2.1.1.2.1 La mémorisation

L'exemple que Ricoeur utilise pour légitimer chez les grecs (et les latins) les valeurs de la mémoire, est différent de l'apprentissage et semble se rapprocher de la mémoration. Vers l'an 500 avant Jésus Christ un poète, du nom de Simonide de Céos, fit l'éloge d'un athlète dans une salle de banquet. Après son discours il quitte la salle, appelé par d'autres occupations mondaines. Par la suite une catastrophe naturelle détruit la salle et tue tous les membres du banquet. Simonide de Céos put alors identifier les cadavres défigurés grâce à sa mémoire lui permettant de situer chaque invité attablé pendant l'oratoire. Selon les grecs cette histoire démontre que le poète est béni des dieux, les latins soulignent sa mémoire. L'usage que Simonide fait de sa mémoire est « une victoire fabuleuse sur l'oubli »⁴⁵⁷ qui prône la mémorisation à travers une remémoration. Cet exemple fait l'éloge de la mémoire et démontre une inégalité interindividuelle des capacités mnésiques.

Conscient des capacités extraordinaires de la mémoire, l'homme tente d'exploiter cette richesse et fait travailler sa mémoire. En cela, la mémoire revêt un caractère « artificiel ». Ricoeur présente la mémorisation comme une « mémoire-habitude [...] une mémoire

⁴⁵⁷ *Ibid.* p.74.

exercée, cultivée, dressée, sculptée... »⁴⁵⁸ et dresse un bref historique de cette « *ars memoriae* ». Présent dans l'art rhétorique Grec, la mémorisation a subi trois retournements.

Le premier se produit pendant l'Antiquité, dans la retranscription romaine de l'art rhétorique d'Augustin qui fait l'éloge de la puissance de la mémoire malgré ses craintes de l'oubli.

Le second a lieu au Moyen-âge. La mémoire y est décrite par Alcuin (fidèle de Charlemagne) comme une des cinq parties de l'art rhétorique, lui-même défini comme un des sept arts libéraux avec la grammaire, la dialectique, l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie.

Le troisième retournement, survenu à la renaissance avec Giordano Bruno, place la mémorisation comme un art magique et occulte proche du divin de Cicéron. Un art qui ne s'apprend pas ou peu.

Si la mémorisation est considérée par Bruno comme magique et occulte, c'est peut-être pour signifier aussi que les hommes ne sont pas tous égaux face à la mémoire. La recherche du souvenir est bien souvent laborieuse. Lorsqu'elle est facile et illimitée elle peut être considérée comme magique (au sens de capacités extraordinaires).

2.1.1.2.2 Les limites de la mémorisation

Au fil des années les multiples travaux sur la mémoire ont éclairé ses limites. La mémorisation (mémoire artificielle) ne permet pas de se rappeler de tout (la rétention n'est pas infinie) ce qui permet à Ricœur de parler de mémoire empêchée, manipulée et obligée, appuyé par certaines pathologies.

La mémoire empêchée. Quand Ricœur parle de mémoire empêchée il s'agit de mémoire artificielle empêchée, de mémorisation empêchée. Si un homme ne peut plus mémoriser, c'est qu'il est malade (au sens de « pas comme d'habitude »). Un homme est habituellement capable de mémorisation (et ce plus ou moins à égalité avec les autres membres de l'humanité) s'il n'a plus cette capacité c'est que quelque chose l'en empêche. Quelle peut-être cette chose ? Et comment l'esprit de l'homme est-il capable de se contraindre lui-même ? Ricœur fait appel à Freud. Il prend l'exemple du deuil en tant

⁴⁵⁸ *Ibid.* p.75.

que traumatisme extérieur qui empêche la mémoire de s'exercer normalement. La mélancolie est une forme pathologique du deuil. Le travail de deuil est de faire face à la mélancolie. Le travail de mémoire est de faire face à l'oubli.

« Le temps de deuil n'est pas sans rapport avec la patience que l'analyse demandait concernant le passage de la répétition au souvenir. Le souvenir ne porte pas seulement sur le temps : il demande aussi du temps, un temps de deuil. »⁴⁵⁹

Si la mélancolie empêche de mémoriser, elle nous oblige aussi à nous remémorer. La « remémoration » est ici présentée comme résultant d'une pathologie. Quand une personne qui m'est chère meurt (ou disparaît de ma vie) je pense sans arrêt à elle, m'empêchant de penser à autre chose. La remémoration prend le pas sur la mémorisation. Le deuil lié à la remémoration peut entraîner la mélancolie.

La mémoire manipulée. La mémoire est instrumentalisée. La manipulation de la mémoire est essentiellement due à la nature même de l'homme, à son identité. Nous manipulons notre mémoire parce que nous sommes fragiles. Fragiles parce que nous sommes mortels (rapport difficile au temps). Fragiles parce que nous ne sommes pas seuls (l'autre comme un danger). Fragiles parce que notre société est fondée sur la violence (l'héritage de la guerre présent dans l'humanité). L'idéologie est « dissimulée, [...] inavouable ; elle se masque en se retournant en dénonciation contre les adversaires dans le champ de la compétition entre idéologies ; c'est toujours l'autre qui croupit dans l'idéologie. »⁴⁶⁰ L'idéologie a pour défaut le pouvoir. Les hommes ne sont pas égaux et certains sont plus à même d'influencer les autres. Il y a les influents et les influencés. L'influent peut ainsi manipuler toute personne moins influente que lui. Si le bien domine sa pensée l'influence sera positive, s'il est dominé par le mal l'influence sera négative. Il en est de même pour la mémoire. Ainsi, la mémoire artificielle (la mémorisation) peut influencer la mémoire naturelle (la remémoration) et ainsi créer le devoir de mémoire (la commémoration) avec ses dangers, dénoncés par Tzvetan Todorov dans l'essai *Les*

⁴⁵⁹ *Ibid.* p.89.

⁴⁶⁰ *Ibid.* p.100.

*abus de la mémoire*⁴⁶¹. Le devoir de mémoire c'est l'obligation, et cela suggère une alternative entre la vérité et le bien.

La mémoire obligée. Rappelons que le devoir de mémoire est lié à l'obligation et peut par conséquent entraîner des abus. Ce devoir de mémoire est intimement lié à l'histoire puisqu'elle en est la commémoration. En France, il est souvent lié à la seconde guerre mondiale qui a vu l'extermination de millions d'êtres humains (juifs pour la plupart) parce que différents de la conception Nazi. Pour que cela ne se reproduise jamais, pour rendre justice et pour ne pas oublier, l'état français (en partie responsable) a de nouveau fait appel au devoir de mémoire (puisque créé en 1919 pour la première guerre mondiale). Le devoir de mémoire est né du devoir de justice. La justice permet de réparer un sévices en le jugeant impartialement. Or, l'impartialité dans le devoir de mémoire fait défaut. Si sa raison première est un sentiment noble -rétablir la vérité et ne pas l'oublier- il peut être abusé. Abusé de deux manières différentes pour Ricœur. Premièrement, le devoir de mémoire tient de la manipulation, pas idéologique cette fois ci mais « de façon plus subtile au sens d'une direction de conscience qui se proclame elle-même porte-parole de la demande de justice des victimes.»⁴⁶². Deuxièmement la commémoration peut prendre un caractère très envahissant : c'est « la mémoire tyrannie ».

2.1.1.3 La mémoire plurielle

2.1.1.3.1 Un regard intérieur dans un contexte pluriel

La mémoire Ricœurienne est plurielle. Plurielle signifie ici partagée car Ricœur estime qu'on ne peut étudier la mémoire sans tenir compte de la pluralité de ceux qui l'utilisent (l'ensemble des humains) et ceux qui la transmettent (les historiens). Pour partager, il faut donner, que l'on soit l'auteur de ce que l'on partage ou pas. L'historien est alors confronté à la mémoire personnelle et/ou collective de ceux qui ont vécu l'action primaire et à leur légitimité respective. Ainsi, il interroge le souvenir à travers son

⁴⁶¹ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Editions Arléa, 2004. p.12.

⁴⁶² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.109.

épreuve et sa quête. Le sujet de la mémoire plurielle est essentiellement le témoignage. Certes il s'agit d'une écriture (au sens d'objet captant l'action primaire) mais cette écriture repose sur la mémoire et sa faculté de transmission que Ricœur définit comme « plurielle ».

Mais pour penser le témoignage comme élément pluriel il faut repenser la mémoire comme individualité.

La mémoire chez Ricœur est personnelle mais inscrite dans un contexte pluriel. Il présente la mémoire individuelle à travers trois courants de pensées.

Le premier est celui de Saint Augustin.

« La mémoire est radicalement singulière [...] en se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi »⁴⁶³ parce que le souvenir est attaché à notre expérience vécue. Mes souvenirs ne sont pas ceux d'un autre et le transfert de souvenirs d'une personne à une autre, est impossible pour le corps humain. Augustin est le premier à décrire l'homme intérieur se souvenant de lui-même. Il fait l'état de la mémoire qu'il compare à un vaste palais, un vaste sanctuaire sans limite : « [La mémoire] tient à ma nature et je ne puis moi-même saisir ce que je suis »⁴⁶⁴. Aux images produites par le souvenir Augustin, assoie les « souvenirs des passions de l'âme ». Passions qui n'amènent pas pour autant à recréer l'émotion gardée en mémoire. Je peux me rappeler la joie sans être joyeux tout comme la tristesse sans être triste. On ne se remémore pas seulement l'image mais l'intelligible, le souvenir même, de sorte que l'on se souvient de s'être souvenu. « L'esprit est aussi la mémoire d'elle-même »⁴⁶⁵. Augustin dépeint la mémoire comme heureuse car elle nous attribue des capacités positives mais il ne peut atténuer la menace de l'oubli (comme privation de mémoire). Il intègre alors la notion de temps. « Le transit (*transire*) du temps [...] consiste à aller du (*ex*) futur par (*per*) le présent dans (*in*) le passé »⁴⁶⁶. Si Augustin éclaire notre pensée sur la mémoire en tant que regard intérieur (du temps qui passe) il ne parle ni de l'« identité » ni du « soi ».

Le second courant de pensée est celui de John Locke.

« Dans la mémoire parait résider le lien originel de la conscience avec le passé [...] la mémoire est du passé et ce passé est le passé de mes impressions ; en ce sens, ce passé

⁴⁶³ *Ibid.* p.115.

⁴⁶⁴ *Ibid.* p.118.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p.119 Augustin livre X,XIV, 21 de *Confessions*.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p.122.

est mon passé. »⁴⁶⁷. La mémoire est la trace de l'impression vécue de mes propres actes ou de ceux des autres mais à travers ma vision. Selon John Locke, la conscience est constituée de l'identité, du soi et de la mémoire. La conscience chez Locke oublie l'égo de la pensée (l'*ego* du *cogito*) de Descartes et utilise le terme « soi » (*self*). Le *cogito* à l'inverse du *self* n'est pas défini par la mémoire car penser « n'implique pas de se souvenir d'avoir pensé »⁴⁶⁸. Grâce au langage, la conscience transcende le mental. Il signifie ici que le soi (non plus l'égo) et l'identité permettent l'expression de la mémoire grâce au langage, légitimant le terme conscience (non plus esprit). C'est la conscience de Locke qui permet à Ricœur d'agrémenter le regard intérieur d'Augustin. Celui qui se souvient est aussi celui qui agit et celui qui pense son action. Il est doué de conscience ancrée dans la temporalité : celui qui fait l'action d'abord, celui qui s'en souvient ensuite, celui qui réfléchit et étudie son souvenir enfin. « L'identité personnelle est une identité temporelle »⁴⁶⁹. Conscience et corps sont à dissocier. La mémoire psychique prend l'ascendant sur la mémoire corporelle.

Le troisième courant de pensée sur la mémoire individuelle est celui d'Husserl.

« C'est à la mémoire qu'est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps. »⁴⁷⁰ Nos souvenirs du passé nourrissent notre présent et préparent notre devenir. Husserl transcende le sujet. Après Augustin qui présentait l'homme comme se souvenant de lui-même, et Locke qui présentait l'homme se souvenant de lui-même grâce à la conscience, Husserl présente l'homme se souvenant de lui-même grâce à la conscience-temps. La conscience-temps c'est le temps qui est créé par la conscience. Lors de la conscience d'un souvenir, la conscience-temps c'est le temps imparti entre le souvenir et la conscience qui en est un. Le sujet est dépassé par le temps, par le flux et le ressouvenir. Soit « la différence entre la « rétention » de la phase du flux qui vient « juste » de s'écouler, et qui adhère « encore » au présent, et le « ressouvenir » de phases temporelles qui ont cessé d'adhérer au présent vivant »⁴⁷¹, ce que Ricœur appelle la conscience transcendantale. Ainsi Husserl étudie la mémoire individuelle tout en reprenant l'intersubjectivité de Kant pour parler de la mémoire collective. De l'ego solitaire il passe à l'autre. L'autre est étranger à ma conscience car il n'est pas moi mais il

⁴⁶⁷ *Ibid.* p.116.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p.124.

⁴⁶⁹ *Ibid.* p.126.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p.116.

⁴⁷¹ *Ibid.* p.134.

est tout de même présent en moi. Ainsi son souvenir peut devenir mien alors qu'il ne l'a jamais été tel le devoir de mémoire. Le regard intérieur amène le regard extérieur.

2.1.1.3.2 Se souvenir grâce aux autres

Mais la mémoire comme regard intérieur est aussi collective et s'inscrit dans un regard extérieur.

Mémoire collective est le titre de l'ouvrage de Maurice Halbwachs. Pour se souvenir on a besoin des autres. Halbwachs ne conçoit pas la mémoire comme individuelle du moment où nous ne sommes pas seuls. Le caractère social de l'homme l'oblige à prendre en compte les idéologies des autres ainsi que leurs souvenirs. De plus, les souvenirs que l'on partage avec un groupe sont souvent plus riches car chaque membre du groupe affute notre mémoire. L'exemple des souvenirs d'enfant illustre ce besoin des autres. Les souvenirs d'enfance sont un mélange de souvenirs vécus et de souvenirs reconstruits grâce à ceux qui ont partagé nos expériences et ont témoigné de ce vécu avec nous.

Autrui influe sur la mémoire à travers son témoignage.

Ce souvenir reconstruit peut aussi faire ressurgir un souvenir vécu. Le souvenir d'autrui peut ramener notre propre souvenir. Des souvenirs refoulés peuvent provoquer des troubles psychiques logiques : la thérapie (hypnose, psychanalyse) aide à lever ce refoulement et à faire ressurgir le souvenir traumatique. On se souvient de ce que l'on a fait enfant dans un lieu socialement marqué ou en présence d'autrui, moins quand nous étions seul. Halbwachs en vient même à dénoncer l'attribution illusoire du souvenir quand nous pensons qu'il vient de nous alors qu'il vient d'autrui. Dans certains cas, la mémoire ne fait pas de distinction et il nous est impossible de détacher le souvenir originaire du souvenir « empoisonné » par autrui.

Mais autrui n'est pas le seul à interférer dans la mémoire individuelle puisque les décors, les vêtements, les objets, etc. influent aussi. « C'est l'ordre de la nature qui pénètre alors

dans notre esprit et règle le cours de ses états »⁴⁷². L'influence sociale joue aussi un rôle dans la « mémoration ».

Il y a donc trois sujets qui attribuent un souvenir en nous.

« Le moi », car la mémoire est singulière et se rapporte aux événements que nous avons personnellement vécus. « Le moi » ne peut pas s'abstraire de la mémoire. Même en présence de l'autre, cet autre reflète notre « moi ».

« Le collectif », car la mémoire n'est pas que singulière, l'autre influence nos souvenirs. Nous sommes affectés par l'action d'autrui. La mémoire collective soulève des questions sociologiques bien plus importantes que le simple fait d'être affecté par autrui, c'est l'affect.

« Le proche », puisque l'autre est hiérarchisé par notre affect. Notre être, notre mémoire n'est pas influencée de la même manière en présence d'un inconnu ou d'un proche. Ce proche fait office d'intermédiaire, il est le collectif mais le collectif proche de moi, celui qui m'aime et me comprend, celui pour qui je compte et pour qui j'existe. Le proche est celui qui partage mes souvenirs et qui m'en insuffle.

Imagée, exercée et plurielle sont aussi les notions que l'on peut attribuer aux performances de Marina Abramovic.

Imagée parce que ses performances sont des présentations.

Exercée parce que ses performances sont dans sa mémoire et qu'elle la transmet.

Plurielle parce que ses performances sont donner au public pour qu'il se souvienne.

Mais avant de faire le lien entre son travail et Paul Ricœur décrivons Marina Abramovic à travers ses performances.

⁴⁷² *Ibid.* p.150.

2.1.2 Marina Abramovic à travers son œuvre

2.1.2.1 Ses premières performances seules

2.1.2.1.1 Vivre la performance

Pour considérer Marina Abramovic comme la mémoire de la performance, il faut connaître son œuvre.

Toutes les œuvres sont citées sous forme de listes descriptives numérotées, afin de s'y référer dans la partie suivante. La première liste A de A1 à A6 présente ses premières œuvres seules entre 1973 à 1975. La seconde liste B de B1 à B12 présente ses œuvres en couple avec Ulay entre 1975 et 1988. La troisième liste C de C1 à C4 présente ses œuvres séparés d'Ulay entre 1988 et aujourd'hui.

Marina Abramovic est née à Belgrade le 3 novembre 1946 et se considère comme performeuse depuis sa première performance en 1973. Elle dira que c'est lors de sa première performance qu'elle s'est sentie vivante pour la première fois.

« Le jour où j'ai réalisé ma première performance, *Rhythm 10* [...] J'avais 27 ans. Et la réalité, soudain, est devenue autre. J'ai atteint une conscience absolue de moi-même. Du coup, l'enfant timide que j'étais avait trouvé enfin un moyen de communiquer avec le monde. Aujourd'hui encore, beaucoup associent la performance au divertissement. Mais cette forme d'art vivant, immatériel, peut littéralement vous transformer. Pour en revenir à *Rhythm 10*, ça avait fait l'effet d'une bombe, provoquant un scandale sans précédent. On en discutait même dans les réunions du Parti communiste. Ma famille a très mal réagi. »⁴⁷³

Marina Abramovic décrit *Rhythm 10* dans le détail. Nous en proposons une traduction de l'anglais.

⁴⁷³ Yasmine Youssi, Marina Abramovic, "La grand-mère Kamikaze de l'art contemporain" <http://www.telerama.fr/scenes/marina-abramovic-la-grand-mere-kamikaze-de-l-art-contemporain,90368.php> 14/12/2012

A1. « « *Rhythm 10* »⁴⁷⁴ une première version de ce spectacle impliquant 10 couteaux a été présentée lors d'un festival d'Édimbourg en 1973.

Préparation

Je pose une feuille de papier blanc sur le sol. J'étends vingt couteaux de différentes formes et tailles sur le sol. Je place deux magnétophones à cassettes avec des micros sur le sol.

Performance

J'allume le premier enregistreur de cassette. Je prends le couteau et le plonge, aussi vite que je peux, entre les doigts tendus de ma main gauche. Après chaque coupure, je change pour un couteau différent. Une fois que tous les couteaux (tous les rythmes) ont été utilisés, je rembobine la bande. J'écoute l'enregistrement de la première représentation. Je suis concentrée. Je répète la première partie de la performance. Je ramasse les couteaux dans le même ordre, respecte le même rythme et me coupe aux mêmes endroits. Dans ce spectacle, les erreurs du passé et celles du présent sont synchrones. Je rembobine même la bande et écoute le rythme double des couteaux. Je pars.

Marina Abramovic »⁴⁷⁵

Cette performance qui joue avec le danger et la notion de « vrai » s'inscrit pleinement dans les caractéristiques de l'art performance.

Car toute l'évolution professionnelle d'Abramovic s'accorde avec l'évolution de l'art performance et de la société. C'est en cela qu'on la considère comme son image.

2.1.2.1.2 S'émanciper de la douleur

À partir de cette première performance en 1973 (*rhythm 10*), Marina Abramovic performera quatre autres performances portant le nom de *Rhythm* : *Rhythm 5* en 1973, *Rhythm 2* en 1974, *Rhythm 4* en 1974 et *Rhythm 0* en 1974.

⁴⁷⁴ Annexe 1 : Œuvre 40

⁴⁷⁵Description *Rhythm 10*, Marina Abramovic,
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/>>

- A2. Pour *Rhythm 5*⁴⁷⁶ Marina Abramovic a construit, au centre culturel étudiant de Belgrade, une étoile communiste à cinq branches, en bois et copeaux de bois. Elle enflamme l'étoile après l'avoir humidifiée. Elle s'est coupé les cheveux et les ongles qu'elle place comme un sacrifice au bout des branches de l'étoile. Après avoir lentement tourné autour de l'étoile elle s'introduit dans l'étoile mais elle manque d'oxygène et perd connaissance. Deux personnes du public lui portent secours. La performance dure une heure et demie.
- A3. Dans *Rhythm 2*⁴⁷⁷, tirant l'enseignement de l'expérience précédente elle décide de pouvoir utiliser son corps (et de perdre conscience ou non) sans arrêter la performance cette fois. Au muséum contemporain de Zagreb, elle prend des médicaments prescrits habituellement aux personnes atteintes de catatonie et de schizophrénie et filme le résultat devant un public. La performance est divisée en deux parties : Elle prend d'abord le traitement pour la catatonie qui paralyse ses muscles puis celui la schizophrénie qui paralyse son esprit. La performance dura près de six heures. Cinquante minutes pour que les effets de la première pilule cessent, cinq heures pour la seconde pilule.
- A4. Avec *Rhythm 4*⁴⁷⁸ réalisée à la galerie Diagramma de Milan elle se met nue, le visage face à un ventilateur, dans une salle séparée du public. Sachant qu'elle perdrait sûrement connaissance, elle refuse que le public interfère comme dans *Rhythm 5*. Elle demande alors à un cameraman de filmer son visage en gros plan et de retransmettre en direct la vidéo dans la salle voisine où se tient le public. Le ventilateur provoque un manque d'oxygène et elle perd connaissance. Pour cette raison le cameraman arrête la performance au bout de 45 minutes.
- A5. Enfin, avec *Rhythm 0*⁴⁷⁹, Marina Abramovic éprouve son public. Dans une salle de la galerie Studio Morra à Naples, elle dispose sur une table 72 objets que le public peut utiliser sur elle, suivant ses instructions : « Il y a 72 objets sur la table que l'on peut utiliser sur moi comme vous le souhaitez. Performance. Je suis l'objet. Pendant cette période j'en assume l'entière responsabilité. » Pendant 6 heures, le public applique les instructions. Parmi ces objets certains sont dangereux (un

⁴⁷⁶ Annexe 1 : Œuvre 41

⁴⁷⁷ Annexe 1 : Œuvre 42

⁴⁷⁸ Annexe 1 : Œuvre 43

⁴⁷⁹ Annexe 1 : Œuvre 44

pistolet chargé d'une balle, un rasoir) d'autres non (une rose, du raisin). Si le début de la performance se déroule correctement, la suite prend une tournure violente. Au bout de 6 heures, Marina sort de son mutisme et de sa passivité. Elle a été blessée par des coupures. Le pistolet chargé a été posé dans sa main et dirigé vers son visage.

Elle dira «C'était un peu fou. J'y ai réalisé que le public peut vous tuer. Si vous leur donnez la liberté totale, ils deviendront assez frénétiques pour vous tuer.»⁴⁸⁰

A6. Même si *The lips of Thomas* (Les lèvres de Thomas) ⁴⁸¹ de 1975 ne porte pas le préfixe *Rhythm* cette performance est reconnue parmi ses grandes performances solitaires. Marina Abramovic effectue cette performance nue, installée sur une table devant un public. Elle taille sa peau du ventre avec une lame de rasoir pour dessiner l'étoile communiste à 5 branches (la même que celle de *Rhythm 5*). Puis, Marina Abramovic pleure devant le public et efface le sang de ses coupures avec une serviette tout en écoutant une chanson folklorique russe. Elle applique sa blessure sur des blocs de glaces. Pour finir, elle se met à genoux et se fouette à plusieurs reprises. S'infliger la douleur est la signature de cette performance.

2.1.2.2 Les performances avec Ulay

2.1.2.2.1 Un couple qui fait sens

En 1975 elle rencontre à la 8^{ème} Biennale de Paris un performeur allemand avec lequel elle vivra une idylle personnelle et professionnelle pendant 12 ans de 1976 jusqu'en 1988. Marina Abramovic et Ulay réalisent ensemble 68 performances. Nous faisons le choix de présenter les 12 performances les plus connues.

⁴⁸⁰Marina Abramovic, «It was a little crazy. I realised then that the public can kill you. If you give them total freedom, they will become frenzied enough to kill you.»
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>

⁴⁸¹ Annexe 1 : Œuvre 45

B1. *Breathing in, breathing out* (Respirer, expirer) ⁴⁸² en 1976. Abramovic et Ulay se demandent « Combien de temps est-il possible de se renvoyer la respiration comme une balle ? » Cette performance est réalisée à deux reprises : à Belgrade en 1976 et à Amsterdam au musée Stedelijk en 1977. Leurs lèvres comprimées l'une contre l'autre, leurs narines bouchées par des filtres de cigarettes, chacun inspire l'air de l'autre de sorte que l'oxygène se transforma en dioxyde de carbone. La respiration devient le symbole du maintien en vie mutuel, de la dépendance de l'un envers l'autre et de l'échange entre les principes masculins et féminins.

B2. *Relation in Space* (Relation dans l'espace) ⁴⁸³ en 1976. Dans cette performance de 58 minutes, Abramovic et Ulay courent nus l'un vers l'autre en partant d'un point opposé d'une pièce. Ils se touchent en se croisant et répètent ce mouvement jusqu'à épuisement. Les deux corps se heurtent et Marina Abramovic, moins forte que Ulay, tombe souvent sous la violence de l'impact, jusqu'à ce que les forces viennent leur manquer. Cette performance est tracée par une caméra vidéo statique qui enregistre les mouvements des corps au milieu de la pièce. Dans une version différente mais proche appelée *Expanding in space* (Extension dans l'espace) Abramovic et Ulay sont nus dos à dos. Chacun fait face à une colonne maintenue par le haut avec une barre coulissante, tel un rideau lourd et énorme. Ils avancent en heurtant leur colonne respective. À chaque avancée de la colonne ils reculent, prennent de l'élan foncent à nouveau sur leur colonne. La performance s'est achevée quand les forces leur ont manqué. Marina Abramovic a tenu plus longtemps qu'Ulay. Le public était debout mais placé comme au théâtre.

B3. *Talking about Similarity* (Parler de similitude) ⁴⁸⁴ en 1976. Ulay est assis sur une chaise en face du public. Il émet un son de sa bouche et ne s'arrête que lorsque plus aucun son ne puisse sortir. Puis à l'aide d'une aiguille et d'un fil, il coud deux points au centre de sa bouche, reste un moment face au public avant de se retirer et de laisser place à Marina Abramovic. Elle répond aux questions des spectateurs

⁴⁸² Annexe 1 : Œuvre 46

⁴⁸³ Annexe 1 : Œuvre 47

⁴⁸⁴ Annexe 1 : Œuvre 48

jusqu'à ce qu'elle se trompe en répondant à une question qui ne lui a pas été posée. À ce moment là, elle quitte à son tour la salle. La performance dure 45 minutes. Les deux artistes réalisent tour à tour une présentation de l'arrêt du langage, l'un au travers du fil cousu, l'autre à la suite d'une erreur.

B4 *Balance Proof* (Preuve en équilibre) ⁴⁸⁵. en 1977. Ulay et Abramovic sont nus face à face et tiennent en équilibre un grand miroir qui les sépare. Ils ne se voient pas car le miroir les reflète eux-mêmes. Les spectateurs peuvent tourner autour d'eux et voir leur reflet dans le miroir. Au bout de trente minutes Marina Abramovic quitte sa place et Ulay continue à tenir le miroir en équilibre. Puis, il quitte à son tour la scène laissant tomber le miroir qui ne s'est pas brisé.

B5. *Imponderabilia* (Impondérable) ⁴⁸⁶ en 1977. La performance se déroule à l'entrée de la galerie d'art Moderne de Bologne. Les deux artistes sont nus, face à face, accolés aux murs du couloir de l'entrée. Pour entrer les spectateurs doivent passer entre les deux artistes et être confrontés à leur nudité et à l'espace restreint (ils devaient rentrer de profil). Marina Abramovic et Ulay observent le comportement du public. Chaque personne doit se tourner et regarder l'un ou l'autre. Au mur de l'exposition, on pouvait lire : « Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensivity / the over-riding importance of imponderables in determining human conduct » soit : « Imponderable. Les facteurs humains impondérables comme la sensibilité esthétique/ L'importance primordiale des impondérables dans la détermination de la conduite humaine. »

B6. *Light / Dark* (La lumière/ L'obscur) ⁴⁸⁷ en 1977. Marina Abramovic et Ulay sont à genoux face à face, éclairés par deux sources de lumière. L'arrière-plan est sombre. Marina donne une gifle à Ulay qui lui rend. Les gifles se succèdent créant un rythme, le bruit de la gifle sur la joue mais aussi le bruit de la main qui se replace sur le genou. Les gifles se font de plus en plus vite accélérant le rythme. Cette performance, réalisée plusieurs fois, a été filmée.

⁴⁸⁵ Annexe 1 : Œuvre 49

⁴⁸⁶ Annexe 1 : Œuvre 50

⁴⁸⁷ Annexe 1 : Œuvre 51

B7. *Relation in Movement* (Relation en mouvement) ⁴⁸⁸ en 1977. Sur une place carrée de Paris pendant la 10ème Biennale de Paris, au musée d'art Moderne de la ville, Ulay conduit une fourgonnette tandis que Marina Abramovic est installée sur le siège passager. Ulay fait des cercles sur cette place carrée alors que Marina Abramovic à l'aide d'un porte-voix annonce le nombre de tours effectués. En 16 heures, ils ont réalisé 2226 tours. Sur le site web d'Olivier Lussac destiné à répertorier des performances on peut y lire : « Le défi de ces deux artistes de nature différente consistait pour Ulay, à maintenir sa concentration et son véhicule en mouvement, pour Marina, à exprimer le mouvement en une unité de temps et, pour les deux, à se tenir éveillés. »⁴⁸⁹ La camionnette utilisée pour cette performance (et aux voyages de Abramovic et Ulay par la suite) est maintenant exposée dans des musées : « Il y a deux ans, ajoute Marina, à l'occasion d'une exposition à Los Angeles sur des objets utilisés pendant les performances, on nous a contactés pour exposer notre camion. Nous avons fait des recherches et l'avons retrouvé dans le sud de la France, perdu dans un poulailler. Nous l'avons racheté, et le voilà qui voyage à nouveau, d'espace d'exposition en espace d'exposition. »⁴⁹⁰

B8. *Relation in Time* (Relation dans le temps) ⁴⁹¹ en 1977. Pendant 18 heures Marina Abramovic et Ulay restent assis dos à dos, liés l'un l'autre par leurs cheveux longs attachés. Le public n'est invité à entrer qu'à la dernière heure.

B9. *AAA – AAA* ⁴⁹² en 1978. Face à face, Marina Abramovic et Ulay produisent un son avec la bouche ouverte. Plus le son dure, plus ils se rapprochent pour finir par crier l'un dans la bouche de l'autre.

⁴⁸⁸ Annexe 1 : Œuvre 52

⁴⁸⁹ Olivier Lussac, "Relation in movement @ Marina Abramovic et Ulay. 1977"
<<http://www.artperformance.org/article-26655900.html>> 15/01:2011

⁴⁹⁰ Nicolas Thély, « Marina Abramovic. Les histoires d'A » < <http://www.lesinrocks.com/1999/11/17/musique/concerts/marina-abramovic-les-histoires-da-11229168>> 17/11/1999

⁴⁹¹ Annexe 1 : Œuvre 53

⁴⁹² Annexe 1 : Œuvre 54

B10. *Three (Trois)*⁴⁹³ en 1978. Cette performance fait intervenir pour la première fois un tiers acteur dans le couple performatif. Il ne s'agit pas d'un homme mais d'un serpent. Cette Performance est réalisée au Harlekin Art à Wiesbaden le jour de l'anniversaire de Marina et de Ulay, le 30 novembre 1978. Dans une salle blanche, chacun se tient à un coin, le serpent est au milieu. Ils soufflent tour à tour dans une bouteille vide pour attirer le serpent avec le bruit des vibrations. L'animal doit décider vers qui aller. Puis ils se déplacent sur le ventre, se tortillant comme le serpent. Marina tient fréquemment sa tête très proche de celui du serpent et le regarde dans les yeux. Quand il se déplace vers l'avant avec la langue dardant, l'interprète se déplace lentement. La Performance a duré deux heures. Un film a été réalisé mais il montre seulement les situations individuelles.

B11. *Rest energy (Reste d'énergie)*⁴⁹⁴ **en 1980.** Dans cette performance Marina Abramovic et Ulay sont face à face en situation d'équilibre. Ils se tiennent à un arc tendu au milieu d'eux. Une flèche empoisonnée est dirigée vers le cœur de Marina Abramovic. Si Ulay lâche l'arc, la flèche touche Marina Abramovic en plein cœur. « Ensemble, nous tenons un arc tendu et une flèche empoisonnée. Par le poids de notre corps, nous mettons l'arc en tension. »⁴⁹⁵

B12. Dans *Continental Videoseries* (séries de vidéos continentales)⁴⁹⁶ de 1983 à 1986 Marina Abramovic et Ulay se filment dans différents endroits du monde oriental et occidental à savoir, Bangkok, la Sicile et Cambridge et montrent leurs rites et traditions spécifiques.

De *Continental Videoseries* née la volonté de créer *The Lovers*, *The Great Wall Walk* (Les amants, la grande marche de la muraille) ce qui sera leur dernière performance ensemble en 1988 puisque leur vie de couple s'est achevée.

⁴⁹³ Annexe 1 : Œuvre 55

⁴⁹⁴ Annexe 1 : Œuvre 56

⁴⁹⁵ Marina Abramovic « Rest energy » < <http://www.i-lyon9.com/assos-38-date-2006-01-17-billet-3492.html>, > 17/01/2006

⁴⁹⁶ Annexe 1 : Œuvre 57

2.1.2.2 La longue séparation

La volonté première de cette performance était de marcher le long de la muraille de Chine, Marina Abramovic à une extrémité et Ulay à l'autre. Se retrouvant au milieu ils se seraient embrassés. Ils n'ont obtenu les autorisations pour réaliser cette performance qu'en 1988, alors qu'ils étaient séparés. Ils réalisèrent néanmoins cette performance et, au bout de 90 jours de marche, ils remplacent le baiser de la rencontre par une embrassade et une poignée de main.

Ainsi, pendant 12 ans, ils ont performé leur amour et, sur leur dernière performance, ils ont performé leur séparation. Dans la vidéo qui accompagne cette performance, on peut y voir Marina Abramovic pleurer. Le documentaire *The Lovers, The Great Wall Walk* est un film dans un film, une histoire dans une histoire. A la fin de cette traversée, les deux artistes se disent adieu et ne retravailleront plus jamais ensemble.

2.1.2.3 Une femme libre

2.1.2.3.1 Libre d'être seule

Séparée de Ulay, Marina Abramovic continue ses performances seule. Nous avons sélectionné les quatre performances les plus reconnues sur le plan international dans le but de servir notre analyse sur la mémoire.

C1. *Cleaning The Mirror 1* (Nettoyer le miroir 1) ⁴⁹⁷ en 1995. Cette performance est particulière car on ne voit pas Marina Abramovic performer. Cinq téléviseurs sont posés les uns sur les autres et présentent chacun un angle de vue du nettoyage d'un squelette (réalisé à partir d'une radio de Marina Abramovic). Elle brosse vigoureusement les différentes parties du squelette avec de l'eau savonneuse. Chaque moniteur est centré sur une partie du squelette : la tête, le bassin, les côtes, les mains et les pieds. Chaque vidéo est filmée avec son propre son, créant un chevauchement rythmique. Plus le squelette devient propre, plus Abramovic est couverte de la saleté du squelette.

⁴⁹⁷ Annexe 1 : Œuvre 58

C2. *Balkan Baroque* (Balkan Baroque) ⁴⁹⁸ en 1997. La performance a lieu dans le sous-sol du Pavillon International des Giardini pour la Biennale de Venise en 1997. Pour y assister, les visiteurs doivent descendre un escalier qui les mène dans une grande salle très faiblement éclairée avec une odeur très forte de chair en décomposition. La performance se compose de trois écrans visuels. Sur deux écrans apparaissent les parents de Marina Abramovic. Sur l'écran central, l'image de l'artiste habillée en scientifique, explique l'histoire de la création des "rats - loups" dans les Balkans, des créatures qui dans certaines conditions, se détruisent entre elles. Alternativement, apparaît à l'écran un chanteur typique des cavernes balkaniques qui joue des mélodies dansantes et folkloriques serbes et roumaines. Dans la salle, des ossements d'animaux sont amoncelés et forment une énorme pile. Autour sont disposées trois grandes bassines de cuivre remplies d'eau savonneuse. Pendant plusieurs heures chaque jour, Marina Abramovic vêtue d'une grande tunique blanche, prend les os un à un et les nettoie méthodiquement avec une brosse en métal, de l'eau et du savon, jusqu'à enlever de leur surface toute trace de sang et de chair en reprenant le chant de la vidéo. Elle danse au son du chant folklorique en agitant un foulard rouge, à la manière des danseuses de tavernes des Balkans. La performance a duré 6 heures par jour pendant 4 jours consécutifs. « La situation des Balkans me touchait d'autant que je suis d'origine serbe. Tous les os empilés faisaient clairement référence au conflit. Mais il s'agissait surtout en interrogeant la barbarie, de donner plusieurs niveaux de lecture. La référence est valable pour toutes les guerres, les charniers... Toutes les questions sur notre rapport à l'environnement, à sa destruction par l'homme lui-même m'intéressent. C'est surtout de cela dont je traite. » ⁴⁹⁹

2.1.2.3.2 Libre de « réexécuter » des performances

C3. *Seven easy pieces* (Sept pièces faciles). En novembre 2005, Marina Abramovic présente au Musée Guggenheim à New York sept performances dont six ont été déjà réalisées et parfois par d'autres artistes. Sur sept nuits consécutives pendant

⁴⁹⁸ Annexe 1 : Œuvre 59

⁴⁹⁹ Art Wiki, « Marina Abramovic » < <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarinaAbramovic>

sept heures, elle recrée les œuvres de cinq artistes performeurs des années 60 et 70, réexécute sa performance *Lips of Thomas (A6)* et présente une nouvelle performance le dernier soir. Elle dira dans une interview : « Une des pièces des années 70 que je voulais rejouer était une pièce de Chris Burden qui se faisait crucifier derrière une Volkswagen et je lui ai demandé la permission mais il ne me l'a pas donnée, aussi j'ai respecté son choix. Pour moi, c'était intéressant. »⁵⁰⁰ Le fait de reproduire des performances est appelé depuis le « re-enactment ».

Les 7 performances sont :

- La reproduction de *Body Pressure* (Pression Corporelle) de Bruce Nauman (1974)⁵⁰¹
- La reproduction de *Seedbed* (Lit de semence) de Vito Acconci (1972)⁵⁰²
- La reproduction de *Action Pants: Genital Panic* (L'Action d'un Pantalon : Panique Genitale) de Valie Export (1969)⁵⁰³
- La reproduction de *The Conditioning* (Le Conditionnement) de Gina Pane (1973)⁵⁰⁴
- La reproduction de *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Comment Expliquer des Images à un Lièvre Mort) de Joseph Beuys (1965)⁵⁰⁵
- La reproduction de *Lips of Thomas* (Les lèvres de Thomas) de Marina Abramovic (1975)⁵⁰⁶
- La production de *Entering the Other Side* (Entrer de l'Autre Côté) de Marina Abramovic (2005)⁵⁰⁷

Avec *Seven easy pieces* (Sept pièces faciles) Marina Abramovic redonne des performances historiques. Son objectif est que ces performances perdurent à travers une nouvelle trace. Elle est la première à le faire avec autant de visibilité.

Réexécuter ces performances font d'elles des traces, bien qu'elles ne soient pas les mêmes que les originales. Ainsi *Body Pressure* (Pression Corporelle) de Bruce Naumanse

⁵⁰⁰ « MARINA ABRAMOVIC, créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne]*, 30 | 2009, 30 | 2009, 195-210.

⁵⁰¹ Annexe 1 : Œuvre 60

⁵⁰² Annexe 1 : Œuvre 61

⁵⁰³ Annexe 1 : Œuvre 62

⁵⁰⁴ Annexe 1 : Œuvre 63

⁵⁰⁵ Annexe 1 : Œuvre 64

⁵⁰⁶ Annexe 1 : Œuvre 65

⁵⁰⁷ Annexe 1 : Œuvre 66

réalisé avec un mur là où elle la réalise avec une vitre. *Seedbed* (Lit de semence) est devenu un plancher circulaire alors que celui de Vito Acconci épousait une salle carrée. La masturbation qu'Acconci exécutait sous un plancher justifiait le terme de « Lit de semence », ce que peut difficilement réaliser Abramovic car elle est de sexe féminin. Que dans *The Conditioning* (Le Conditionnement) Gina Pane ne portait pas les mêmes vêtements que Marina Abramovic. Marina Abramovic n'a pas interagi avec le lapin de la même manière que Joseph Beuys dans *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Comment Expliquer des Images à un Lièvre Mort). Dans *Lips of Thomas* Marina Abramovic n'est pas la même en 1975 et en 2005.

Autre exemple d'une performeuse qui perpétue la performance de Marina Abramovic *Seven easy pieces* (Sept pièces faciles) en 7 minutes (*Seven easy pieces in seven minutes* de Lucille de Witte), falsifiant à nouveau à travers son prisme et le prisme de Marina Abramovic les performances de Bruce Nauman, de Vito Acconci, de Valie Export, de Gina Pane et de la Marina Abramovic de 1975. *Seven easy pieces in seven minutes* serait donc la trace mémoire de *Seven easy pieces* qui est elle-même la trace mémoire de 7 performances antérieures.

« *Seven easy pieces in seven minutes* fut réalisée dans le cadre de l'exposition Ré-incarnation. Les performances proposées alors sont réalisées volontairement sans aucune connaissance des œuvres d'origine. Ainsi, j'ai souhaité me référer uniquement aux photographies que Marina Abramovic a éditées de ses propres ré-interprétations. De même, mon travail s'est basé exclusivement sur l'image photographique et exclut délibérément toutes autres informations relatives au déroulement ou au sens des performances d'Abramovic. »⁵⁰⁸

2.1.2.3.3 Libre de faire ce qu'elle veut

C4. *The artist is présent* (L'artiste est présent)⁵⁰⁹ en 2010. Cette performance est une exposition exclusive qui porte le nom de *The artist is present* au MoMA de New-York. Il s'agit une rétrospective de Marina Abramovic. Outre les vidéos, les objets,

⁵⁰⁸ Lucille de Witte « description » < <https://www.youtube.com/watch?v=INXyApqa1Ho> > 18/08/2017

⁵⁰⁹ Annexe 1 : Œuvre 67

les performances reproduites par d'autres performeurs (comme *Imponderabilia* reproduit par d'autres hommes et femmes), l'exposition contient une nouvelle performance de Marina Abramovic. Une performance qui se rapproche du terme performance utilisé dans les performances sportives. De l'ouverture du musée à la fermeture, Marina Abramovic est assise sur une chaise, face à elle une table et une chaise. Chaque visiteur peut s'asseoir en face d'elle. Sans se lever, ni manger, ni boire, elle va rester dans cette position. Elle croisera le regard de plus 75 000 personnes dont la visite inopinée de son ex-compagnon Ulay qui la fera pleurer. Une vidéo trace cet évènement.

Depuis Marina Abramovic s'est illustrée au cinéma, au théâtre, en danse et en tant qu'auteur d'autobiographies littéraires.

Au cinéma, elle est le personnage principal d'un film de fiction écrit pour elle, aux allures autobiographiques, dont le titre est le nom d'une de ses performances *Balkan Baroque*, « présentant l'esthétique de vie d'une femme dans son époque, avec une histoire personnelle fortement marquée par la Yougoslavie de Tito, la violence ordinaire, l'expérience des limites physiques et psychiques ». Elle est aussi au centre du documentaire sur son exposition *The artist is present*.

Au théâtre, Bob Wilson la met en scène dans son propre rôle avec « The Life and Death of Marina Abramovic » en 2011 (Vie et mort de Marina Abramovic).

« J'ai eu l'idée de mettre ma vie en scène au théâtre, pour tenir la souffrance à distance. Ça m'a libéré de la douleur. Depuis, tous les six ans, je demande à un metteur en scène de me créer une nouvelle pièce biographique. C'est comme ça que *The Life and Death of Marina Abramovic* a vu le jour sous la houlette de Bob Wilson. Sur scène, j'étais accompagnée de Willem Dafoe et du chanteur Antony Hegarty. [...] Dans mes performances, un couteau reste un couteau, et c'est du vrai sang qui coule. Au théâtre, le couteau ne coupe pas, et le sang est remplacé par du ketchup... Pour ces pièces autobiographiques, je dis au metteur en scène tout ce qu'il doit savoir de ma vie et il a carte blanche pour en faire ce qu'il veut. Ce qui est formidable, ensuite, c'est que mon existence m'apparaît sous un nouveau jour ! Comme je ne contrôle rien, cela me permet de lâcher prise. Bob Wilson m'a demandé de jouer mon propre rôle et celui

de ma mère. Ça m'a libéré de mon enfance. Mais le plus important c'est que, grâce à ces metteurs en scène, mes histoires, finalement très personnelles, soient devenues universelles. »⁵¹⁰

Dans le domaine de la danse elle travaille en 2013 sur le *Boléro* de Ravel avec le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui et le créateur de mode Ricardo Tisci.

En littérature elle sort de nombreuses autobiographies dont la dernière le 25 octobre 2016 se nomme « mémoire » : *Walk Through Walls : A memoir*⁵¹¹ (Marcher à travers les murs : une mémoire).

Marina Abramovic n'a de cesse de tracer ses performances et sa vie pour devenir comme elle le dit « universelle ». Elle vient, pour se faire, de créer le musée MAI Marina Abramovic Institute qui a pour vocation de représenter l'art performance.

« L'institut porte mon nom mais il ne s'agit pas de me protéger, moi ou mon travail. Simplement, j'aime être comme Coca-Cola, une marque : celle de la performance. J'ai inventé ce langage. J'ai dédié ma vie à sa défense, j'en suis le dernier dinosaure. J'ai assez souffert, je ne veux pas que les jeunes performeurs subissent ce que j'ai vécu, je ferai tout pour les aider. Je suis le guide qui les fera aller plus vite vers le sommet. »⁵¹²

Cette présentation listée des œuvres de Marina Abramovic va nous permettre de démontrer qu'elle est l'exemple Ricœurrien de l'image mémorielle en art performance.

⁵¹⁰ Yasmine Yousi, « Marina Abramovic, la grand-mère Kamikaze de l'art contemporain », *op.cit.*

⁵¹¹ Marina Abramovic, *Walk Through Walls : A memoir*, USA, Kindle, 2016.

⁵¹² Emanuelle Lequeux, « Marina Abramovic, le gourou de la performance » <http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/01/10/marina-abramovic-le-gourou-de-la-performance_4345372_4497186.html>

2.1.3 Marina Abramovic : Mémoire de l'art performance

2.1.3.1 Marina Abramovic se raconte

2.1.3.1.1 Se raconter en répétant

Revenons à la notion de fiction et de souvenirs « pour de vrai ». La difficulté avec la mémoire c'est que les philosophes et scientifiques ne lui font pas confiance : et il semble que c'est pour les mêmes raisons que Marina Abramovic s'applique à archiver son œuvre d'une manière aussi prolifique et consciencieuse. L'oubli est omniprésent : oublié lié au temps qui passe ou par substitution d'un faux souvenir.

Rappelons que pour Paul Ricoeur l'image mémorielle est compatible avec le souvenir. Il fait référence à Husserl et s'appuie sur la notion de fiction. L'imagination est liée à la fiction mais elle peut aussi servir le souvenir qui est lié au « vrai ». Husserl est confronté aux mêmes préoccupations de fantasme (*Phantasma, Phantasie*) qu'Aristote, mais il est davantage centré sur le caractère fictionnel du fantasme alors qu'Aristote présentait le fantasme comme le résultat de la mémoire. Ricoeur utilise les travaux d'Husserl pour distinguer l'image (le fantasme, la fiction) du souvenir (l'action souvenue). L'action souvenue a besoin de l'image. Elle est aussi une image. Il y a donc paradoxe puisque l'image est fictionnelle et l'action souvenue est « vraie ».

« En tant que passée, la chose souvenue serait une pure *Phantasie*, mais en tant que donnée à nouveau, elle impose le souvenir comme une modification *sui generis* appliquée à la perception ; sous ce deuxième aspect, la *Phantasie* mettrait en « suspens » (*aufgehobene*) le souvenir, lequel serait de ce fait plus simple que le fictif. [...] Comment expliquer que le souvenir revienne sous forme d'image et que l'imagination ainsi mobilisée en vienne à revêtir des formes qui échappent à la fonction de l'irréel ?»⁵¹³.

⁵¹³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.109.

« Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir s'arracher du prix de l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre.»⁵¹⁴.

Ces citations indiquent que se souvenir d'une action vécue pose un problème de fiabilité car revoir une action vécue n'est pas la même chose que répéter une action vécue.

Dans *Seven easy pieces* lorsque Marina Abramovic répète *Lips of Thomas* elle ne se remémore pas *Lips of Thomas* elle crée une nouvelle performance.

On ne peut définir si revoir une action est plus fiable que de répéter une action. Mais revoir une action vécue dans sa tête (on parle d'images créées par la mémoire non encore d'écriture comme revoir un film ou une photo faite) c'est se soumettre à l'imagination. Quand je revois une action que j'ai vécue je me passe un film dans ma tête qui est forcément moins fiable que l'action vécue. Ces images mentales paraissent moins fiables que si je répète l'action vécue. Mais la répétition est confrontée au même problème que la commémoration : l'action répétée remplace l'action vécue.

Lorsque Marina Abramovic se rappelle sa performance *Lips of Thomas* de 1975 (A6), n'est-elle pas contaminée par le souvenir la performance *Lips of Thomas* de 2005 (C3) ?

Lorsque je répète une action les conditions extérieures de l'action peuvent avoir changé et le souvenir n'est pas totalement fiable. Je veux me souvenir où sont mes lunettes après les avoir perdues la veille pendant que je parlais avec ma sœur. Je refais exactement les mêmes actions aujourd'hui mais ma sœur n'est plus là : l'action ne peut être la même. De plus comme l'action est répétée 24 heures plus tard mes lunettes, que je me rappelle maintenant avoir posé sur mon bureau, ont pu être prises par ma sœur. Dans ce cas me souvenir de l'emplacement de mes lunettes ne servira à rien.

Les problèmes de la rétention d'informations sont quelquefois évacués par le rappel imagé, nommé communément le « déjà vu ». Tout le monde a pu faire l'expérience du sentiment d'avoir déjà vécu l'instant présent. Ma mémoire m'indique que j'ai déjà vécu ce moment mais je sais que c'est impossible. Pourquoi en ai-je la sensation ? Les philosophes se penchent sur cette question très tôt. À l'Antiquité, on parlait d'une forme de don, de magie. Aristote suppose qu'il s'agit d'une défaillance momentanée de la mémoire et la science lui donne raison aujourd'hui. Il est prouvé qu'il s'agit d'un bref

⁵¹⁴ *Ibid.* p.31. Bergson *Matière et mémoire* p228

dysfonctionnement dans une zone du cerveau provoqué par la fatigue, le stress ou l'ivresse. Qu'importe la raison, lors de ces « déjà-vus » le rapport au temps est particulier.

« Même en sachant qu'il n'y a rien de surnaturel [...] c'est enthousiasmant : le temps qui passe n'est pas aussi puissant, invincible qu'on le dit, puisqu'il semble que nous parvenions, pour quelques millièmes de secondes, à le prendre de vitesse. On se sent fort, on vibre un instant, on a la tête qui tourne et on revient dans la vie normale. Mais un instant c'est toujours bon à prendre. »⁵¹⁵

2.1.3.1.2 Souvenirs personnels

L'imagination mobilisée au cours de la recherche d'un souvenir revêt des caractéristiques particulières. Si je mobilise des images pour me souvenir d'une action vécue, je risque de provoquer des images « pour de vrai », des images recherchées donc influencées. Si je veux absolument me souvenir de ma mère et que ce souvenir se veut être agréable, je ne vais me souvenir que du positif je vais donc faire un tri qui ne sera pas objectif. Ce phénomène est d'autant plus marqué que le temps transforme les sentiments.

Marina Abramovic se souvient :

« Ma mère ne m'a jamais embrassée. Des années plus tard, quand je lui ai demandé pourquoi, elle m'a répondu qu'elle ne voulait pas faire de moi une enfant gâtée. Avec elle, tout était question de discipline, de volonté, d'extrême contrôle de soi. Il lui arrivait de me réveiller en pleine nuit pour me faire refaire mon lit au carré. Tout tournait, bien sûr, autour de l'héroïsme : il fallait sacrifier sa vie à une cause supérieure. Chez nous, l'échec n'était pas autorisé. J'ai littéralement dû m'enfuir de la maison à 29 ans. Et encore... Ma mère est allée signaler ma disparition à la police. Lorsqu'elle est morte, j'ai retrouvé dans ses affaires les livres que je lui avais envoyés sur mon travail. Elle avait arraché toutes les pages où j'apparaissais nue. Mais je ne vais pas

⁵¹⁵ PSYCHOLOGIES « Que cachent nos sensations de « déjà vu » ? »
<<http://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Inconscient/Articles-et-Dossiers/Que-cachent-nos-sensations-de-deja-vu/4Un-derapage-incontrole-du-cerveau>>, septembre 2015

me plaindre : plus on lutte pour s'en sortir, plus on devient un bon artiste. L'art ne naît pas du bonheur des hommes mais de leurs tragédies. Alors je suis finalement très reconnaissante à ma mère de m'avoir inculqué ce sens de la volonté. »⁵¹⁶

Aujourd'hui en se remémorant les rixes avec sa mère, Marina Abramovic est reconnaissante, alors qu'elle ne l'était pas au moment des rixes. Le « souvenir pur » est différent du « souvenir imaginé ». Le « souvenir pur » c'est le souvenir qui se constitue à la réalisation ou à la vue de l'action. Le « souvenir imaginé » c'est la reproduction de se souvenir lorsqu'on se le remémore et que le temps est passé. Par conséquent, ils sont tous deux souvenirs de l'action vécue mais ils sont différents puisque hiérarchisés chronologiquement. L'oubli peut alors transformer le premier en second et réduire sa fiabilité. Mais les hallucinations sont aussi des pièges du cerveau. On croit les images que l'on voit pourtant elles sont « pour de vrai ».

Pour Paul Ricoeur ces questions posées autour du souvenir trouvent leurs réponses dans l'ouvrage *L'imaginaire* de Jean Paul Sartre : « Il existe [...] une différence essentielle entre la thèse du souvenir et la thèse de l'image. Si je me rappelle un événement de ma vie passée, je ne l'imagine pas, je m'en souviens, c'est-à-dire que je ne le pose pas comme donné-absent, mais comme donné-présent au passé »⁵¹⁷. Sartre signifie ici que le passé n'est pas fictionnel.

2.1.3.1.3 Utiliser la performance pour se souvenir

Entre 1991 et 1995 eurent lieu les affrontements les plus meurtriers de ce que les historiens appellent les guerres de Yougoslavie, au cours desquelles près de 300 000 personnes ont été tuées et 4 millions ont été déplacées. Il s'agit du premier conflit à caractère génocidaire depuis la seconde guerre mondiale. Deux guerres se succèdent, affectant les six républiques de l'ancienne République fédérale socialiste de Yougoslavie.

⁵¹⁶Yasmine Youssi, « Marina Abramovic, la grand-mère kamkaze de l'art contemporain », *op.cit.*

⁵¹⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.65 Sartre p348 de *L'imaginaire*.

On parle de « guerre d'ex-Yougoslavie », mais aussi de « troisième guerre balkanique ». Leurs causes sont à la fois religieuses, politiques, économiques, culturelles et ethniques. Il s'agit plus précisément d'un désaccord national. En 1992, en Bosnie-Herzégovine, les serbes de Bosnie, ayant déclaré leur indépendance, ont massacré de manière systématique les musulmans bosniaques. Ils usent de la macabre expression « nettoyage ethnique ». Les serbes mirent en place des camps de concentration où les musulmans et d'autres détenus étaient torturés et assassinés. Le monde occidental et notamment l'Europe découvrit avec horreur ce génocide rappelant les camps de concentration Nazis et la Shoah. Les principaux personnages impliqués ont été ou sont poursuivis pour crimes de guerre.

Dans son œuvre *Balkan Barock*, Marina Abramovic se réfère à ces guerres passées et nettoie des os de manière systématique. On peut y voir la métaphore dénonçant le « nettoyage ethnique ». Cette performance exprime surtout le ressenti de Marina Abramovic, qu'elle explique en interview.

« Je m'intéresse seulement à un art qui peut changer l'idéologie de la société [...] et qui n'est seulement investi que dans des valeurs esthétiques [...] je ne défends ni les Serbes, ni les Bosniaques, ni les Croates [...] j'essaye de traiter mes propres émotions, par exemple avec le sentiment de honte énorme que j'ai ressenti face à cette guerre. En tant qu'artiste, vous pouvez seulement traiter ce qui est à l'intérieur de vous. Je fais ce jeu parce que c'est la seule manière de réagir avec émotion à la guerre. »⁵¹⁸.

Avec cette approche elle inscrit la mémoire des défunts de cette guerre avec sa propre mémoire puisque les images de ses parents sont présentes tout le long de la performance. Rappelons que pendant qu'elle nettoie les os, deux écrans présentent les photos de ses parents (combattants tous deux de la libération du pays pendant la seconde guerre mondiale, son père est considéré comme un héros de guerre), et un troisième écran la représente elle en scientifique décrivant la race (imaginaire) de « Loups-rats », un rongeur cannibale. Par la suite Marina Abramovic devient chanteuse folklorique et danse avec un foulard rouge en référence aux danses balkaniques.

⁵¹⁸ Art Wiki « Marina Abramovic » < <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarinaAbramovic> >

L'œuvre a produit un tel effet lors de sa présentation à la Biennale de Venise en 1997, que Marina Abramovic a reçu le Lion d'or de la meilleure artiste.

2.1.3.2 Marina Abramovic raconte son environnement

2.1.3.2.1 Le devoir de mémoire ?

Bien qu'elle ne fasse pas référence volontairement au génocide juif la performance *Rhythm 5* nous permet d'y trouver des parallélismes flagrants. Il s'agit d'une interprétation personnelle qui a pour but d'illustrer les arguments de Paul Ricœur sur le devoir de mémoire. Dans *Rhythm 5* Marina Abramovic ne semble pas faire référence volontairement au génocide des juifs car l'étoile qu'elle utilise est une étoile à cinq branches comme l'étoile communiste et non l'étoile à six branches de l'étoile de David. Marina Abramovic travaille sur les limites de son corps. Dans cette performance, c'est à travers son corps qu'elle présente, en notre sens, ceux des hommes et femmes morts parce que juifs.

Elle décrit elle-même l'action. « Je pose sur le sol l'étoile aux cinq points. Je mets le feu à l'étoile. Je marche autour de l'étoile. Je me coupe les cheveux, que je dépose dans les pointes de l'étoile. Je me coupe les ongles des mains et les place dans les pointes de l'étoile. Je me coupe les ongles des pieds et les place dans les pointes de l'étoile. Je pénètre dans l'étoile. Je suis en union avec l'étoile »⁵¹⁹.

« Alors que j'étais allongée dans l'étoile, je n'ai pas eu pensé que le feu consumerait l'oxygène. J'ai perdu conscience. Parce que j'étais allongée, le public n'a pas réagi. Quand une flamme m'a touché la jambe, je n'ai pas eu de réaction ; alors deux spectateurs se précipitèrent dans l'étoile et m'en ont

⁵¹⁹ Olivier Lussac IDEAT « 1974 : chronologie performance » < <http://www.artperformance.org/article-27405999.html> > 25/12/2015

sortie. Après je m'en voulais à moi-même, aux limites de mon corps, puisque la performance était interrompue. »⁵²⁰

Cette performance démontre les propos de Ricœur. Marina Abramovic n'y parle pas de devoir de mémoire, et ne donne aucune référence à la Shoah puisque nous le rappelons, l'étoile est celle du parti communiste. Quelques soient les morts, communistes (l'étoile à cinq branches) ou juifs (l'étoile à six branches) ou autres, la performance mélange les bourreaux et les victimes, le spectateur sait que cette performance rappelle le devoir de mémoire car sa mémoire est « formatée ». Avec le devoir de mémoire, le spectateur a des codes de lecture ou des codes de lecture qu'il s'octroie. Cette performance est une œuvre d'art. Le public fait donc sa propre interprétation. Il sait que l'étoile est symbolique du peuple juif et de leur génocide. On lui a appris qu'une étoile a été cousue sur les habits des hommes, femmes et enfants juifs avant d'être déportés. Les ongles et les cheveux que se coupe Marina Abramovic peuvent faire référence à ceux des juifs coupés avant de mourir asphyxiés dans les chambres à gaz.

Il est intéressant de voir comment Marina Abramovic, fait référence au devoir de mémoire que ce soit pour *Rhythm 5*, *Balkan Barock* ou autres, elle ne l'impose pas elle l'utilise. Le spectateur est directement en empathie avec la performance car il connaît l'histoire ou une histoire. Qu'advient-il d'une personne qui n'a jamais entendu parler des communistes ou des juifs? Une personne qui ne connaît ce symbole que comme la représentation des étoiles brillantes dans le ciel ? Il verrait cette performance comme un spectacle qui ne fait référence à aucune guerre. Il pourrait y voir le bûcher de Jeanne d'Arc, ou celui des chasses aux sorcières. Encore faut-il qu'il connaisse des histoires. La performance comme tout autre art en général, doit donner au spectateur des sujets connus. On en revient à l'analyse sur la fiction de Jean-Marie Schaeffer : la performance doit s'annoncer comme telle, et c'est ce que fait Marina Abramovic.

⁵²⁰ *Ibid.*

2.1.3.2.2 Réécrire l'histoire

Si le code de lecture de cette performance nous paraît clair grâce au devoir de mémoire, l'intérêt de notre exemple est dans la place donnée au public et l'interprétation que l'on peut en faire.

Marina Abramovic décrit qu'à un moment donné, inconsciente, des flammes ont atteint ses jambes et que deux spectateurs l'ont extirpée du feu. Sémantiquement, ce sauvetage peut avoir un sens très fort au regard de la première interprétation que nous en avons faites. Il donne un rôle imprévu aux spectateurs. Ces deux spectateurs sont devenus des acteurs de la performance, et même des héros. Ils ne faisaient pas partie du script de Marina Abramovic pourtant cette histoire est partie prenante de cette performance. Les deux spectateurs ont sauvé une personne qui, dans notre interprétation, représente le peuple juif. Ces deux spectateurs représentent en quelque sorte les « justes ». Les « Justes » est le nom attribué aux hommes et femmes qui ont sauvé des juifs pendant la seconde guerre mondiale, soit en les cachant, en les sauvant ou en leur permettant de rejoindre un pays ou un endroit neutre.

Cette performance a non seulement eu l'effet d'un devoir de mémoire (à condition d'en connaître l'histoire) mais a surtout permis à deux spectateurs de revivre une action qui a pu aux yeux des autres spectateurs faire un écho encore plus fort et probant au sujet initié par Marina Abramovic. Or cet événement n'était pas prévu. Le devoir de mémoire est donc falsifiable et facile à croire.

La thèse de Ricœur sur l'empoisonnement du devoir de mémoire trouve un exemple probant. Marina Abramovic avait décidé de performer une partie de sa mémoire (l'étoile à cinq branches est prédominante dans son enfance et dans sa vie professionnelle). Mais la première interprétation qui nous est venue et celle faisant référence à la Shoah. Alors que Marina Abramovic s'en défend et donne sa vision de l'œuvre.

« J'ai élaboré un rituel autour de ma relation avec l'étoile communiste – l'étoile communiste à cinq branches. J'ai coupé tous mes cheveux ainsi que les ongles de mes doigts et de mes orteils. Puis j'ai tout brûlé et posé les cendres à chaque pointe de l'étoile. J'ai ensuite pénétré à l'intérieur de celle-ci. J'ai également tracé l'étoile communiste dans la chair de ma poitrine avec une

lame de rasoir - pour me libérer d'elle –, car je ne pouvais plus en supporter l'existence. Souvent, on la confond avec l'étoile juive, mais ça n'a rien à voir; il s'agit bien de l'étoile communiste à cinq branches. »⁵²¹

L'interprétation du public peut donc être différente de l'interprétation du performateur. Mais le performeur ne peut faire autrement car la mémoire comme trace pensée par Paul Ricœur est plurielle.

En art performance ont peu considérer que le spectateur joue le même rôle que le proche pensé par Ricœur, à la différence près que l'action lui est destinée pour qu'il se souvienne. La performance provoque la mémoire comme trace. Elle est faite pour laisser des traces par témoignages. Ces derniers sont plus ou moins fidèles alors que certaines écritures semblent plus partiales. Ce que nous appelons ici « le témoignage » (comme forme d'écriture) est la retransmission verbale ou écrite de la mémoire. La photographie ou la vidéo de l'événement n'est pas considérée comme témoignage, sauf si l'on filme un témoignage.

On propose un vocabulaire :

La mémoire est la retransmission cérébrale d'une action primaire.

L'écriture est la retransmission objet d'une action primaire.

Le témoignage est l'écriture de la mémoire.

La mémoire, l'écriture et le témoignage sont des traces.

2.1.3.2.3 Marina Abramovic et la trace

Si le témoignage est une écriture, cela implique que le témoignage puisse s'écrire à nouveau. Marina Abramovic nous donne un exemple probant avec la vidéo *RHYTHM 0* de 2014 qu'elle réalisa pour promouvoir et récolter des fonds pour le *Marina Abramovic Institute* MAI. Elle est filmée habillée en noir sur un fond noir, cadrée de face jusqu'à la poitrine. Elle raconte avec le plus de neutralité possible la performance réalisée en 1975 *Rhythm 0*. Cette vidéo est l'écriture du témoignage oral de sa mémoire de 2014 sur sa performance de 1975. La trace mémoire est reproduite et transmise par la parole de Marina Abramovic, parole enregistrée par la vidéographie. Cette vidéo malgré sa volonté

⁵²¹ Esse, « **Marina Abramovic : Transformation et renaissance de performance** » <<http://esse.ca/fr/article/51/Streitfeld> >

de reconstituer la mémoire « vrai » contient de nombreux effets fictionnels, comme la musique, le montage... Ce témoignage enregistré est accompagné de photographies de l'action primaire (*la performance Rhythm 0 en 1975*). L'intérêt que l'on porte à ce témoignage de la mémoire se trouve dans les éléments personnels et les ressentis. La trace/mémoire est une trace sensible. La sensibilité de celui qui se remémore est indissociable de ce qu'il se remémore. Dans ce témoignage, Marina Abramovic décrit ses intentions, le déroulement de l'action primaire et ce qu'elle a ressenti pendant ce déroulement.

Cette sensibilité pose problème quand Paul Ricoeur tente de décrypter l'histoire et l'historien. Une archive n'est pas censée être subjective, or le témoignage l'est.

L'archive est l'écriture de l'action primaire qui permet la trace. Ainsi sous ces termes l'archive est à la fois écriture, témoignage et écriture du témoignage.

Ricoeur décrit trois caractéristiques de l'histoire sans hiérarchie car elles interagissent entre elles puisque « nul ne consulte une archive sans projet d'explication, sans hypothèse de compréhension ; et nul ne s'emploie à expliquer un cours d'événements sans recourir à une mise en forme littéraire expresse de caractère narratif, rhétorique ou imaginaire. »⁵²².

Ricoeur caractérise les trois segments de l'opération historiographique par « l'archivage », « l'explication » et « la représentation ».

L'archivage nous intéresse plus particulièrement car elle permet de décrypter de manière épistémologique le témoignage et de faire un lien avec notre chapitre précédent : l'écriture de Derrida et notre deuxième exemple de performeur/traceur.

L'archive peut se dissocier de l'histoire. Cette particularité de la trace éveille de nouvelles problématiques liées à la notion de vérité, de véracité, de confiance et de fiction.

« De certaines performances, celles du tout début, il ne reste rien. Quand j'ai commencé à faire ce travail, l'idée c'était de ne rien garder du tout – la performance devait être une chose unique, il ne devait en rester que le souvenir et rien d'autre. J'ai commencé à vouloir en garder une trace alors que plusieurs de mes collègues, non. Ma mère était historienne d'art au Musée de la révolution de Belgrade. Elle était complètement maniaque. Elle

⁵²² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.170.

archivait tout. Et je pense que j'ai gardé ça d'elle. Je n'ai jamais jeté une seule lettre. Je garde tous les papiers et je continue encore à le faire. »⁵²³

Avant d'étudier le témoignage comme une archive Ricœur le présente comme « la mémoire déclarée ». Le témoignage est une archive historique mais aussi un moyen juridique de corroborer les indices. Là où l'indice est fiable, le témoignage est sujet à caution. La confiance de l'indice fait place au soupçon du témoignage. Le témoignage est le récit d'un événement par l'acteur ou le spectateur. Si l'être humain ment, le témoignage est caduc et l'histoire sera fondée sur un « faux témoignage ».

Au-delà de la notion de vérité en histoire, Ricœur étudie le témoignage, non pas à travers la justice mais à travers sa pratique quotidienne et son lien social. Le témoignage au quotidien contient six composants permettant de donner une suite narrative à la mémoire déclarative.

- 1) Ça s'est produit. La certification que l'événement a bien eu lieu.
- 2) On y était. La certification que l'auteur du témoignage a vécu l'événement.
- 3) On nous écoute. Le dialogue avec autrui, le témoignage doit être donné à un récepteur.
- 4) Demandez à d'autres. La certification peut être établie par d'autres personnes ce qui efface les soupçons.
- 5) Je peux le répéter. Le témoin peut réitérer son témoignage autant que possible, ce qui le rend fiable.
- 6) Je suis fiable. Plus le témoignage est fiable plus la société qui en tient compte l'est aussi. La confiance renforce le lien social.

Ricœur met en garde sur le fait qu'« il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre »⁵²⁴.

Ricœur n'a jamais autant utilisé le terme de « trace » que pour décrire l'archive. L'archive c'est d'abord l'entrée en écriture du témoignage oral. C'est le lieu physique et social du témoignage, la trace de ce témoignage, la pérennité du témoignage verbal. Le lieu où le témoignage est stocké mais aussi le lieu où l'on peut le retrouver. Le lieu qui place l'historien comme archiviste, qui lui donne une responsabilité sociale celle d'être le

⁵²³ Jesse Pearson, Richard Ken VICE « Marina Abramovic » < <https://www.vice.com/fr/article/marina-abramovic-599-v4n12>. > 20/12/2010

⁵²⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.208.

détenteur des témoignages de l'histoire. Ceux qui permettent la restitution de ces témoignages de manière pérenne. Mais les archives ne sont pas seulement constituées de témoignages écrits car « Toutes sortes de traces ont vocation à être archivées. »⁵²⁵. L'archive n'est donc pas seulement un témoignage écrit mais peut aussi être un vestige du passé, un indice que nous étudierons dans un précédent chapitre.

Ricœur met en doute le témoignage écrit à travers l'étude de l'historien Marc Bloch qui a étudié la tromperie et la falsification volontaire d'un témoignage en opposition avec la falsification involontaire. La volonté de tromper remet en question un témoignage non plus sur la précarité de la mémoire de l'auteur mais sur sa malhonnêteté. Enfin, il va plus loin en présentant l'exemple des témoignages de survivants de la shoah qui n'ont pas eu la volonté de tromper mais celle d'oublier, rendant le témoignage tout aussi subjectif.

2.1.3.3 Marina Abramovic raconte son art

2.1.3.3.1 Enseigner l'art performance

Il ne faut pas oublier que l'histoire est faite pour ne pas oublier et pour éduquer. Ainsi la mémoire s'enseigne.

L'exemple de Marina Abramovic s'applique encore puisqu'elle enseigne la mémoire de la performance non à travers son histoire et sa théorie mais à travers sa pratique. Marina Abramovic enseigne la « mémoire exercée » décrite par Paul Ricœur.

« Je parle beaucoup [du degré de conscience...] à mes étudiants parce qu'au début, quand on commence une carrière d'artiste, on croit toujours que c'est une bonne chose d'avoir des idées en continuité. Mais il arrive souvent qu'on se retrouve devant une idée qui surgit sans continuité logique avec le reste. Si elle persiste et qu'on devient persuadé qu'il faut y donner suite malgré tout, il ne faut surtout pas hésiter à le faire. Puis, plus tard – 10 ou 15 ans après –, on

⁵²⁵ *Ibid.* p.212.

s'aperçoit que toutes les choses qu'on a produites s'emboitent logiquement les unes aux autres en un puzzle parfait, ce qui n'était certainement pas évident de prime abord. Alors en fin de compte, il n'y a pas toujours de logique et il n'existe pas toujours une pleine conscience ou une explication intellectuelle de ce qu'un artiste devrait faire la logique et les explications viennent beaucoup plus tard, et non pas au moment de la création. Parce que parfois, on a une impression pénétrante, telle une intuition pure, que quelque chose doit être fait, quelque chose qui n'a aucun rapport avec ce qu'on a produit jusque-là. Lorsque cela leur arrive, bien des artistes prennent peur et disent : « Ce n'est pas mon genre de travail, ce n'est pas moi. » Mais c'est à mon avis une erreur, car tout ce qui surgit ainsi en nous, c'est nous. »⁵²⁶

2.1.3.3.2 Performer la mémoire

On ne peut conclure ce chapitre consacré à Marina Abramovic comme performeur/traceur de la trace/mémoire, sans évoquer *Freeing the memory* (Libérer la mémoire) réalisée en 1976.

L'exemple de cette performance est inévitable pour notre étude. Celle que l'on considère comme la mémoire de l'art performance, qui utilise le devoir de mémoire de la mémoire exercée, qui partage sa mémoire plurielle à l'aide du témoignage, etc., a réalisé une performance vouée entièrement à libérer sa mémoire. Reffermons le cercle de cette analyse.

Freeing the memory (Libérer la Mémoire) réalisée en 1976, fait partie d'une série de performances que nous n'avons volontairement pas listées dans les œuvres citées afin d'en faire la description inédite ici. La série que nous appelons les *Freeing* (Libérer) se constitue de *Freeing the Voice* (Libérer la voix), *Freeing the Memory*, *Freeing the Body* (Libérer le Corps).

⁵²⁶ Esse, « **Marina Abramovic : Transformation et renaissance de performance** » <<http://esse.ca/fr/article/51/Streitfeld> >

*Freeing the voice*⁵²⁷ : « Allongée par terre, la tête penchée en arrière, je crie jusqu'à perdre la voix. »⁵²⁸

*Freeing the memory*⁵²⁹ : « Je suis assise sur la chaise, la tête levée. Sans cesse, je dis les mots qui me traversent l'esprit. Quand aucun mot ne me vient, la performance est terminée. »⁵³⁰

*Freeing the body*⁵³¹ : « Je me couvre la tête d'un foulard de soie noire. Je me déplace au rythme d'un tambour africain. Je me déplace jusqu'à la perte de toute énergie. Je tombe. La performance dure huit heures »⁵³²

« Lorsque j'ai décidé de travailler avec Ulay, j'ai fait mes trois dernières performances. Ces performances étaient conçues pour libérer la voix, le corps et l'esprit. Ainsi, j'étais prête à commencer les "travaux sur notre relation. »⁵³³

Dans la vidéo de *Freeing the Memory*, Marina Abramovic extrait verbalement tous les mots de sa mémoire. Elle est assise sur une chaise avec sa tête inclinée vers l'arrière. Elle parle serbo-croate de sorte que la vidéo de cette performance est traduite en anglais (preuve de l'utilité des mots prononcés). En évacuant tous les mots de sa mémoire elle tente de se dégager d'elle-même. Après une heure et demie, elle semble avoir réussi puisqu'elle n'a plus rien à dire, la performance se termine.

D'autres performeurs se sont prêtés à penser et travailler la mémoire comme Nadia Vadori-Gauthier qui a créé un « journal dansé d'une époque ».

⁵²⁷ Annexe 1 : Œuvre 68

⁵²⁸ Olivier Lussac, « Libérer la voix @ Marina Abramovic. 1975 » < <http://www.artperformance.org/article-26192555.html> > 16/11/2010

⁵²⁹ Annexe 1 : Œuvre 69

⁵³⁰ Olivier Lussac, « Libérer la mémoire @ Marina Abramovic. 1975 » < <http://www.artperformance.org/article-26193574.html> > 16/11/2010

⁵³¹ Annexe 1 : Œuvre 70

⁵³² Olivier Lussac, « Libérer le corps @ Marina Abramovic. 1975-76 » < <http://www.artperformance.org/article-26193070.html> > 16/11/2010

⁵³³ Olivier Lussac, « Libérer la voix @ Marina Abramovic. 1975 » < <http://www.artperformance.org/article-26192555.html> > 16/11/2010

« Depuis janvier 2015, je danse tous les jours dans les interstices de la vie courante. Ça va faire maintenant bientôt 800 jours que chaque jour sans exception est dansé. Ce que je ne savais pas au départ et ce que dont je me rends compte au fur et à mesure c'est que je constitue en quelque sorte à mon insu une sorte de journal dansé d'une époque, de cette époque que nous traversons. Et ce dont je me suis rendue compte aussi au fur et à mesure c'est que mon corps conserve la trace, la mémoire, l'empreinte de chacune de ces danses et de chacun de ces jours. Alors je voudrais vous faire une proposition particulière pour les performances du 30 et 31 mars au studio le regard du cygne dans le cadre du festival « Les cygnes de printemps » à 19h30. Ce que je vous propose c'est que déjà vous veniez me voir car je ne peux pas faire les choses sans vous et que les spectateurs ou les spectatrices qui le souhaitent, certains d'entre vous, puissent donner une date qui a été marquante pour eux ces deux dernières années. Et peut-être dire, si vous le souhaitez, en quelques mots en quoi cette date est importante. À partir de là on projettera sur le plateau la photographie de la danse de ce jour-là, puisqu'il y a une danse pour chacun des jours. Et lorsque moi je verrai la photographie, j'aurai immédiatement la mémoire de ce jour-là, du contexte, des circonstances, de mon état de corps, du lieu, de ceux avec qui j'étais, de ce qui s'est passé. Et je vais danser ma mémoire de ce jour-là, qui sera peut-être partielle, qui sera peut-être trouée, qui sera ce qu'elle sera au présent. Et je la danserais pour ce spectateur ou cette spectatrice et elle sera aussi teintée de ce qu'aura dit cette personne, ces deux mémoires s'agenceront, se tisseront, s'entrelaceront. Donc en quelque sorte une mémoire sera recrée au présent à partir de deux mémoires, de vos mémoires et de la mienne pour réinventer ensemble une mémoire au présent de ce qui a été vécu, de ce qui a été important. Et puis ensuite nous projetterons la danse réelle de ce jour là. Et ce processus se répétera plusieurs fois pour plusieurs dates données par les spectatrices et les spectateurs, pour vous qui viendrez partager ce moment avec moi. « Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas dansé au moins une fois » Nietzsche. »⁵³⁴

⁵³⁴ Retranscription d'une vidéo de Nadia Vadori Gauthier < <https://www.facebook.com/nadia.vadorigauthier> > Avril 2017

Après « les attentats de Charlie Hebdo » perpétrés le 7 janvier 2015, Nadia Vadori-Gauthier danse 1 minute par jour depuis le 14 janvier 2015. Lors de sa 800^{ème}, le 30 mars 2017, elle décide de questionner la mémoire dans son ensemble épistémologique.

On retrouve dans *Une minute de danse par jour*⁵³⁵ tout ce que l'on a cité avec Ricœur et Marina Abramovic : Le devoir de mémoire (mémoire exercée) qui en est le déclencheur avec un événement historique. La mémoire imagée car elle est devenue « le journal d'une époque ». La mémoire plurielle car elle n'est pas souvent seule, d'une part, et qu'elle se partage à travers une mémoire plurielle et des écritures ou témoignages.

Transférées sur un site internet, sorte de journal du journal, toutes les vidéos sont archivées par dates et accessibles pour tous. L'histoire Ricœurienne est là.

Cette performance a un début mais pas encore de fin. La seule fin sera la mort de Nadia Vadori-Gauthier ou sa volonté d'arrêter, au même titre que la mémoire cesse avec la mort ou par sa volonté d'arrêter, comme Marina Abramovic dans *Freeing the Memory*.

Sa 800^{ème} performance réunit le fond et la forme car en tant que performeur/traceur de la trace/mémoire elle fait une performance dont le sujet est la trace/mémoire. La trace/mémoire est dans cet exemple celle de son corps mais aussi celle de son esprit, réunis avec la trace/mémoire d'une tierce personne inconnue (ou non mais faisant partie du public). Á travers une nouvelle danse Nadia Vadori Gauthier et la personne inconnue reproduise l'action primaire. Paroxysme de la mémoire Ricœurienne, cette nouvelle mémoire est « corrigée » par l'écriture, afin de contrecarrer l'oubli mais aussi la fiction.

⁵³⁵ Annexe 1 : Œuvre 71

2.2. L'ÉCRITURE

SELON DERRIDA ET

HP PROCESS

HP Process est un couple d'artiste, en privé et en public tel que l'était Marina Abramovic et Ulay, constitué d'Hortense Gauthier et de Philippe Boisnard. En parallèle de carrières séparées, publications artistiques, conceptions vidéos, direction de centre d'art, ils créent en 2006 le duo HP Process. Ils y pratiquent différents médiums comme la performance, l'installation, la vidéo, le son et se revendique de l'« intermédia ». Rappelons que le terme intermédia signifie dans notre analyse l'utilisation de différents médias et plus particulièrement du numérique dans l'art en général et dans l'art performance en particulier. C'est à l'aide de l'intermédia qu'HP Process performe la poésie, qui est au cœur de leur démarche artistique. Les technologies numériques deviennent leurs outils leur permettant d'inventer des dispositifs d'écriture performatifs, interactifs, ou participatifs. Ce couple d'artiste nous intéresse particulièrement au regard de la théorie de Derrida sur la trace/écriture comme primant sur le langage verbal car elle est la capture d'une époque. HP Process utilise principalement l'écriture numérique non verbale et place leurs performances dans leur époque. L'ère est au « tout numérique » en art performance, pourquoi pas en poésie ? Ce chapitre nous permet grâce à cet exemple de réfléchir sur la trace/écriture à travers les traces/écritures d'HP Process en confrontant la *Poétique* au tout numérique d'aujourd'hui.

C'est à travers la retranscription écrite d'une vidéo qu'Hortense Gauthier et Philippe Boisnard présentent leur travail.

« Nous développons différents types de projets, qui vont de la performance à l'installation, à la vidéo, au son, à partir d'un travail d'écriture, d'un rapport très intense et profond à la poésie. Ça nous a amené à développer une forme d'écriture visuelle et sonore fondée sur l'interaction, à travers

essentiellement des performances « live », où on tient à réaliser, à jouer, et à exécuter des programmes visuels, poétiques, sonores, en temps réel.

On a deux préoccupations : Il y a les principes de programmations formelles purement algorithmiques sur lesquels on tient, c'est-à-dire que l'on est vraiment programmeur de A à Z de tout. On n'utilise aucune application. Et il y a de l'autre côté l'importance de se dire qu'est-ce que c'est qu'une œuvre ? Pour nous le résultat esthétique compte énormément. [...] Il n'y a pas de pré-écriture il n'y a pas d'enregistrement dans ce que nous faisons. C'est toujours une improvisation, normalement avec le corps [mais des fois], le corps n'est pas. [...]

On travaille toujours dans une sorte de *Work in progress* [travail en cours, en évolution constante] à chaque performance, à chaque présentation c'est toujours quelque chose de nouveau »⁵³⁶

Cette citation pose plusieurs problématiques liées à la trace/écriture auxquelles chaque sous-partie tentera de répondre.

L'écriture numérique est-elle une écriture comme les autres ?

Le numérique peut-il être poétique ?

Peut-on substituer le corps humain par le numérique dans une performance ? Que devient l'aura ?

⁵³⁶ HP Process, Retranscription écrite d'une vidéo. < <http://databaz.org/hp-process> >
16/09/2016

2.2.1 Illustrer Derrida

2.2.1.1 L'écriture est la présence

2.2.1.1.1 Derrida : une présence-absence

La pratique d'HP Process passe par différents médias avec lesquelles ils questionnent l'écriture et la poésie. Ils appellent cette pratique « performance numérique ». Pour Michael Rush le numérique est une écriture.

«L'écrit est redevenu un élément constitutif de l'art interactif. L'ordinateur et Internet dépendent des mots, du moins encore pour l'instant, et requièrent un public alphabétisé à la différence des médias visuels populaires, notamment la télévision. »⁵³⁷

Dans *De la grammatologie* Jacques Derrida fait une étude philosophique de l'écriture et de sa science que nous rapprochons du travail d'écriture numérique d'HP Process.

Jacques Derrida tente de sortir de la définition usuelle qui présente l'écriture comme le moyen de communication représentant le langage à travers l'inscription sur un support de signes. Il introduit son étude par une pensée de Rousseau qui présente l'écriture comme politique puisqu'elle permet de définir la condition de son auteur : la peinture pour les hommes sauvages, les signes ou les mots pour les barbares et l'alphabet pour le peuple policé. Hegel présente lui-même l'écriture ou le langage alphabétique comme la plus intelligente, assimilant donc son utilisation aux capacités mentales de son auteur. Avant Jacques Derrida l'écriture alphabétique était principalement considérée comme un « supplément à la parole », le langage alphabétique avait la primeur dans le temps. On parle avant d'écrire. Cette primeur est discutée par Derrida car il lui semble d'abord que

⁵³⁷ Michael Rush, *Les nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2005. p220.

la primeur revient à la pensée et à la mémoire. Avant de parler et d'écrire, on pense. On ne dit rien sans l'avoir pensé, même si on n'en a pas toujours l'impression. Pour Derrida le langage n'intervient que par le biais de la bouche et transmet avant tout les pensées du cerveau. De même que l'écriture intervient par le biais de la main (même l'écriture numérique d'où l'emploi du terme performance digital) et transcrit, elle aussi une pensée du cerveau. Derrida ne donne donc la primauté ni au langage ni à l'écriture puisqu'il les place au même niveau comme témoignage de la mémoire. Dans cette logique le langage est aussi une écriture de la pensée ou la mémoire opère par la bouche et non pas par la main.

Derrida présente l'écriture comme différente de la littérature puisqu'il considère l'écriture comme l'évolution du livre. Le premier chapitre de *De la grammatologie* est intitulé « La fin du livre et le commencement de l'écriture ». Il y expose que l'écriture n'est pas seulement la littérature, ni la transcription du langage mais tout cela à la fois. Elle est la présence. La parole et l'écriture se différencient de la pensée ou de la mémoire par leur présence, c'est-à-dire leur extériorité par rapport au corps humain.

C'est cette extériorité que Derrida considère pour définir la trace/écriture. L'écriture est extérieure au cerveau, un public y a accès et non plus seulement son auteur. L'écriture est personnifiée.

Cette présence-absence de l'écriture en corrélation avec le corps humain est le sujet d'une performance d'HP Process.

2.2.1.1.2 HP Process : l'œuvre *M-Ondes*

*M-Ondes*⁵³⁸ est activée par le passage des usagers dans la bibliothèque. Peu connue du public cette performance/installation nous interpelle particulièrement car c'est le public présent dans la bibliothèque qui fait démarrer la performance.

« À l'entrée de la salle centrale de cette bibliothèque, au sol, s'étend une page de livre qui ondule. En marchant sur celle-ci, vous générez un mouvement

⁵³⁸ Annexe 1 : Œuvre 72

fluide formé d'ondes et de mots qui tournent autour de vous sur le sol. En vous déplaçant, les mots vous suivent, selon leur propre logique de mouvement, ils se comportent comme des organismes, des particules dont le déplacement est proche de celui des poissons ou des oiseaux. Ces mots ondoyers suggèrent des directions et trajectoires dans l'espace, selon un principe ludique d'invitation à la lecture. *M-Ondes* introduit et invite le lecteur à débiter son parcours dans le dédale de la littérature, et dans celui du sens, où aucune solution n'est apportée, mais où chacun a la possibilité d'inventer son propre chemin à travers la multiplicité des lectures possibles. »

M-ondes est une illustration des pensées de Derrida : « L'écriture est la présence ». L'écriture de *M-ondes* est extérieure au corps humain, elle est aussi autonome car elle interagit avec le corps humain, sans lequel elle ne se regrouperait pas ; les mots vagabonderaient ailleurs sans sens, parqués en castes tels ceux de Victor Hugo dans les contemplations : Les mots bien ou mal nés, vivaient parqués en castes. Ainsi on trouve dans les lecteurs de la bibliothèque une similarité avec Hugo : leurs bondissements font réagir les mots. Mais les mots ne sont pas seulement présence il signifie la pensée. L'écriture est présence car elle est accessible à celui qui est extérieur de l'auteur (le public) par la communication de cet auteur. Encore faut-il que cet auteur écrive sa mémoire.

2.2.1.2 L'écriture est un témoignage

2.2.1.2.1 Derrida : le témoignage de la mémoire

Quand Derrida parle d'écrire la mémoire il parle de témoignage (la parole, le son, l'écriture alphabétique) et non d'écriture photographique, vidéographique ou sonore. Le témoignage est l'écriture de l'humain dans lequel l'humain (mémoire ou pensée) en est l'outil. La photographie est, elle le témoignage de l'appareil photographique. Mais

l'appareil photographique est dirigé par l'homme. On considère donc que la photographie et la vidéo peuvent-être des témoignages de la mémoire. Car elles sont tout comme l'écriture, « présence ». Elles sont objet. Derrida présente l'objet comme la différence principale entre le langage et l'écriture.

Et c'est parce que la trace/écriture est un objet que l'on peut émettre des doutes sur sa capacité d'être acteur de performance et que nous avons soulevé la question du rôle de la trace/écriture dans cette sous-partie.

La réflexion sur le rôle de la trace/écriture est primordiale pour Derrida car l'écriture n'est pas seulement la traduction de la parole. Elle peut être traduction de la pensée seule, sans passer par le langage oral comme dans l'œuvre *Translations*.

2.2.1.2.2 HP Process : les œuvres *Translations*

Dans les performances vidéos et sonores *Translations*⁵³⁹ (il en existe plusieurs numérotées) la vitesse et l'espace-temps produisent, en temps réel dans une logique synesthésique et hallucinatoire, des sons et des images. Il s'agit, d'après HP Process d'une plongée dans les vibrations de la vitesse et dans les diffractions temporelles et spatiales produites par les déplacements, les trajets, les connexions, les translations. Il s'agit d'une expérience cinétique proche du rêve qui transcende l'opposition entre « vraie » vision et projection imaginaire, entre espaces géographiques et espace mental. *Translations* a pour but d'emporter le spectateur dans un voyage hypnotique.

HP Process construit cette performance à partir d'une centaine de petits films de paysages réalisés lors de voyages (train, voiture, avion, métro ...), un travelling infini en temps réel qui explore les variations et déformations visuelles générées par la vitesse. C'est à la fois la traversée de multiples territoires et une plongée dans la matière vibratoire de la vidéo et du son, qui se déploie à partir d'une hybridation entre voix, textes et sons électroniques, pour aller vers une entité hypnotique. C'est une plongée dans la mémoire numérique qui permet l'interrogation de la mémoire comme base de données.

⁵³⁹ Annexe 1 : Œuvre 73

Le voyage est pour HP Process toujours à la fois ce qui a eu lieu, et ce qui est à venir.

C'est déjà un souvenir au moment même où il a lieu, il appartient déjà à un processus de mémorisation qui va de pair avec un processus de transformation, de déformation, de dégradation. C'est toujours une projection, une vision, qui se donne de manière brouillée, vaporeuse, insaisissable.

Translation est pour eux un carnet de voyage numérique, une expérience cinétique, qui transcende l'opposition entre vision réelle et projection imaginaire, entre espaces géographiques et espace mental.

L'archivage numérique n'est plus la remédiation à l'identique de traces mémorielles, mais l'exploration de cette mémoire par des affects qui sont algorithmes.

Le son se construit à partir d'un travail d'improvisation de la voix et du souffle, mêlés à des synthèses électroniques.

Le son est allié aux images. On est proche du bruit des Futurismes ou de Fluxus qui tente de déranger. La performance numérique, digitale car elle est due aux doigts des artistes, confère ici une partition musicale improvisée.

Pour obtenir ses images fragmentées les deux artistes se sont basés sur leurs films de voyages.

« Nous avons travaillé sur le déplacement, nous sommes partis de cette idée que quand on se déplace on part d'un lieu et peu à peu il y a une altération de la mémoire, une altération sensorielle des images, des sons, et on arrive dans une intensité. Qu'est-ce que c'est que le voyage c'est à un moment donné être au cœur d'une intensité et d'une vibration. Quand on regarde à travers les vitres du TGV on voit des stries. Il y a beaucoup de bandes, il y a des bandes de Tokyo, de Suède, etc. sur lesquelles nous mixons. Au début les paysages sont reconnaissables et peu à peu, ils sont dématérialisés, pour entrer dans une énergie sensorielle. Il s'agit d'une espèce de Crescendo qui serait une énergie du voyage. Cette énergie c'est aussi la dématérialisation des pixels et donc nous travaillons directement sur la carte vidéo, peu à peu on attaque la

carte vidéo avec des algorithmes pour réussir à n'avoir plus que de la couleur »⁵⁴⁰.

La trace/écriture devient acteur organique et se personnifie car il nous semblerait voir un danseur ou une danseuse. Or dans cette performance le corps humain est absent. Seuls Hortense Gauthier et Philippe Boissard sont présents corporellement mais à l'écart derrière leurs projections comme les instigateurs de cette « attaque » par algorithmes de la vidéo. On se pose d'ailleurs la question : la performance se trouverait-elle dans cette application, derrière leurs ordinateurs, à dématérialiser l'image du voyage ? Car l'action primaire est celle-ci : deux artistes qui « codent » une image pour la rendre immatérielle, abstraite et poétique. La projection n'est que l'écriture de l'action primaire. Le rapport de force entre l'action primaire et sa trace/écriture se trouve dans la relation au public. N'est montrée au public que la trace/écriture. S'il le souhaite il peut se concentrer seulement sur Gauthier et Boissard qui codent derrière leur ordinateur. Il se priverait alors de regarder la trace/écriture qui pour les auteurs est la seule œuvre présentée. Reste que le son obtenu est unique et transforme l'ordinateur en instrument de musique.

L'enregistrement sonore officie à travers une machine, l'écriture comme retranscription de témoignages (pensés ou dits) officie à travers l'homme. Le résultat de l'un peut différer avec le résultat de l'autre sur un même témoignage car l'un est plus partial (la machine) que l'autre (l'homme). Derrida se pose lui aussi la question de la fidélité, de la vérité, de la part de fiction incluse dans l'écriture (qui transforme l'histoire en mythe).

⁵⁴⁰ HP Process, Retranscription écrite d'une vidéo. < <http://databaz.org/hp-process> >
16/09/2016

2.2.1.3 L'écriture est la vérité de l'âme

2.2.1.3.1 Derrida : l'action comme vérité

Aujourd'hui la science implique une forme de légitimité, de vérité. Si quelque chose est prouvé scientifiquement il est véridique et opposé à la fiction. Il est prouvé scientifiquement que l'homme est un descendant du primate et personne aujourd'hui ne peut le contester. La science implique la vérité car elle est nourrie par des preuves irréfutables. Mais certains sceptiques essaient de trouver d'autres preuves qui réfuteront ou mettront en péril les premières preuves. C'est pour cela que Derrida dit que la « vérité scientifique » n'existe pas. La science n'est pas fictionnelle, elle ne veut pas l'être et elle ne doit pas l'être. L'histoire est une science, la grammatologie en est une autre.

Derrida considère la vérité originelle comme l'âme (que l'on peut rapprocher à la pensée ou la mémoire) et la vérité scientifique comme le *logos* (terme grec que l'on peut rapprocher à l'écriture et au langage). Autrement dit la vérité scientifique est la trace (copie) de la vérité originale, le *Logos* la trace de l'âme, l'écriture est la trace de la pensée. La vérité chez Derrida est complexe et nous intéresse juste pour comprendre dans ce que la trace/écriture porte de « vrai ». Dans *Contact* d'HP Process on assiste à de « vrais » corps qui interfèrent avec de « vraies » écritures constituées en temps direct par des algorithmes. L'ordinateur deviendrait Dieux et sa vérité. La vérité Derridienne, la vérité de l'âme.

2.2.1.3.2 HP Process : *Contact*

La performance intitulée *Contact*⁵⁴¹ que nous décrivons est celle réalisée le 5 novembre 2010 lors de l'événement « Résurgence » de la galerie Plateforme à Paris.

Dans *Contact* les corps d'Hortense Gauthier et de Philippe Boisnard interviennent de différentes manières en interaction avec le sujet « écriture ».

⁵⁴¹ Annexe 1 : Œuvre 74

La performance commence comme une installation/performance. Sur deux des murs perpendiculaires de la galerie est rétroprojeté le travail de deux ordinateurs portables, chacun dirigés par Hortense Gauthier et Philippe Boisnard, avec à l'angle des deux murs des enceintes audios. Le mur de gauche (le plus petit) affiche la rétroprojection (de 2m sur 1m50 environ, commençant à près d'1m du sol) de l'ordinateur de Philippe Boisnard placé en face sur une table à tréteaux. Le mur de droite (le plus large) qui fait face aux spectateurs affiche la rétroprojection (de 3m sur 2m50 environ, commençant à même le sol) de l'ordinateur d'Hortense Gauthier placé en face sur une autre table à tréteaux. Les fils et prises sont partout au sol. Un micro-fil est placé sur pied devant chaque table.

Au début sont retroprojetés des nuages de phrases blanches se regroupant au centre. L'écran de gauche affiche une grosse croix blanche au centre, l'écran de droite en est dépourvu. Puis à droite, comme à gauche, à une demi-seconde près, apparaissent à la place des nuages blancs, des lignes de phrases rouges à gauche des murs. Il ne s'agit pas de rétroprojection des écrans d'ordinateurs car aucun des écrans n'affichent les images projetées. Les images projetées sont fabriquées en direct par les deux artistes simultanément afin que les images inscrites sur les murs bien que ressemblantes ne soient jamais les mêmes. Dès le début des sons interviennent, générés directement par la programmation informatique. Ils ressemblent à un bruit de calculette répétitif. Les phrases rouges sont toujours présentes, et s'y rajoute au centre, un planisphère blanc de l'Europe qui grossit progressivement. Des mots gris se superposent à ces planisphères à une vitesse rapide (avec toujours les phrases rouges et une spirale de chiffres gris sur le mur de gauche, mais non sur le mur de droite). Ces mots sont en français et en anglais comme « amitié », « tendresse », « meeting » « dislike », etc. En plus s'additionnent des carrés rouges qui semblent monter et descendre à des points géographiques correspondant à des villes d'Europe. Le tourbillon de chiffres apparaît sur l'écran de droite. Les deux planisphères bougent dans tous les sens.

Ensuite les images changent. Apparaissent de manière plus lumineuse des bulles (contenant des portraits) qui se relient entre elles. Hortense Gauthier a un appareil électronique dans la main droite qu'elle secoue, ce qui fait bouger les bulles. Les bulles de Philippe Boisnard bougent aussi. Les portraits dans les bulles paraissent plus lisibles et s'annotent de textes illisibles. Les bulles d'Hortense Gauthier se font innombrables

telles une énorme toile d'araignée quand celles de Philippe Boisnard rétrécissent et perdent leurs liens.

Les images changent alors simultanément et nous présentent, comme avec une Webcam, les deux artistes à l'œuvre (quelque peu pixélisés) entourés de mots et de phrases blanches, noires et rouges. Depuis l'apparition des portraits le son est différent (proche cette fois d'une machine qui respire suivie de phrases inaudibles). Il y a un décalage d'une seconde ou deux entre les mouvements des images des protagonistes et leurs véritables mouvements. Puis l'image de Philippe Gauthier disparaît de son mur, seules restent les phrases. Hortense et Philippe parlent ou soufflent dans le micro. « Est-ce que tu penses à moi ? » se met à répéter Hortense Gauthier. Le suffixe « maintenant » se rajoute ensuite à la question. Le son et les phrases sont répétitifs. « Je veux que tu penses à moi maintenant » se met ensuite à répéter Hortense d'une voix plus grave presque autoritaire. À l'arrivée de cette nouvelle phrase le mur de Philippe est devenu minimaliste, seuls quelques mots minuscules en blanc y circulent. Le mur d'Hortense est toujours le même : son visage quelque peu déformé par la pixellisation et des mots en blanc, rouge et noir. Puis sur le mur d'Hortense le plan change : on ne la voit plus mais on voit son ordinateur de côté, comme si c'était la vision depuis la table de Philippe. Puis le mur d'Hortense alterne les deux plans alors que celui de Philippe est toujours minimaliste. Hortense prend la caméra qui filmait de côté (qui maintenant s'affiche en continu), la bouge et filme son mur. Les phrases audibles sont devenues « Toi et moi ! Maintenant ! ». Sur le mur de Philippe on peut lire : « Toi ton corps ».

Puis Hortense Gauthier enlève son pantalon depuis sa table et prend son micro (qui était sur le pied) ainsi que sa caméra et se déplace vers son mur. Elle se filme elle-même, son mur affiche maintenant son image (qui bouge) avec toujours les mots en blanc, rouge et noir, puis son ombre et son corps lui-même car elle se trouve maintenant à 1m de son mur. Le son se transforme en rembobinage de la phrase « Je veux rentrer chez moi maintenant ». La phrase est ainsi diffusée, puis un bruit de rembobinage lui succède puis on entend à nouveau la phrase et ainsi de suite.

Hortense Gauthier enlève ensuite ses chaussures et s'accroupit. Elle se relève, continue à parler dans le micro, pose sa caméra et commence à se dénuder en enlevant le haut. À ce moment-là Philippe Boisnard se lève et se dirige lentement vers son mur en prenant son

micro fil (emmêlé, qu'il tire). À mi-chemin entre la table et son mur il se retourne vers Hortense Gauthier et lui dit « C'est ton corps ». Après avoir posé son micro Hortense Gauthier se dénude complètement en enlevant ses sous-vêtements à genoux face à son mur. À ce moment Philippe Boisnard pose lui aussi son micro sur la table d'Hortense et enlève son haut. Leurs voix s'élèvent toujours : « C'est ton corps ». Hortense Gauthier ayant repris son micro, entièrement nue, elle se colle à son mur une main tenant le micro à sa bouche l'autre main collée au mur comme une demi-crucifixion de dos. Philippe revient à son ordinateur quelques secondes puis rejoint son mur après avoir enlevé à mi-chemin son pantalon en même temps que ses sous-vêtements, puis ses chaussettes, toujours en tenant son micro. « C'est ton corps » est toujours audible avec en ajout « Fais-moi toucher ton corps ». De la même manière qu'Hortense, Philippe se colle de face à son mur une main tenant le micro à sa bouche, l'autre collée au mur comme une demi-crucifixion de dos. La performance se finit ainsi.

Cette description détaillée de cette performance de 2010 est représentative du travail de HP Process : un mélange du corps, de trace/écriture épistémologique et de trace/écriture/numérique.

Le couple de performeurs présente ici une relation sexuelle d'un homme et d'une femme qui jamais ne se touchent. Le contact n'est donc que numérique. Jamais Hortense Gauthier et Philippe Boisnard ne sont en contact corporellement, pourtant le corps est omniprésent dans cette performance, il est le décideur et l'objet. Si les images numériques sont actrices ce n'est que sous la direction des doigts et de la pensée d'Hortense Gauthier et de Philippe Boisnard. Ils décident d'abord quoi montrer au public sur les murs de la galerie. Puis ils décident quoi faire entendre à travers la direction du numérique mais aussi de leurs voix transformées par le numérique. Enfin, leurs corps décident de se montrer et deviennent acteurs/sujets après avoir été décideurs/acteurs (qu'ils restent car les programmes effectués sont maintenant permanents et autonomes).

2.2.2 Langage et Poésie

2.2.2.1 Le langage

2.2.2.1.1 Le langage est l'écriture de la différance

« L'écriture n'est que la représentation de la parole ; il est bizarre qu'on donne plus de soin à déterminer l'image que l'objet. » J.-J. Rousseau, *Fragment inédit d'un essai sur les langues*.

Pour Jacques Derrida la parole est aussi écriture. Lorsqu'il fait l'histoire de l'écriture il fait aussi l'histoire de la parole. Ainsi il confond l'image et l'objet de Rousseau puisque à ce moment de son analyse, la parole et l'écriture sont toutes deux les images de l'âme (la mémoire ou la pensée). Donc il y a plusieurs écritures, étudiées ici au nombre de deux, l'écriture-écriture et l'écriture-parole. C'est grâce aux écrits de Saussure que Derrida se limite à ces deux systèmes d'écriture : le système idéographique (l'écriture-écriture) et le système phonétique (l'écriture-parole). Qu'elle soit écriture ou parole, l'écriture est un ensemble de signes. Il ne s'agit pas d'écriture symbolique mais d'une écriture articulée qui retranscrit une pensée ou une mémoire.

Mais si le langage est aussi utilisé pour la pensée ou la mémoire alors le langage écrit sert à retranscrire le langage pensé. L'écriture ne serait pas la transcription du langage mais la transcription du langage intérieur (la pensée) devenant langage extérieur (l'écriture). Si le langage extérieur est la « figuration » du langage intérieur alors Saussure propose de différencier au même titre qu'externe/interne aussi l'image de la réalité, la représentation de la présence.

Si l'écriture-écriture peut retranscrire la pensée elle peut aussi retranscrire la parole qui est déjà une retranscription de la pensée. L'écriture-écriture qui retranscrit l'écriture-parole est une copie d'une copie. Sa fidélité à la pensée est faible. La fidélité est encore

plus faible quand il s'agit de retranscrire la mémoire. La mémoire est déjà une trace d'un événement. Retranscrire par écrit la parole d'un témoin c'est faire la copie d'une copie d'une copie d'un événement. C'est pour cela que Derrida parle d' « illusion de l'écriture » (au sens d'écriture-écriture).

Mais la fidélité de l'écriture (qu'elle soit écriture-écriture ou écriture-parole) est aussi mise à mal par l' « arbitraire ». C'est grâce à l'arbitraire que Derrida donne un nouvel argument présentant l'écriture-écriture comme autre chose que l'image de l'écriture-parole. Il les dissocie complètement et les met au même niveau dans la grande notion d'écriture, dans l'archi-écriture. L'archi-écriture est, pour lui, la trace (archi-trace ou trace originaire) de la trace pure (la différance). Sa notion de différance fait référence à la trace pure que l'on peut rapprocher de notre notion de mémoire comme trace. La différance c'est la trace première de l'événement, celle qui officie dans l'esprit humain de celui ou ceux qui ont vécu (vu ou acté) cet événement.

Mais la différance est sujette au choix de celui qui a vécu l'événement. C'est cela l'arbitraire. Pour Saussure la différance de Derrida n'est rien d'autre qu'une « image psychique », pour nous elle est la mémoire de Ricoeur. Elle est donc sujette à celui qui se remémore et sujette à la façon de recevoir l'événement. Est-ce que le récepteur ou l'acteur s'est créé une empreinte acoustique, tactile, odorante, gustative ou visuelle ? Ou les cinq à la fois, ou seulement deux... les combinaisons sont multiples.

Qu'elle que soit cette empreinte mémorielle cette différance crée une brisure dans l'espace-temps.

C'est cela une trace. C'est son extraordinaire capacité à casser l'espace-temps et à créer son propre espace-temps. Une trace n'a plus de lieu (car elle est déplaçable) et n'a plus de temps (car elle est dans un cadre temporel). La trace est en dehors de l' « espacement » (mot valise de Derrida pour faire comprendre le lien entre l'espace et le temps).

La différance (la mémoire Ricœurienne pour nous) règne par sa présence-absence car elle est pour Derrida écriture.

De plus la trace/écriture est la trace de l'événement mais n'est pas l'événement. Elle est le quelque chose de quelque chose qui n'existe plus. Derrida revient au signe comme exemple de trace/écriture. Le signe est pour lui la mort de l'événement, puisque l'événement n'est plus, ce n'est que la ressource de l'écriture. Le signe est mort est vivant à la fois, comme la trace dans son ensemble, qu'elle soit mémoire, écriture ou indice.

Comparons l'idée de ce signe/écriture à une autre performance du duo HP Process où l'alphabétisation est cette fois signalétique.

2.2.2.1.2 Le langage dans Alpha-Lab

Avec *Alpha_lab*⁵⁴² Hp Process performe le langage. Le langage n'est donc plus leur inspiration mais leur sujet.

« Considérant que l'Homme et les machines ont tenté d'ordonner et de codifier la matière et le vivant à travers la production de discours et de savoirs scientifiques et techniques dans une volonté de contrôle et d'exploitation, comment l'hybridation poétique entre l'organique, l'énergétique et la technologie, dans une perspective cyborg (Haraway), en générant des formes d'entropie, de perturbations, de mutation, est ce qui peut redonner de la vie et du sens ?

Alpha_lab est une expérience d'écriture intermédia qui relie poésie, danse et art numérique. Cette création hybride questionne les jeux d'échelles entre

⁵⁴² Annexe 1 : Œuvre 75

microcosme et cosmos à travers une exploration de la combinatoire infinie de l'alphabet, envisagé comme une matière et un code.

Dans un laboratoire, qui semble aussi être un labyrinthe, un système informatique ou un espace mental, les performeurs Hortense Gauthier et Philippe Boissard, avec la danseuse Maud Brethenoux, envisagent les outils informatiques à la fois comme des microscopes et des télescopes afin de traverser les multiples dimensions du réel de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Ils construisent une recherche poétique sur l'accidentalité de la matière et du langage en activant en temps réel un processus synergique entre technologie, corps et textualités (visuelles et sonores).

Au cœur d'un dispositif immersif, interactif et génératif, aussi bien espace chorégraphique qu'installation ouverte au public, les corps en action sont les vecteurs d'exploration et les principes dynamiques de la matière textuelle, faites de mo(t)lécules, de particules de données, de fragments de textes scientifiques, pour inventer de nouvelles trajectoires dans le dédale du sens.

Alpha-lab est une recherche sur la matérialité et la virtualité du texte et du langage, envisagé en tant que code et ensemble de données informationnelles. Le réel étant constitué d'architectures complexes de discours et d'informations, de quelle façon pouvons-nous réagencer ces matrices et leur donner d'autres configurations ? De quelle façon pouvons-nous rester vibrants au sein des systèmes de codifications et revivifier texte et langage ? Comment le corps peut-il être à la fois l'agent et le lieu de cette exploration infinie afin d'inventer de nouveaux agencements poétiques ? »⁵⁴³

Toutes les performances de HP Process ont un processus de création long et cette durée leur confère leur particularité. Présentée comme un travail en progression constante, *Alpha-lab* ne déroge pas à un long processus. Depuis janvier 2016 cette performance évolue et se présente dans différents endroits de création : la maison de l'étudiant de

⁵⁴³ HP Process, « Alpha-Lab » < <http://databaz.org/hp-process/> > 16/09/2016

l'université de La Rochelle, l' « Avant-scène » de Cognac, le festival « Vidéoformes » de Clermont-Ferrand, le centre culturel « Conde Duque » de Madrid, etc.

Cette performance se présente comme un spectacle scénique dans lequel le corps d'une danseuse est accompagné de signes alphabétiques qui virevoltent au gré des algorithmes que préparent Hortense Gauthier et Philippe Boisnard. Ici les images projetées sont restituées sur plusieurs panneaux de tissus (au nombre de huit lors de la dernière performance) et sont essentiellement des combinaisons de lettres qui forment une danse alphabétique s'alliant à la danse corporelle de Maud Bretenoux. Ce spectacle se veut une réflexion triangulaire entre poésie, danse et numérique. Pour HP Process la poésie est le lien de toute leur œuvre.

2.2.2.2 La poésie

2.2.2.2.1 Un manifeste

Tel les futuriste HP Process ont écrit un manifeste qui inclut dans son titre la poésie.

« [POESIE ACTION NUMERIQUE]

PAN comme une échappée du poème en tous sens et toutes directions

PAN est intermédia et verbi-voco-visuelle et polyforme et interactive et générative

PAN ne s'écrit pas à partir du point focal de l'auteur mais se génère à partir des croisements de la multitude

PAN est une circulation infinie du sens de façon entropique et rhizomatique

PAN veut créer et explorer de nouvelles causalités :

l'entaille dans la pierre a été l'une des possibilités

l'imprimerie a été l'une des possibilités

la métaphore a été l'une des possibilités
la rime et la rythmique ont été l'une des possibilités
le signe qui submerge graphiquement la page a été l'une des possibilités
le magnétophone a été l'une des possibilités
la programmation par ordinateur est une nouvelle possibilité
la générativité du texte est une nouvelle possibilité
l'interactivité et l'interconnexion des médiums sont de nouvelles possibilités
la participation scripturale est une nouvelle possibilité
la diffusion et le partage via les réseaux sont de nouvelles possibilités
l'hétérotopie et l'hétéronomie de l'écriture sont de nouvelles possibilités
le temps réel et l'imbrication des échelles géographiques sont de nouvelles possibilités
la prothèse et les actuateurs sont de nouvelles possibilités

PAN c'est ouvrir des champs de possibles pour le texte, des possibles qui ne pouvaient être engendrés par la page et le livre, c'est prendre les outils et technologies électroniques et numériques, et les interroger dans des perspectives littéraires, artistiques et politiques, c'est travailler avec car ils sont des outils d'extension, d'intensification et de déconstruction et pas seulement des outils de contrôle et de domination, c'est travailler avec pour qu'ils puissent rester des outils d'expansion et de réflexion et ne se réduisent pas à des instruments d'écrasement.

Par l'interaction et par le réemploi d'usages et d'outils communicationnels et de contenus communs, PAN veut appréhender les transformations et les enjeux contemporains, et tente de se réapproprier ces moyens nouveaux de production.

En tant que *poïesis*, la PAN est une poïétique, un faire qui veut travailler avec, à l'intérieur même de ce qui constitue notre époque = la révolution des technologies numériques qui transforme notre rapport au texte, à la lecture, à la parole, qui transforme notre façon d'être relié aux mondes et aux autres.

La PAN est une poïetique qui cherche à savoir comment faire.

PAN est une *Poésie ACTION Numérique* qui veut pouvoir appréhender au sens de préhension, pouvoir toucher, se saisir de...

pouvoir rester en contact, être en liaison avec le monde, les mots, les autres, parfois dehors parfois dedans, partout et nulle part, en perpétuel mouvement

...

PAN est circulatoire, possibilité de connectivités, opération de liaisons/déliaisons à même les corps, les mots, les espaces

PAN est transmission et propagation, mise en tension, convergence et dispersion

PAN est partage et multitude dépossession et dilution

PAN n'est pas seulement propre aux artistes ou auteurs, elle est tout ce qui est langage, langue, parole, mots, traces, échanges circulant dans les multiples sphères médiatiques et numériques

PAN ouvre la possibilité de créations collectives participatives partageables, mutables, réappropriables, de créations vivables et vivantes.

Ces possibilités et ces causalités portées par le numérique nous amènent au plus près de questions ontologiques : comment se conçoit la littérature et ses espaces d'inscription ? Comment se déploient les dimensions de l'espace et du temps sous les principes d'ubiquité temporelle et d'hétérotopie du corps ? De quelle manière se réaffecte la mémoire à l'aune du dépassement de la dichotomie singulier/collectif ? Comment nous donnons-nous à autrui à travers les nouvelles interfaces de l'expérience numérique ? Comment redéfinir la question de la communauté ? ». ⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ HP Proces « PAN Manifeste » < http://cuberevue.com/pan-_poesie-action-numerique-manifeste >

2.2.2.2 Une vision

« Alors que les poètes chantent sans cesse la question de la liberté poétique, de son affranchissement, ils sont les premiers, aidés en cela par la suprématie du sujet en Occident, à refermer cette liberté dans la contrainte économique du livre. Car le livre est une distinction qui permet la puissance et la domination. Le livre fait autorité, il fait croire à un semblant d'éternité. Le livre est un repère dans un circuit de reconnaissance constitué sur la suprématie du sujet. Le livre pourtant n'enveloppe pas tous les possibles de l'écriture. Le livre ne permet pas d'ouvrir certaines formes de potentialités poétiques. [...]

Encore et toujours arracher le poème de la page

le délier/ le décrocher/ le dégager/ l'envoyer hors de/ pour mieux le plonger dans/ l'imbiber défaire le poème de ses cadres, du cadastre du livre, de ce territoire le plus souvent rectangulaire, bien recouvert, bien bordé, faire s'échapper les mots, les phrases de leur condition linéaire, et ne pas quitter la page pour l'écran, autre cadre rectangulaire, où souvent le texte plaqué compressé défile selon une autre linéarité, celle du flux condensé, maîtrisé et surveillé

sortir de l'écran pour être dans le corps, le souffle, le geste, l'échange, l'instant, et ne pas quitter la page, l'écran pour la scène, autre espace rectangulaire, autre boîte bien protégée... »⁵⁴⁵

2.2.2.3 Une *Conception*

Dans *Conception*⁵⁴⁶ réalisée de 2008 à 2009 (au festival « Transatlantique » de Pau en novembre 2008, au MAC de Marseille de juin 2009 et au festival des « Instants Vidéos » de Marseille en novembre 2009) les sons de cornes ou de mots projetés de Julien Blaine (poète/performeur invité à performer avec HP Process) et le corps nu (enceinte)

⁵⁴⁵ HP Proces « PAN Manifeste » < http://cuberevue.com/pan-_poesie-action-numerique-manifeste >

⁵⁴⁶ Annexe 1 : Œuvre 76

d'Hortense Gauthier ainsi que son souffle canalisent et dirigent des textes de Julien Blaine.

Une partie du texte de Julien Blaine apparaît à l'écran, et c'est le souffle d'Hortense Gauthier qui détermine sa taille.

La vitesse et la position des lettres sont ensuite déterminées par la voix de Julien Blaine, ou bien par son souffle dans des conques.

Hortense Gauthier est filmée en temps réel et intégrée dans l'univers 3D des lettres. Elle peut ainsi être démultipliée selon une logique de déplacement temporel et spatial.

Ainsi le son décide de la performance et de comment réagissent les lettres du texte de Julien Blaine à travers un programme informatique créé par Philippe Boisnard.

Julien Blaine est aussi performeur.

Julien Blaine se présente comme « un poète, performeur, plasticien, initiateur de formes, de revues, de festivals, de centres d'art, l'un des piliers de la scène poétique de ces cinquante dernières années, aux avant-postes de la poésie expérimentale, héritier de Dada et du Lettrisme mais soumis à aucune école. »⁵⁴⁷ Depuis 1962 il performe la poésie en créant le terme de Poésie Action, repris plus tard par HP Process, qui l'ont complété par le suffixe « Numérique ».

HP Process sont les héritiers de Julien Blaine à l'ère du numérique. Et ce n'est peut-être pas un hasard si la collaboration d'Hortense Gauthier et Philippe Boisnard commence en 2006 car c'est en 2005 que Julien Blaine arrête la performance avec « By By la perf' ». Même si nous ne savons pas si ce calendrier est une coïncidence ou non, le terme « héritiers » se légitime. En 2004 après plus de 40 ans de performance poétique Julien Blaine, à 60 ans passés, décide d'arrêter la performance commencée en 1962 avec

⁵⁴⁷ Julien Blaine, *La poésie à outrance – À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Paris, Les presses du réel, 2015. 4^{ème} de couv.

*Éléphant Repts 306*⁵⁴⁸, où il interviewait un éléphant. Cette dernière performance *By By la perf*⁵⁴⁹ est donnée pendant 1 an.

Mais Julien Blaine continue à travailler avec d'autres collaborateurs dans des performances qui le font revenir sur sa parole de 2004 puisqu'il performe la musique dans *Je parle à la machine* en 2011.

Dans *Je parle à la machine* Blaine est accompagné de l'artiste polymorphe *Fabrikdelabeslot* et de ses étranges instruments à vents et à bulles sur un fond de presses typos vivantes. Cette performance a lieu dans les ateliers d'impression de l'École Supérieure d'Art et Design Grenoble Valence, le jeudi 10 février 2011.

2.2.3 La trace numérique substitue HP Process

2.2.3.1 Conception de la trace

Dans les œuvres d'HP Process l'enregistrement vidéo de leur performance n'est utile que quand le corps humain intervient, que ce soit le leur ou celui d'autres personnes (Julien Blaine ou Maud Brethenoux), car pour présenter au public leur performance « sans corps »⁵⁴⁹ ils peuvent passer directement par l'enregistrement numérique.

Pour *Translations*, qui sont des performances d'HP Process sans corps, des vidéos ont été faites. Il s'agit de vidéo de présentation à Montréal où l'on voit Hortense Gauthier et Philippe Boisnard derrière leur ordinateur (ils n'interviennent pas ici en tant que corps/acteurs). On a aussi la possibilité de voir cette performance avec « les vidéos tests » des images projetées.

Si la vidéo faite à Montréal le 30 mars 2013 est similaire à la vidéo de captation que l'on peut voir sur certaines performances, les vidéos-tests sont bien différentes car elles sont

⁵⁴⁸ Annexe 1 : Œuvre 77

⁵⁴⁹ HP Process, Retranscription écrite d'une vidéo. < <http://databaz.org/hp-process> >
16/09/2016

elles-mêmes vidéos. L'enregistrement ne montre pas le film dans le film mais le film premier comme matière première.

Non seulement elles sont différentes mais elles trouvent aussi une nouvelle sémantique et une nouvelle approche de la vidéo trace et de l'apport du numérique sur la performance.

Ce que cet exemple démontre c'est que dans *Translations* le numérique peut-être à la fois performeur et sa propre trace.

2.2.3.2 La trace en direct

En début de chapitre nous voulions questionner le rôle de la trace/écriture et lui attribuer celui d'acteur, d'action primaire. Notre but était de démontrer avec les exemples de performances de HP Process que cette trace/écriture était le sujet mais surtout l'acteur de leurs performances. Ainsi cet acteur officiait parfois avec le corps humain est parfois sans, se considérant comme un corps propre, comme dans *M-ondes* où *Translations*. De ce fait étant acteur une autre trace/écriture pouvait l'inscrire dans le temps.

La notion de direct numérique est donc moins claire que celle de direct corporel.

Pour Auslander les performances directes sont en concurrence avec les performances enregistrées. De plus, depuis l'avènement de l'ère des médias les performances live (nous l'avons montré) s'inspirent de la télévision et au minimum se servent de la technologie.

Auslander regrette que l'acoustique ne suffise plus et que la technologie soit utilisée aujourd'hui par tous les spectacles vivants. Il déplore que lors d'une retransmission d'un match l'ellipse et les gros plans dénaturent sa restitution. La technologie devient caricature d'elle-même. Du moment où la caméra zoome ou bouge où succède à une autre caméra la technique montre sa présence et ce qui devait être juste une retransmission d'une action primaire devient l'action primaire d'une action primaire.

C'est la véritable action primaire qui perd sa considération. On en revient à la perte de l'aura de Walter Benjamin.

Auslander donne aussi l'exemple d'essais de retransmissions d'opéras où les commentaires audios du chef d'orchestre ou du compositeur pouvaient s'entendre à la manière des bonus d'un DVD. Cette pratique dénature l'action primaire.

Ce qui nous intéresse c'est la caractérisation de l'action primaire comme unique et l'action enregistrée comme multiple. La multiplicité de la trace/écriture permet sa commercialisation mais aussi la publicité de l'action primaire. C'est ainsi qu'un reportage télévisuel sur une pièce de théâtre va nous donner envie de nous déplacer. La télévision a donc connu une évolution. De médiateur elle est devenue commerçante.

La médiatisation pose aussi une question d'envergure. La vidéo permet une large visibilité par sa reproduction mais aussi par sa taille. Au cinéma, l'écran est grand et l'image dépasse la « vraie » taille. Si je capte une performance je peux la rétroprojeter à la taille que je veux. La trace/écriture vidéo ou photographique est aussi un objet modulable. À l'inverse, l'action primaire comme la performance n'est pas modulable.

Reprenons l'exemple de *Translations* de HP Process qui se présente comme une trace/écriture autonome. La notion de direct permet à la projection de *Translation* d'être acteur et médium à la fois. Au même titre que la télévision cette image est un médium et non une trace/écriture morte au sens de sortie du vivant. Considérons l'ordinateur comme le vivant : à partir du moment où la projection est reliée au vivant ordinateur, ce dernier n'est pas trace/écriture mais performeur. Le lien entre l'image rétroprojetée et l'ordinateur en lien lui-même avec le corps de Hortense Gauthier et Philippe Boisnard fait de cette image la projection de ces corps. La condition de la trace/écriture comme interprète de la performance est ainsi acquise. Reste la question de la trace/écriture de du performeur trace/écriture : de la trace de la trace.

Pour Auslander la médiatisation n'est pas seulement la question de l'emploi de la technologie des médias mais aussi une question épistémologique. Si Auslander a jusqu'ici décrit l'emploi de la technologie il en vient par la suite à penser les médias.

Auslander fait même l'analyse de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin. Il considère que la reproductibilité est en dessous de la représentation qu'en a faite Walter Benjamin. Non seulement la reproductibilité mène à la perte de l'aura mais elle mène aussi à des comportements particuliers. L'exemple d'Auslander est une personne qui écoute à la radio la retransmission en direct d'un concert auquel il assiste. La reproductibilité permet la transmission directe et cela crée des interrogations sur la perception d'une action primaire. De même nous avons tous

déjà vu à un concert des spectateurs regardant le concert à travers leurs écrans de téléphone. Il ne s'agit même plus de perte d'aura mais de perte de la conscience de l'aura. La personne qui tient son portable a la possibilité de profiter de l'aura, mais elle préfère capter cet événement, même si capter cet événement implique de regarder une trace/écriture moins fidèle (mais autant de fois que l'on veut). Le problème dans ce cas ne vient pas de la reproductibilité technique mais de celui qui s'en sert. Rappelons que personne n'est obligé de regarder la télévision plutôt que d'aller au théâtre. La facilité et l'envie justifient de regarder la télévision. Mais si notre volonté est d'assister directement à une action primaire, ce n'est pas la présence d'une trace/écriture qui nous en empêche. La faute n'est pas imputée à la reproductibilité technique mais à celui qui s'en sert comme action primaire, leurré par la ressemblance.

Pour Auslander ce leurre et les reproductions omniprésentes de représentations de toutes sortes dans notre culture ont conduit à la dépréciation de la présence vivante. La présence vivante est remplacée par son image. Loin de devenir alarmant Auslander met en garde contre la dépréciation de l'être humain dans la performance artistique à l'ère des médias.

Si les performeurs de *Translations* de HP Process sont les images cela veut dire que les images comme traces/écritures ont remplacé les performeurs habituels. Certes ces performeurs traces/écritures sont liés aux corps d'Hortense Gauthier et de Philippe Boisnard mais dans *Translations* ce n'est pas eux que l'on voit mais leurs avatars. Cette performance est l'illustration du remplacement de l'homme par la machine. Ici la machine est faiseuse d'images.

Mais si l'humain disparaît derrière son avatar il n'est pas pour autant dépourvu de spectateurs. Les performances d'HP Process remportent un franc succès et sont faites pour être vues par le public en direct. La volonté des auteurs de se présenter comme performeurs digitaux les positionne comme des Dieux (des *deus machina*). Ils sont l'illustration du *Théos* de Platon qui est le créateur de l'idée. Le programme informatique est un calcul, une idée. De plus leur rôle, de *Théos*, intéresse les spectateurs car ils veulent savoir la fabrication. L'une des raisons pour lesquelles les médias techniques attirent l'attention est tout simplement le facteur «comment le font-ils ? ». La curiosité inévitable de l'auditoire sur la manière dont les effets techniques sont obtenus en fait un centre d'attention. Bien que certains décideurs recherchent la transparence dans leurs

utilisations de la technologie ou de démystifier l'appareil, HP Process dévoile pas ses secrets de fabrication tout au plus sait-on qu'il s'agit de programmes ou d'algorithmes.

Auslander défend aussi l'idée qu'il est possible de mettre ensemble corps humain et projection (comme c'est le cas dans *Contact ou Alpha-lab*). Que les deux ne sont pas incompatibles, et cela implique une lecture nouvelle de l'art performance.

Le fait que ces performances se produisent maintenant dans un contexte culturel dans lequel la projection est plus étroitement liée aux médias qu'au domaine du corps a un impact sur la façon dont le public perçoit l'ensemble de la performance.

Peggy Phelan considère l'art performance ? comme ontologique. Pour Phelan, l'aspect ontologique fondamental de la performance est que sa seule vie est dans le présent. La performance ne peut pas être sauvegardée, enregistrée, documentée : car pour Phelan une fois qu'elle l'est, elle devient autre chose que de la performance. Si dans les œuvres de HP Process la performance tente d'entrer dans la reproduction, elle n'est plus ce qu'avaient décidé Hortense Gauthier et Philippe Boissard. Pour Phelan l'art performance ? , doit se dévouer au « maintenant ».

Bien que reproductible par sa trace/écriture, la performance directe ne peut pas être de masse, et sa trace/écriture n'est pas la performance directe mais son inscription. L'affirmation de Phelan selon laquelle l'art performance ? est linguistiquement indépendant de la reproduction de masse repose sur un argument tautologique.

Peggy Phelan pose l'art performance ? comme non reproductif et l'écriture comme une forme de reproduction, nous permettant de conclure que l'écriture ne peut pas capturer entièrement la performance.

Ainsi Phelan nous ramène à Derrida et à son écriture comme présence et non comme capture.

Le rôle que HP Process donne à la trace/écriture est à dissocier du rôle qu'ils donnent à la trace/écriture/performeur.

Travaillant avec le numérique ils intègrent les images résultant de programmes informatiques comme acteurs de leur performance accompagnés de leur présence corporelle ou non.

Ce chapitre nous a permis de comprendre la trace écriture de manière épistémologique et pratique. L'exemple d'HP Process qui performe la poésie nous a donné un nouvel axe de lecture de la trace en art performance. Car depuis l'avènement des médias et du numérique le performeur se substitue. Dans les œuvres de HP Process il s'agit tout de

même de substitution partielle car l'image est dirigée par Hortense Gauthier et Philippe Boisnard.

Si la trace/mémoire est immatérielle car inscrite dans le cerveau, la trace/écriture est une image, l'indice lui est un objet que Paul Ricoeur appelle les témoignages non écrits.

« Il existe des traces qui ne sont pas des « témoignages écrits » et qui relèvent également de l'observation historique, à savoir les « vestiges du passé » qui font le miel de l'archéologie : tessons, outils, monnaies [...], mobilier, objets funéraires, restes d'habitations, etc. On peut par extension les appeler des « témoignages non écrits » ... »⁵⁵⁰

Ce « témoignage non écrit » ou « indice » est la dernière trace à étudier.

⁵⁵⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.109.

2.3. L'INDICE SELON CARLO GINZBURG AVEC MIKE KELLEY

« Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur [...] il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. »⁵⁵¹

Le chasseur, que décrit Carlo Ginzburg dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, est un suiveur de traces. Cela implique d'emblée deux choses : premièrement que des traces peuvent être involontairement faites et laissées, deuxièmement que la trace a un intérêt pour celui qui la décrypte et l'utilise. L'usage de la trace/indice est décrit par Carlo Ginzburg sous la terminologie de « paradigme indiciaire ». Un paradigme est une manière de voir le monde, une représentation des choses qui repose sur une base définie (matrice disciplinaire, modèle théorique ou courant de pensée). Dans notre étude ici il faut le comprendre comme un courant scientifique. Pour argumenter sa pensée Ginzburg utilise comme exemple 3 médiums :

- La critique d'art avec Giovanni Morelli auteur d'une analyse sur les reproductions de tableaux.
- La littérature, avec Conan Doyle l'auteur des romans de Sherlock Holmes.
- La psychanalyse, avec son créateur Sigmund Freud.

Si Carlo Ginzburg avait défini l'art performance comme quatrième médium, il aurait sûrement choisi comme exemple Mike Kelley au même titre que Morelli, Doyle ou Freud.

⁵⁵¹ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989p.148

Le travail de l'artiste américain Mike Kelley (1954-2012) correspond à toutes les caractéristiques du « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg et va nous permettre de mieux comprendre la trace/indice de l'art performance, comme l'atteste la citation suivante.

« Je m'intéresse à un groupe d'objets qui possèdent une qualité d' " inquiétante étrangeté ". L'inquiétante étrangeté est appréhendée comme une sensation physique, semblable à celle que j'ai toujours associée à l'expérience de l'" art " - plus spécialement à l'interaction avec un objet ou un film. C'est une sensation liée à l'acte du souvenir. Elle paraît également liée au déjà-vu, ce sentiment d'avoir auparavant vécu une certaine expérience, avec la particularité que cette expérience antérieure demeure impossible à se remémorer, dont tout ce qu'on sait est qu'elle était " bizarre " et " angoissante ". Toutes ces sensations sont déclenchées par un objet, un objet mort mais qui possède cependant une vie propre, une vie qui dépend en quelque sorte de vous, reliée intimement à votre vie d'une manière secrète. »⁵⁵²

Mike Kelley collecte les objets comme des traces/indices des performances qu'il a lui-même réalisées.

Son œuvre *Performance related objects* en est l'illustration.

Avec la trace/indice, la performance comme action primaire est présentée seule et non plus à travers son performeur car elle peut ne pas avoir été réalisée par l'homme.

⁵⁵² Centre régional d'art contemporain LR. SETE, « Mike Kelley » < <http://crac.lr.free.fr/expos/2006/fdcadm/kelley.html> > 2007

2.3.1 Mike Kelley et l'objet témoin

2.3.1.1 Mike Kelley, biographie, conception et confrères

2.3.1.1.1 Biographie

Né à Detroit en 1954, Mike Kelley intègre en 1976 l'école d'art pluridisciplinaire *California Institute of the Arts* (réputée pour son audace expérimentale, d'un rayonnement international) et y rejoint la scène artistique de Los Angeles.

Les artistes John Baldessari (photographe postmoderniste), Laurie Anderson (musicienne et performeuse multimédia) et David Askevold (photographe et vidéaste) enseignent dans l'école de Mike Kelley et joueront un rôle important dans sa formation. En entrant dans l'école Mike Kelley a déjà une première expérience artistique : il a en effet fondé l'année précédente, avec **Jim Shaw, Cary Loren et Niagara**, le groupe *Destroy All Monsters*, d'inspiration « anti-rock », mêlant notamment, dans un esprit de contre-culture, **musique à connotation punk et performance**.

Dans le prolongement de cette première expérience, il crée avec **Tony Oursler** à Los Angeles en 1977 le groupe *The Poetics*. Fondatrices et centrales dans sa réflexion, la création sonore et la théâtralité qui accompagnent la culture punk rock marquent l'ensemble de son travail jusqu'à la fin.

Après une première période essentiellement marquée par les performances, il développe une approche personnelle et philosophique importante. Nourri de questionnements de psychanalyse et de littérature, mélangeant les cultures populaires et doté d'une forte dose d'humour noir et d'ironie, les performances de Kelley se saisissent des tabous liés à **l'enfance**, à **l'éducation** et à **la sexualité**. Les questions liées à **la mémoire**, individuelle et collective, sont de plus en plus présentes dans son travail.

Accompagnées d'éléments autobiographiques, mais aussi de faits divers, certaines de ses performances abordent la question du souvenir refoulé lié à un traumatisme, tandis que d'autres utilisent ce qu'il appelle « l'histoire mineure ». Dans les années 2000, Mike Kelley s'est définitivement affirmé comme une figure majeure de la scène artistique internationale. Le 31 janvier 2012, il se suicide en laissant une œuvre protéiforme. Tout au long de son œuvre, Mike Kelley a aussi produit une grande œuvre théorique, indissociable du reste de son travail. Voici une partie traduite, nécessaire pour comprendre sa réflexion.

2.3.1.1.2 Conception d'œuvres

« *Impératif catégorique* et *Morgue* sont deux projets que j'ai produits spécialement pour une exposition commune avec Franz West, à Bruxelles.

Impératif catégorique se compose d'objets tridimensionnels, tandis que *Morgue* est constituée d'images bidimensionnelles. Tous ces éléments étaient des choses que j'avais gardées pour une raison quelconque; Elles étaient assez intéressantes pour être conservées, mais n'avaient jamais été appropriées pour des travaux antérieurs, bien que certaines des images utilisées dans les collages de *Morgue* étaient des sources de projets antérieurs. Pour la plupart ces choses ne sont pas des choses que l'on collecte, ce ne sont pas des choses que j'ai acquises parce que je les aimais esthétiquement pour elles-mêmes; C'étaient des choses ramassées spécifiquement pour en faire de l'art. Ces deux projets étaient un moyen de «nettoyer la maison» dans un sens, pas seulement littéralement mais aussi mentalement. Je me suis intéressé à la raison pour laquelle j'avais sauvegardé toutes ces choses (dans certains cas ce sont des choses que j'ai récupérées il y a plus de vingt ans) et pourquoi je n'avais jamais utilisé ces objets « légitimes » pour l'usage esthétique. Il me semblait que ces questions me forçaient à faire face à certains de mes préjugés artistiques.

Ma première idée pour l'exposition de Bruxelles fut de faire une série de petites sculptures avec ces restes, un peu à la manière des précédents travaux d'accumulation que j'avais fait auparavant avec des matériaux artisanaux. Pour ces travaux j'avais regroupé les objets en fonction de leurs similitudes visuelles ou de leurs relations métonymiques. Je n'ai pas gardé cette idée très longtemps. Une fois que j'avais trié toutes mes matières premières dans diverses catégories approximatives j'ai constaté que peu d'entre elles se prêtaient à un arrangement intéressant de composition. Dans le premier groupe que j'avais composé, Noir et Jaune, les objets étaient cousus ensemble et fixés suivant leurs relations. Cette pièce m'a paru trop «esthétique», surtout par rapport aux groupements composés d'objets qui ne se prêtaient tout simplement pas à la fusion. Après cet ouvrage, je ne cousais plus, ni n'attachais autrement, d'objets ensemble. Je les ai simplement jetés dans des piles ou je les ai arrangés sur des mannequins dans le cas où le groupe contenait des habits ou d'autres vêtements. J'ai perdu l'intérêt à essayer de faire des compositions fixes ; J'avais l'impression que cela produisait des objets qui ressemblaient beaucoup trop aux sculptures traditionnellement influencées Dada.

Un des effets que je voulais éviter était la tonalité «nostalgique» présente dans beaucoup d'assemblages de débris. Cela m'a amené à faire des sculptures où divers objets sont disposés sur des constructions de meubles évidemment jamais utilisés. Ces œuvres me paraissent assez narratives dans leur effet en raison des qualités associatives du mobilier design. Cela ressemble un peu à un bureau-dortoir, un autre à une station de jeux pour enfants, et un troisième à un affichage patriotique ou un bureau d'études. Tous rappellent un protagoniste disparu dont la psychologie est impliquée par le choix des objets exposés, et par leur relation avec le design particulier de ces conceptions comme piédestaux. Ces travaux ont également résulté un peu du fait que les objets positionnés sur eux ne donnaient tout simplement rien, placés sur le plancher. Dans certains cas, comme dans le cas des images encadrées, les objets nécessitent une orientation verticale.

Intéressé à ce que donnait la vue de tous les groupes réunis dans une masse, où ils pouvaient être comparés et contrastés, et je voulais une diversité contrôlée au sein de cette masse. Une collection d'objets variés par leurs tailles, par leurs hauteurs et par leurs poids qui rendaient bien mieux qu'une seule table basse de même dimension. Donc, malgré le fait que j'avais renoncé à essayer de faire des compositions fixes d'objets, je continuais à penser à l'ensemble du projet formellement. Même si les groupements individuels au sein du projet *Impératif Catégorique* n'avait pas de placements fixes les uns par rapport autres, ils ont été construits avec un esprit de diversité ; Il y avait dans le projet une certaine considération des relations proportionnelles qui allaient exister malgré la façon dont il a été spécifiquement composé dans un espace d'exposition donné.

Cependant cette considération formelle n'est pas l'intérêt dominant dans ce travail. Je m'intéresse davantage au processus de catégorisation des différents critères que j'ai utilisés pour organiser les objets en groupes. Cela correspond à une tendance générale dans mon travail ces deux dernières années, qui est une focalisation sur l'histoire, ou du moins une sorte de jeu avec les racines historiques de ma conception du formel. Cette «perspective historique» m'a amené à adopter une manière de «montrer et de dire» mon travail, d'y ajouter un élément textuel qui explique comment et pourquoi j'en suis venu à faire toutes ces choses. En adoptant cette approche je me suis finalement libéré du sentiment lancinant que je devais produire des travaux discrets et finis. *Impératif catégorique*, et de manière moins importante *Morgue*, sont devenus simplement des archives, et n'ont donc pas demandé l'attention d'une composition. Dans le cas de *Morgue* ce n'est pas tout à fait vrai parce que, étant des collages, ils sont fixés et ne peuvent pas être ajustés. Pourtant, au fur et à mesure que ces collages avançaient, je m'efforçais de les composer artistiquement jusqu'à ce que, finalement, je me contente de les assembler comme une mosaïque. Le souci de catégorisation est plus apparent que celui sur la composition. C'est plus évident dans les collages où les catégories se mélangent ou deviennent méconnaissables. Quand une catégorie n'est pas facilement reconnaissable, il me semble que le

spectateur essaie de trouver une signification dans la composition du collage. Mais ces collages ne sont juste pas intéressants sur le plan de la composition, de sorte que ceux qui ne sont pas clairement organisés par type, semblent incohérents. J'ai fait les collages avant de commencer à travailler avec les objets tridimensionnels. Ils ont été faits très rapidement, presque comme une sorte d'exercice d'échauffement pour le projet *Impératif Catégorique*.

J'ai essayé de ne pas trop considérer les questions de style sur la composante textuelle de ce travail. Les textes se composent de souvenirs à plats liés aux différents éléments d'archives. Je voulais présenter ces textes, sous une forme orale, sur un CD que le spectateur peut écouter en visitant l'exposition. Ce format de présentation de l'information est courant dans les musées. Lors de l'exposition à Bruxelles, parce que ce texte explicatif n'était pas encore terminé, j'ai essayé de fournir certaines de ces informations via une performance en direct effectuée lors de l'événement d'ouverture. Cette performance a été faite extemporanément. J'ai parlé de certaines catégories et de divers objets individuels, accompagnés d'un groupe musical local nommé Fan Club Orchestra, dont la musique est une sorte d'improvisation électronique brut. À cause de cette interaction vivante, je n'ai pas pu présenter le matériel de manière aussi neutre que j'avais espéré. Il était difficile de résister à répondre aux rythmes de la musique et à d'autres considérations sonores. La performance est devenue plus musicale et théâtrale que je ne l'avais prévu. C'est pour cette raison que le public n'a probablement pas entendu ce que je disais. À bien des égards, par rapport à mes intentions premières, *Impératif catégorique* est un échec, et c'était un peu intentionnel. Même si je dis que la pièce a une orientation essentiellement historique, je ne pense pas que ce soit comme ça que la plupart des spectateurs la perçoivent. Même si on écoute tout le matériel textuel que je fournis pour expliquer ces choses, je ne pense pas que cette expérience remplace l'impact visuel, formel et fort de l'œuvre. Ces textes ne disent rien de particulièrement intéressant sur l'esthétique. Ce ne sont que des anecdotes personnelles et des réflexions. Seule la présence physique du

conteur lui-même pourrait être assez forte pour donner à ces tas d'ordures un semblant de pertinence «historique». Ma présence serait la seule référence historique qui lierait tous ces objets déconnectés, d'une part enracinée dans une certaine notion psychologique, et d'autre part détournant l'attention d'une lecture formaliste. Mais le travail, à lui seul, n'est pas capable de transmettre cette présence de la psychologie. Et, je dois dire, que je ne suis pas particulièrement intéressé par une telle lecture - liée à mon histoire personnelle et à la psychologie. Je pense, en fin de compte, que le travail est plus intéressant et plus humoristique s'il prétend illustrer une sorte de grande histoire esthétique sociale, que la présentation des déjections aléatoires d'un individu. Cependant, je suppose que cette dernière compréhension de l'accumulation d'objets comme «preuve psychologique» pourrait être comprise, politiquement, comme soutenant l'importance d'une théorie des histoires mineures par opposition à la «grande histoire». »⁵⁵³

Dans cet extrait de *A Minor History: Categorical Imperative and Morgue* (1999), chaque objet constituant *Impératif Catégorique* et chaque collage de *Morgue* sont décrits comme « discrets » ou « petits ». Mike Kelley n'est pas un collectionneur mais un collecteur d'objets inutiles, d'objets qui n'intéressent personne. Il ne s'agit pas d'objets de performances mais d'objets trouvés. Les objets de la vie.

2.3.1.1.3. D'autres artistes de l'objet

Mike Kelley est avant tout un artiste de l'objet comme peut l'être Rayyane Tabet, jeune artiste Libanais né en 1983 qui dans *Hambourg/Beyrouth*, utilise 5 objets comme représentation de sa mémoire d'enfant ; ou Christian Boltanski qui se spécialise dans l'installation où ses objets prennent une place prépondérante.

⁵⁵³ Mike Kelley *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals* éd. John Welchman, Cambridge, MIT, 2004 Traduction personnel des p 138 à 144

La trace indice est pour Christian Boltanski la possibilité de lutter contre la mort, de dépasser le statut de *Dasein*.

« On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement nous n'essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle, ils luttent sur des points de détail, la retardent de quelques mois, de quelques années, mais tout cela n'est rien. Ce qu'il faut, c'est s'attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. Voilà pourquoi, car il est nécessaire qu'un d'entre nous donne l'exemple, j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. La tâche est immense et mes moyens sont faibles. Que n'ai-je commencé plus tôt ? Presque tout ce qui avait trait à la période que je me suis d'abord prescrit de sauver (6 septembre 1944-24 juillet 1950) a été perdu, jeté, par une négligence coupable. Ce n'est qu'avec une peine infinie que j'ai pu retrouver les quelques éléments que je présente ici. Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse. Mais l'effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer. »⁵⁵⁴

L'objet dépasse la mort et le temps. Si Boltanski construit des installations, Mike Kelley questionnent directement l'art performance car dans *Performance related objects*⁵⁵⁵ il a constitué une collection d'objets utilisés pendant ses performances et les a exposés. Traçant ainsi, d'une autre manière que Marina Abramovic et que Hp Process, ses propres performances.

⁵⁵⁴ Centre Pompidou, "Christian Boltanski" < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> > 2010

⁵⁵⁵ Annexe 1 : Œuvre 78

2.3.1.2 *Performance related objects*

2.3.1.2.1 Description des images

Performance related objects se présente sous la forme d'une installation.

Sur une estrade en bois de 5m de longueur et 2m de largeur, sont posés des objets dans la logique de l'artiste. Trois images sont affichées sur le mur face au public et six autres images sont exposées sur les murs adjacents (à droites ou à gauche).

Les trois images (*Indianana, 3 B/W Leitmotifs*) sont positionnées horizontalement dans des cadres noirs de la même taille. Ces dessins qui ne semblent pas être de Mike Kelley, représentent plusieurs illustrations anthropologiques : des huttes de paille entourées d'une construction en bois circulaire.

La première image représente une seule hutte de paille en noir et blanc

La deuxième image reste sur le même thème. Elle est plus grande que la précédente. (15cm de hauteur et 20cm de longueur) et elle est agrémentée d'une marquise beige d'une dizaine de cm. Le dessin représente cinquante-cinq huttes rondes positionnées de manière circulaire. Au centre une hutte rectangulaire en bois est entourée d'une palissade en escargot dont l'entrée, similaire à l'entrée d'une coquille, est protégée par deux huttes rondes de part et d'autre de la palissade. Une légende précise : « An indian village, showing the arrangement of the houses and the protecting stockade surrounding them. Note the guard houses at the entrance to the village. ». Ce qui signifie : « Un village indien, montrant l'agencement des maisons et la palissade protectrice qui les entoure. Notez les maisons de garde à l'entrée du village. ».

La troisième image représente une vue de haut du village circulaire. Seule est apparente la palissade, les maisons ne sont pas visibles. L'image a une forme carrée d'une dizaine de cm, agrémentée d'une marquise avec une marge beige d'une quinzaine de cm de chaque côté comme le premier dessin.

2.3.1.2.2 Description des objets

Sur l'estrade, sont disposés 7 groupes d'objets en référence à 7 performances réalisées par Mike Kelley de 1977 à 1979, lorsqu'il était étudiant à l'école d'art CalArts de Los Angeles.

L'objet de performance auquel les trois images font référence est une maquette en bois placée au centre de l'estrade. Elle représente le village indien du second dessin avec des maisons rondes (moins nombreuses) et la maison rectangulaire au centre, entourée de la palissade. De chaque côté de la maquette, un tube en carton incliné repose sur une cale placée à l'avant. Au premier plan (devant la maquette), prône un gonfleur à pied nommée « from head to foot ».

Un autre groupe d'objets est placé derrière *Indianana, Main Prop*. Constitué de deux boîtes reliées entre elles appelées *two Machines for the Intellect*, il représente une partie de la performance globale *Poetry in Motion*.

Un autre groupe d'objets est placé à droite d'*Indianana, Main Prop* et représente un porte-voix blanc tel un cône posé sur sa base, surmonté d'une petite tête de poupée avec un chapeau pointu blanc qui rappelle son corps, le tout mesurant à peu près un mètre de hauteur. Au pied du porte-voix, quatre tubes (50cm de longueur et 5cm de diamètre) forment une croix. Ces tubes une extrémité en plastique noir. Ce groupe d'objet est intitulé *Big Tent* et *The Base Man* et constitue une partie de la performance globale *Poetry in Motion*.

À droite de *Big tent* et *The Base Man*, deux groupes d'objets : l'un composé de tubes dont l'extrémité de certains porte un coussin péteur (*wind and Crickets*) l'autre, constitué d'une boîte en carton et de feuilles rouges et dorées (*The Flying Flower*) dispersées dans et hors la boîte.

Au fond de l'estrade du côté droit, de nouveaux objets sont disposés les uns derrière les autres. Au dernier plan, un tube de papier aluminium est accolé au mur, puis un petit tube incliné dont l'extrémité repose au sol et porte un coussin péteur. Devant lui, une boîte blanche type boîte à chaussures qui contient des carrés de feuilles aluminium (10cm de côté) dont une face est rouge. Trois d'entre eux sont disposés en dehors de la boîte. Vient au premier plan un tube en carton parallèle au mur et dont les extrémités sont assorties de coussin péteurs.

Ces deux groupes constituent une partie de la performance globale *Tube Music*.

Un autre groupe d'objets à l'opposé, situé au fond de l'estrade à gauche, est constitué d'une grosse caisse de batterie rouge bordeaux avec sa pédale de marque Camco, un tabouret pliable en cuir marron et deux tubes à dessin en carton marron d'environ 10cm de diamètre et un mètre de longueur. Leurs extrémités sont recouvertes de feuilles d'aluminium retenues par des élastiques marron. Telle des baguettes, ils sont posés derrière la grosse caisse. Ce groupe d'objet est intitulé *Unstoppable Force vs Immovable Object* (Force inarrêtable contre objet immobile) et constitue une partie de la performance globale *Tube Music*.

Un dernier groupe d'objets est situé sur le devant de l'estrade, du côté gauche (devant la grosse caisse) il est composé d'une machine bleue qui ressemble à un mégaphone et d'un magnétophone à bande. Ce groupe d'objet est intitulé *Spirit Voices* et *Spirit Collector* (Voix de fantôme et Collecteur de fantôme) et constitue une partie de la performance globale *Tube Music*.

2.3.1.2.3 Informations extérieures

Il n'est pas facile de replacer chaque objet et chaque nom avec les descriptifs qui circulent. En réalité peu des performances originales de Mike Kelley ont été décrites ou photographiées. Une seule vidéo, disponible sur le site du centre Pompidou, et six photos associées présente Mike Kelley utilisant les objets de *Performance related objects*. Dans *Indianana, Main Prop*, il se trouve à l'intérieur de la maquette de la palissade avec deux tubes en carton dans les mains. Sur une photo Mike Kelley et un assistant joue de la grosse caisse avec les tubes en carton. Sur une autre photo, Mike Kelley est allongé, coiffé d'un chapeau pointu ressemblant au porte-voix. Sur une autre, il appuie sur les deux coussins péteurs qui doivent résonner dans le tube qui les relie. Sur une dernière il maintient les deux machines de *two Machines for the Intellect* au-dessus de ses oreilles.

Avec la vidéo, nous pouvons entendre les sons de l'installation et nous pouvons comprendre l'œuvre à l'aide de la description de la commissaire de l'exposition rétrospective de 2013, Sophie Duplaix :

« Cette œuvre s'appelle *Performance related objects*. C'est un ensemble d'objets de performance qui ont été mis en scène par Mike Kelley sur cette estrade en bois et qui fait état de ses performances de la fin de la deuxième moitié des années 70 qu'il avait réalisées du temps de ses études à CalArts, la fameuse école d'art de Los Angeles. La performance dans les années 70 peut prendre des formes extrêmement variées et la forme que prend la performance chez Mike Kelley est vraiment très particulière puisqu'il utilise des objets qui sont comme des médiateurs, des conducteurs de voix, de messages. Et à travers cette méthode de travailler il réussit à faire une critique des méthodes de communications, critique de la société de façon plus générale. Ces objets il les construit de façon très sommaire, ce sont des tubes, des cônes, des objets très simples qu'il met en scène et avec lequel il interagit tout en créant une espèce de narration qui semble au début assez plausible et puis après qui achoppe avec une méthode d'association assez particulière qui lui est vraiment propre. Le langage est très présent et aussi le son et la manière dont le son circule. Ce sont des éléments qu'on retrouve beaucoup chez Mike Kelley »⁵⁵⁶

Il faut lire le descriptif associé pour connaître le titre des groupes et les performances dont ils ont été témoins et outils :

« Mike Kelley (1954 - 2012)
Performance Related Objects

(Objets d'une performance)

1977 - 1979

Bois, photographie, carton, papier aluminium, caoutchouc, cuir, métal, magnétophone, 1 maracas, son : 1 CD : Spirit Voices de 71'29", 1 CD Indiana de 71'1"

⁵⁵⁶ Centre Pompidou, « Performance related objects » Restitution écrite d'une vidéo. < <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEXRap/rgzGpqp> > 2013

Un ensemble de 6 photographies en noir et blanc issues des performances, AM 2006-154 (1-6), peut accompagner l'installation.

Ensemble d'objets issus de 7 des performances de *Poetry in Motion* et *Tube Music* réalisées par l'artiste à Los Angeles entre 1977 et 1979 :

Indianana, Main Prop, 1978 and *Indianana, 3 B/W Leitmotifs*

Spirit Voices, 1978-1979 avec *Spirit Collector*, 1978 (de la série de performances Tube Music)

From Head to Foot, 1978 avec *two Machines for the Intellect*, 1977-78

The Flying Flower, 1977-1978 (de la série de performances Tube Music)

Unstoppable Force vs Immovable Object, 1978-1979 (de la série de performances Tube Music)

Wind and Crickets, 1978-1979 (de la série de performances Tube Musci)

Big Tent, 1979, avec *The Base Man*

Ces objets sont disposés sur un socle en bois avec 3 photographies accrochées au mur

Achat, 2005

Numéro d'inventaire : AM 2005-109 »⁵⁵⁷

Il faut aussi traduire le livre anglais de 2013 *Pay for Your Pleasures: Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Pettibon* de Cary Levine pour comprendre le déroulé d'une des performances décrites, celle de *Tube Music* réalisée au Los Angeles Contemporary Exhibitions en 1978 :

«*Tube Music* (1979) [tube musicale] de Kelley combinait un raisonnement convaincant et une prédilection pour le mysticisme, avec une clameur anti esthétique qui rappelle le groupe *Destroy All Monsters*. Dans cette suite de courtes performances, Kelley et un assistant ont joué avec différents «

⁵⁵⁷ Centre Pompidou, « Performance related objects » < <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEXRap/rgzGpqp> > 2013

instruments » fabriqués à partir de tubes en cartons et de feuilles d'aluminium et ont battu une grosse caisse, tandis que des cassettes vomissaient des séries de bourdonnement et des messages semi-cohérents. La bande était liée par les ruminations en cours des interprètes en opposition avec le « bruit blanc » qui, pour certains, correspond à des bavardages de fantômes ou des transmissions secrètes du gouvernement, et le «bruit brun» qui entraîne les gens à perdre le contrôle de leurs intestins. Kelley a conclu le travail en s'appuyant sur deux coussins de péteur. »

Peut-on reconstituer l'action primaire grâce aux objets ?

Force est de constater que si ces objets témoignent de la performance comme action primaire, elle ne représente pas cette action si elle n'est pas fortement documentée. Si le titre n'indique pas qu'il s'agit d'objets de performance, la seule possibilité est de discourir avec l'artiste pour être informé. Les photos permettent néanmoins la déduction, mais elles sont facultatives pour l'exposition. En d'autres termes, les indices ne font qu'une reconstitution partielle de l'action primaire.

Le rapprochement de l'indice avec l'enquête policière de Sherlock Holmes n'est pas anodin puisqu'elle est un des exemples de Carlo Ginzburg dans l'explication de son « paradigme indiciaire » que voici.

2.3.2 L'Histoire Mineure

2.3.2.1 Le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg

2.3.2.1.1 L'exemple de Giovanni Morelli

Pour Carlo Ginzburg le « paradigme indiciaire » (rappelons que paradigme signifie ici courant scientifique) disparaît et laisse la place au « paradigme Galiléen » qui présente la dimension universalisante et quantitative de la raison (inspiré des sciences de la nature, de l'astronomie de Galilée, de la physique et passant par des formalisations mathématiques et des totalisations statistiques).

Si disparition il y a Carlo Ginzburg veut remettre le paradigme indiciaire à sa place et se sert de trois exemples pour cela. Son premier exemple se situe au XIX^{ème} avec le collectionneur et historien d'art Giovanni Morelli, lui permettant de considérer le retour du paradigme indiciaire dans l'art. Il rapproche la méthode « Morelli » au personnage de Conan Doyle, Sherlock Holmes. Morelli étudie à la loupe les œuvres pour différencier les originaux de ceux des faussaires qui étaient monnaie courante à son époque. À la manière de Sherlock Holmes qui résout les enquêtes en étudiant des cendres de cigarettes ou des empreintes de pas, Giovanni Morelli dévoile les faussaires en étudiant précisément la réalisation des oreilles ou des ongles de mains dans des portraits, indécélables habituellement. C'étaient bien ces détails que le faussaire reléguait au second rang, préférant travailler le regard ou les lèvres cela permettait à Morelli de différencier le vrai du faux avec plus d'exactitude que d'habitude.

« Les livres de Morelli, écrit Wind, présentent un aspect assez insolite lorsqu'on les compare à ceux des autres historiens de l'art. Ils sont parsemés d'illustrations de doigts et d'oreilles qui constituent un relevé scrupuleux de ces détails caractéristiques qui trahissent la présence d'un artiste donné, de la même manière qu'un criminel se trahit par ses empreintes digitales... Dès

que Morelli entreprend l'étude d'une galerie d'art, celle-ci revêt l'aspect d'un musée du crime... »⁵⁵⁸

2.3.2.1.2 L'exemple de Sherlock Holmes

Ginzburg reprend son exemple de Sherlock Holmes de Conan Doyle avec une des nouvelles de Conan Doyle intitulée *La boîte en carton* de 1892 qui traite précisément de la particularité génétique d'une oreille et qui résout l'enquête en déduisant la parentalité entre la victime et une investigatrice de l'enquête. Les oreilles de Morelli prennent tout leur sens. Et Ginzburg poursuit sur le fait que Morelli étudie l'oreille car elle est faite avec moins de considération que le reste, par petites touches. Ginzburg s'appuie encore sur Wind pour faire le lien avec la psychanalyse et le cas de Freud qui parle lui-même de Morelli : « Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi la coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (« refuse ») de l'observation, les choses secrètes ou cachées (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub . dem « refuse » . der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten) »⁵⁵⁹

2.3.2.1.3 Morelli, Holmes et Freud

Ainsi par linéarité Ginzburg en est venu à établir une analogie entre Morelli, Holmes et Freud qu'il corrobore en rappelant qu'ils sont tous trois médecins.

« Comment cette triple analogie s'explique-t-elle ? À première vue, la réponse est très simple. Freud était médecin ; Morelli était docteur en médecine ; Conan Doyle avait exercé la médecine avant de se consacrer à la littérature. Dans les trois cas, on entrevoit le modèle de la sémiotique médicale - la discipline qui permet de porter un diagnostic sur les maladies échappant à

⁵⁵⁸ Wind, *Arte e anarchia*, p. 63. Dans Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44. DOI : 10.3917/deba.006.0003

⁵⁵⁹ S. Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*, traduit par Marie Bonaparte (1927) ; *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « Idées », 1978.

l'observation directe en se fondant sur des symptômes superficiels que le profane (comme, par exemple, le docteur Watson) juge parfois insignifiants. (Notons au passage que le couple Holmes-Watson, le détective sagace et le médecin obtus, constitue le dédoublement d'un personnage réel : un des professeurs du jeune Conan Doyle, connu pour ses dons extraordinaires de diagnostiqueur.) Mais il ne s'agit pas simplement de coïncidences biographiques. Vers la fin du XIXe siècle - et plus précisément entre 1870 et 1880 - un paradigme de l'indice s'appuyant précisément sur la sémiotique, a commencé à s'imposer dans le domaine des sciences humaines. Mais ces racines étaient beaucoup plus anciennes. »⁵⁶⁰

Il introduit aussi son approche du paradigme indiciaire avec l'exemple du chasseur. L'homme chasse et pour ce faire il épie, traque, observe les traces et les actions de l'animal. Les termes « déchiffrer » et « lire » employés pour l'étude des traces de l'animal amène Carlo Ginzburg à considérer l'écriture.

« La matière des textes de droit mésopotamien n'était pas constituée par un recueil de lois et d'ordonnances mais par la discussion d'une casuistique concrète. On peut finalement parler d'un paradigme indiciel ou divinatoire tourné, selon les formes de savoir, vers le passé, le présent et l'avenir. Vers l'avenir - et on avait la divination proprement dite ; vers le passé, le présent et l'avenir - et on avait la sémiotique médicale sous son double aspect de diagnostic et de pronostic ; vers le passé - et on avait le droit. Mais, derrière ce paradigme indiciel ou divinatoire, on entrevoit le geste probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie. »⁵⁶¹

Les exemples que donne Ginzburg impliquent une étude des indices, soit le paradigme indiciaire, depuis toujours, et plus particulièrement dans la médecine. L'étude des détails en médecine est primordiale, mais elle l'est tout autant en histoire de l'art.

⁵⁶⁰ Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44. DOI : 10.3917/deba.006.0003 p

⁵⁶¹ Ibid p11

Pour comprendre réellement ce que représente le paradigme indiciaire de Ginzburg les cinq dernières pages de l'article « *Signes, traces, pistes* » *Racines d'un paradigme de l'indice* ont été placées en annexe 2.

L'indice décrit par Ginzburg se présente à travers des traces du corps humain : les oreilles bâclées de Giovanni Morelli sur le tableau d'un faussaire, les empreintes de pas d'une enquête de Sherlock Holmes, l'inconscient de la psychanalyse freudienne, l'empreinte digitale, l'ADN : aucun objet. Tous ces exemples, même celui du chasseur, correspondent à des traces certes minimales et indécélables, au départ discréditées car inhabituelles, mais toutes humaines ou issues du corps humain.

Nous avons émis l'hypothèse que la trace/indice est « la seule trace, après la mort d'un artiste, qui n'est pas de réelle relation créature/créateur » car il n'est pas une trace/écriture.

L'argument que l'on doit retenir de Carlo Ginzburg n'est pas l'objet « indice » (la forme) mais ce qu'est l'indice, ce qu'il représente (le fond).

Autrement dit on doit prendre en compte le paradigme, la méthode.

Ginzburg préconise l'étude des détails. En réalité les exemples de Ginzburg ne sont pas des objets simplement parce qu'ils sont les détails du corps humain. Pour nous Ginzburg ne dit pas qu'un indice est corporel (même si ce n'est que cet exemple qui est employé) mais que les indices du champ d'étude de l'être humain sont entre autres l'ADN et les empreintes digitales. Son enquête est le corps donc il le résout en décryptant les infimes particularités du corps et prouve qui plus est qu'elles sont un gage de singularité. L'empreinte digitale est unique pour chaque être humain. Mais pour étudier l'empreinte digitale il faut l'étudier scientifiquement et s'en donner les moyens.

Sans mécanisme d'étude de l'empreinte digitale (encre et maintenant numérique) il nous est impossible de relier cette trace/indice à son propriétaire.

Il faut comprendre que l'indice pour Ginzburg est une signature.

Si l'ADN est un indice (comme particularité singulière ou signature) de l'homme nous considérons l'objet comme indice (comme particularité singulière ou signature) de la performance.

Voilà pourquoi Carlo Ginzburg ne parle pas d'objet car il « trace » l'homme et non l'action primaire totale. Il est le chasseur qu'il décrit et sa proie est humaine. Nous sommes une autre sorte de chasseur et notre proie est une action primaire englobant tous les détails de cette action : la performance.

2.3.2.2 L'indice et l'histoire mineure

2.3.2.2.1 L'indice une trace qui intéresse peu

Mike Kelley dira que ses premières performances consistaient uniquement en une suite de démonstrations sur des objets ; pour lui, dès qu'on parle des objets, leur signification change. Si on en parle d'une certaine manière ils signifient ceci, et si on en parle autrement, ils signifient autre chose. Toute la notion de structure primaire est totalement démentie. Ensuite, ses performances commencent à intégrer le langage, et c'est ainsi que sont apparues ses performances longues où c'était le langage qui commandait, et les significations changeaient alors en vertu des modifications de langage dans le temps.

L'objet y est devenu le petit indice de la performance.

Ce n'est toutefois pas dans son rapport à la taille que l'objet officie dans ses performances, mais dans son rapport au temps et à l'espace.

Car l'objet est une partie infime de la réalisation d'une performance. Elle est comme toute trace un témoin de la performance mais ce témoin n'est pas écriture d'une part et n'est pas le corps ni son essence, ni même la préoccupation de l'artiste d'autre part.

Cet objet n'intéresse pas d'habitude les performeurs mais Mike Kelley est aussi un artiste plasticien. Or les artistes plasticiens ont fait de l'objet l'outil des installations. Parfois ces installations deviennent performance comme *Généalogy* de Rayyane Tabet.

« Rayyane Tabet lit des extraits d'un livre sur les vestiges de Tel Halaf emportés en Allemagne et détruits pendant la seconde guerre mondiale. Il semble à deux doigts de pleurer. Mais l'artiste reste les yeux secs. Les larmes ont été canalisées par l'art. Les visiteurs regardent alors les morceaux de tapis. La tragédie de la Syrie est tangible, la "présence" des absents et celle des vestiges perdus de Tel Halaf aussi. La performance et l'œuvre matérielle (les cinq tables-vitrines) font parties d'un ensemble indissociable. »⁵⁶²

Mais dès sa création l'objet en performance (surtout dans les premières performances) n'a pas intéressé grand monde. Tout comme la forme des oreilles et des doigts dans les tableaux n'intéressaient personne avant Giovanni Morelli.

Si Ginzburg étudiait la performance à travers son paradigme indiciaire il présenterait probablement Mike Kelley comme le « Giovanni Morelli » de la performance. Mike Kelley n'a aucun rapport avec la médecine (dénominateur commun des exemples de Ginzburg) mais il est un des seuls à recueillir une fois la performance finie ces objets qui morts, ne servent plus (d'ordinaire). Il est le seul à s'intéresser aux détails de la performance et en ce sens il utilise le paradigme de l'indice.

Tel Giovanni Morelli, il dit au monde que non seulement ces objets ne méritent pas d'être oubliés mais qu'ils sont eux aussi une trace de la performance. Qu'ils sont leurs signatures.

Certes avec la description de *Performance related objects* nous avons démontré que si les objets représentent les performances réalisées par Mike Kelley ils permettent difficilement leur reconstitution. Mais cela n'empêche pas d'en être leur signature.

L'empreinte digitale de Carlo Ginzburg singularise certes un être humain mais elle ne nous informe pas sur son caractère, ni sur son métier, ni sur sa vie personnelle. Si l'empreinte divinatoire (la lecture des lignes de la main) citée par Ginzburg se vante de pouvoir décrire la personne l'empreinte digitale corrobore juste la présence de cette personne.

⁵⁶²Claire Fleury, "La Performance nouveau dada de l'art contemporain", L'OBS, < <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20161014.OBS9862/la-performance-nouveau-dada-de-l-art-contemporain.html> >

Il serait ambitieux, mais plus facile pour les enquêteurs, que l’empreinte digitale donne l’identité et les informations du propriétaire de l’empreinte.

De même il est ambitieux de considérer l’objet performatif comme détenteur de toutes les informations de la performance. Ce n’est d’ailleurs pas, semble-t-il, l’intérêt qu’en avait Mike Kelley.

Dans tous les cas ces objets signent leurs performances et permettent le rapprochement entre une description et ce qu’ils sont. Il nous est ainsi possible de savoir quel objet correspond à quelle performance, même s’il oblige le spectateur à mener l’enquête.

2.3.2.2.2 Le public comme historien

Si nous laissons Ginzburg et lui préférons Ricœur ce n’est pas pour l’omission de l’objet (puisqu’en creusant nous avons démontré que suivant le domaine de recherche l’indice est différent) mais pour l’omission du public.

Nous considérons ici le public comme un historien.

Certes on peut aussi considérer le public comme un historien en suivant Carlo Ginzburg, mais Ricœur ajoute à l’indice, le lieu même de l’histoire. L’espace considéré comme indice. La notion d’espace-temps de Ricœur nous permet d’y incorporer le public de performance même si celui-ci est public à travers ses objets.

Il nous faut revenir à l’épistémologie de l’histoire de Paul Ricœur que nous avons interrompue il y a deux chapitres.

« Le champ ouvert par le paradigme indiciaire est immense [... Mais qu’elle est] la place du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg par rapport à la critique du témoignage de Marc Bloch et de ses successeurs [?] Je ne pense pas qu’il y ait lieu de choisir entre les deux analyses. En englobant la connaissance historique sous le paradigme indiciaire, C. Ginzburg affaiblit son concept d’indice qui gagne à être opposé à celui de témoignage écrit. Inversement, le traitement de M. Bloch des vestiges comme témoignages non écrits fait tort à la spécificité du témoignage comme relais de la mémoire dans sa phase déclarative et son expression narrative. L’indice est repéré et

décrypté ; le témoignage est déposé et critiqué. Certes, c'est la même sagacité qui préside aux deux séries d'opérations. Mais leurs points d'application sont distincts. La sémiologie indicielle exerce son rôle de complément, de contrôle, de corroboration à l'égard du témoignage oral ou écrit, dans la mesure même où les signes qu'elle décrypte ne sont pas d'ordre verbal : empreintes digitales, archives photographiques et aujourd'hui prélèvement d'ADN – cette signature biologique du vivant- « témoignent » par leur mutisme. Les discours différents entre eux autrement que ne font les lobes d'oreille. Le bénéfice de la contribution de C. Ginzburg est alors d'ouvrir une dialectique de l'indice et du témoignage à l'intérieur de la notion de trace et ainsi de donner au concept de document son entière envergure. »⁵⁶³

Pour Ricœur le document est un indice archivé, le témoignage ni écrit ni verbal comme la preuve documentaire. Ricœur clôt son chapitre sur la fiabilité de l'archive en analysant une archive particulière et objective ; le document. S'il emploie le terme de preuve c'est que le document au sens large « forme le trépied de base de la connaissance historique. »⁵⁶⁴, un trépied presque incontestable. La particularité de la trace/indice est son objectivité totale. Non seulement il ne peut mentir mais il n'était même pas fait pour être trace, il est « témoin malgré lui ». Mais si le document ou documentaire est objectif qu'en est-il du récepteur, veut-il le voir comme objectif ? Y croit-il ? Ricœur par cette dernière question nous alerte sur une possible « crise de la croyance » qui peut amener jusqu'au négationnisme dans l'exemple de la Shoah.

« Si la continuité du passage de la mémoire à l'histoire est assurée par les notions de traces et de témoignages, la discontinuité liée aux effets de distanciation que l'on vient de mettre en place aboutit à une situation de crise générale à l'intérieur de laquelle vient de prendre place la crise spécifique liée aux témoignages [...] des rescapés des camps. »⁵⁶⁵

Ricœur présente le risque de l'autonomie de l'histoire. C'est au niveau de l'explication/compréhension que l'histoire prend son autonomie, au moment où elle

⁵⁶³ Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.225.

⁵⁶⁴ *Ibid.* p.225.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p230

considère le récepteur. Mais il met en garde à propos des principes limitatifs des liens sociaux, et de l'omission de l'interprétation et de la dimension narrative.

Ce que Ricœur appelle les mentalités ce sont les représentations de l'histoire, c'est l'archive commentée, expliquée, comprise pour un récepteur. L'historien décrypte pour quelqu'un. L'historien est confronté aux concepts de singularité, de répétabilité, de mise en série, de contrainte collective, de réception passive, d'appropriation, de négociation, d'interprétation et de dimension narrative. Ces concepts ont amené Ricœur à choisir le terme représentation plutôt que mentalité ou culture car la représentation (non fictionnelle) est au centre de son étude globale (le souvenir pour la mémoire, l'écriture pour l'histoire, la technique pour l'oubli). Aussi fait-il l'histoire de l'Histoire en présentant la revue française créée en 1920 par Lucien Febvre (1878-1956) et Marc Bloch (1886-1944) ; « les annales ». L'école des annales a pour but d'écrire une histoire complète, « totale » qui remet en question ses propres écrits. En partant de sa création à aujourd'hui, l'étude des annales permet à Ricœur de légitimer les confrontations citées plus haut et de donner un exemple précis de l'explication de représentations historiques. Ricœur s'arrête sur Robert Mandrou qui est le premier à avoir parlé de « psychologie historique » qui se donne pour objectif la reconstitution des comportements et des silences qui traduisent les conceptions du monde et les sensibilités collectives ; représentations et images, mythes et valeurs, reconnus ou subis par les groupes ou par la société globale, et qui constituent les contenus de la psychologie collective.

2.2.2.2.3 L'objet représente une histoire

Ses exemples sont étayés par trois historiens/philosophes ; Michel Foucault (1926-1984), Michel de Certeau (1925-1986) et l'allemand Norbert Elias (1897-1990). La vision de Ricœur sur ces trois auteurs pourrait se schématiser ainsi :

Michel Foucault voit la représentation historique à travers le terme d'archéologie, *L'archéologie du savoir*. L'archéologie de Foucault est une réécriture de ce qui a déjà été écrit. Elle ne représente pas le passé mais la représentation du passé. Ainsi l'archéologie

c'est l'histoire nouvelle, contradictoire, comparée et transformée. *Nouvelle* car elle se trouve entre le passé vécu et la reconstitution formelle du passé vécu. L'archéologie est fiable mais reste une représentation de l'histoire (présent) et non l'histoire elle-même (passé). *Contradictoire* car elle crédite l'explication et la compréhension de l'histoire (l'histoire des idées) tout en continuant la recherche par la remise en question. *Comparée* car elle n'est pas l'événement mais la trace de l'événement, les différences entre les deux amènent la comparaison. *Transformée* car elle amène une discipline nouvelle à l'histoire des idées. Là où cette dernière essaie de surmonter les différences (trop d'incohérences sur une même histoire) l'archéologie les analyse.

Michel de Certeau s'aligne avec Foucault pour mieux s'en séparer par la suite. Michel Certeau fait l'apologie de l'étude de l'absent. Là où l'archéologie de Foucault étudie et explique ce qui s'est produit, De Certeau prône l'étude de ce qui ne s'est pas produit pour mieux comprendre ce qui s'est produit. Ainsi l'hétérologie est pour Certeau l'étude des traces de l'autre, l'autre qui n'est pas ou plus. L'hétérologie de Certeau est moins fiable que l'archéologie de Foucault puisqu'elle lorgne vers la fiction et l'interprétation.

Enfin Norbert Elias semble créer un dialogue opposé à celui de Foucault. Elias amène l'histoire des idées vers l'interdépendance, vers l'étude de la civilisation à travers l'appropriation des agents sociaux. Il s'agit de l'étude de l'habitude sociale et psychique de la civilisation. Elias n'étudie plus les traces ni l'absence de trace il étudie l'évolution sociale, les comportements.

Finissons cette étude sur ce que Ricœur appelle les « variations d'échelles ».

Il ne s'agit pas d'une échelle de temps mais d'une échelle d'étude. L'intérêt est de savoir où se placer lorsque l'on étudie la société comme Elias. Doit-on se baser sur ce qui est présenté par les souverains, les monarques, les dirigeants ou par ce qui est dit par le peuple ? Doit-on étudier l'histoire à travers une nation, une région, un département ou un village ? Doit-on faire la biographie d'un groupe ou d'une personne ? La pertinence de ces questions tient sur le fait que le résultat n'est pas le même suivant l'échelle choisie. Ricœur ne se demande pas quelle échelle est la bonne, il indique son existence et ses particularités. « L'histoire [...] fonctionne tour à tour comme une loupe, voire un

microscope, ou un télescope [...] en changeant d'échelle, on ne voit pas les mêmes choses en plus grand ou en plus petit [...] ce sont des enchaînements différents en configurations et en causalité. »⁵⁶⁶. Deux ouvrages appuient l'étude de la petite histoire, *Le fromage et les vers* de Carlo Ginzburg (le paradigme indiciaire) où il est décrit la vie d'un meunier du Frioul, et *Le Pouvoir au village* de Giovanni Levi où il est question d'un exorciste de village du XVI^e siècle. Bien qu'essentiel le jeu d'échelle est quand même remis en question par Norbert Elias lui-même puisqu'il interroge la « représentativité d'un échantillon aussi circonscrit. Que peut-il nous apprendre qui soit généralisable ? »⁵⁶⁷. Question rhétorique qui pose les limites de la variation d'échelle à l'échelle la plus petite.

Ricoeur continue sur la notion d'échelle pour légitimer l'emploi du terme représentation au terme mentalité. Il ne parle plus d'échelle de description mais d'échelle d'efficacité ou de coercition, d'échelle de degrés de légitimation et d'échelle des aspects non quantitatifs des temps sociaux. La microhistoire (petite histoire) permet de replacer l'exemple d'échelle de description pour mieux le différencier des exemples d'échelles suivant.

Echelle d'efficacité ou de coercition. Il s'agit d'échelle de facilité ou de contrainte au niveau social, toujours, à travers les normes et les institutions. Il s'agit du poids de la société qui influe sur l'histoire des idées. Ricoeur utilise un exemple très cartésien : « les figures du juste et de l'injuste peuvent être tenues pour les repères de base d'évaluations opposées ; les figures du juste délimitent les modalités de légitimité prétendues ou assumées, celles de l'injuste des modalités de l'illégitimité dénoncée. »⁵⁶⁸

Echelle des degrés de légitimation. Il s'agit de degrés de grandeur dans l'estime publique, alliant grandeur et justification. Plus l'estime publique pour une personne est grande plus cette personne se sent justifiée d'agir comme elle le fait. Ainsi les hommes politiques par l'estime publique (au moment de l'élection surtout) se sentent crédibilisés et justifiés. Cette échelle reste aléatoire puisqu'elle dépend d'un moment particulier où la société va élire un de ses membres pour qu'il dirige (même partiellement) qu'elle ne

⁵⁶⁶ Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000.

⁵⁶⁷ *Ibid*, p 277.

⁵⁶⁸ *Ibid*. p 283.

tient pas sur la durée (ou rarement). Deux discussions s'ouvrent alors, l'une sur la pluralité des civilisations et des sociétés qui rendent le degré de légitimation différent (un grand guerrier idolâtré dans une civilisation alors que dans celle voisine l'idole est un grand pécheur), et l'autre sur le fait de douter de cette légitimité puisque plurielle et non universelle.

Echelle des aspects non quantitatifs des temps sociaux. Il s'agit de la durée d'une société, de l'échelle des régimes sociétaux temporels. Le paradoxe tient dans le fait que cette durée n'est pas quantifiable et n'a pas vocation à l'être. Des civilisations peuvent être plus ou moins pérennes sans qu'il y ait de hiérarchie entre elles. L'histoire est donc confrontée aux notions de vitesse, d'accélération, de rythme, de cumulativité, de récurrence, de rémanence et même d'oubli (auquel Ricoeur réserve son dernier chapitre). Bien qu'il n'y ait pas de hiérarchie la notion de pouvoir est puissante, et chaque civilisation a pour but de s'améliorer. « Que cette logique stratégique se laisse en dernier ressort réinscrire dans les jeux d'échelles d'appropriation, c'est la conclusion la plus importante dont puisse bénéficier une histoire des représentations »⁵⁶⁹.

Que signifie l'évolution du terme « Histoire des mentalités » en terme « Histoire des représentations » ? Le terme « mentalité » n'implique pas de récepteurs à l'inverse du terme « représentation » qui exprime aussi « la plurivocité, la différenciation, la temporalisation multiple des phénomènes sociaux »⁵⁷⁰. Ricoeur limite ce terme car il pourrait « signifier trop ». Il différencie l'« histoire des représentations » qui reste l'explication de l'histoire et la représentation comme composant de l'opération historiographique. L'histoire des représentations a pour but « de représenter *en vérité* le passé »⁵⁷¹. Il revient enfin à la notion d'image pour légitimer la représentation. Il distingue aussi la représentation-objet, c'est-à-dire le résultat, de la représentation-opération, qui est le moyen d'obtenir la représentation-objet. Il interrompt son analyse sur l'explication/compréhension car « la théorie de la représentation bascule à nouveau du côté de l'expression littéraire de l'opération historiographique ».⁵⁷²

⁵⁶⁹ *Ibid*, p 290.

⁵⁷⁰ *Ibid*, p 292.

⁵⁷¹ *Ibid*, p 295.

⁵⁷² *Ibid*, p 301.

La notion de « Représentance » freudienne réinterprétée habilement par Ricœur à partir de la représentation va nous permettre de synthétiser la pensée de toute cette thèse.

2.2.2.2.4 *Les Archives du cœur* de Boltanski

Le travail de Christian Boltanski *Work in progress : Les Archives du cœur* illustre pour nous cette *Échelle des aspects non quantitatifs des temps sociaux*.

L'échelle de Christian Boltanski est la non-échelle. Ici Boltanski n'étudie « Personne ». Si Ricœur pose la question de savoir où se placer lorsque l'on étudie la société comme Elias, Boltanski semble nous répondre « nulle part ». Présenter un sujet par sa négation est un dispositif courant et c'est celui de Boltanski dans *Les Archives du cœur* :

Les Archives du cœur peuvent se voir comme une installation/performance (pour les mêmes raisons que *M-ondes* de HP Process) récoltant des traces/indices de la « petite mémoire ». C'est pourquoi ce travail est intéressant. C'est une réflexion, comme souvent chez Boltanski sur la fuite du temps et la mort. Ici son personnage est « Personne et tout le monde ». Son concept est d'enregistrer les battements de cœur de tous les hommes possibles et de créer l'un des maillons de la chaîne du souvenir qui définit la singularité fragile de chacun. Lors de l'exposition *MONUMENTA 2010*⁵⁷³ où il prend d'assaut la nef du Grand Palais avec des montagnes de vêtements, Christian Boltanski invite chaque visiteur à se rendre dans une salle voisine et à enregistrer les pulsations de son cœur. Ces enregistrements s'ajoutent à la grande collection (plus de 10000) permanente des Archives du cœur réunie par l'artiste. Le visiteur peut même, moyennant une compensation financière, en conserver un enregistrement gravé sur un CD.

⁵⁷³ Annexe 1 : Œuvre 79

Son travail a commencé en 2005 en créant une collecte internationale d'enregistrements de battements de cœur. Son but est de « rassembler tous les cœurs des hommes ». Véritable projet utopique mais universel, *Les Archives du cœur* sont conservées depuis 2010 à l'aide d'un mécène sur une île du Japon, « à l'abri du temps ». Les conditions de conservation se veulent être les plus pérennes possibles.

Lister « Personne » en listant « Tout le monde » est un procédé récurrent chez Boltanski. Depuis la petite histoire il recrée la grande histoire. Mais là où *Les Suisses morts* de 1990 archivaient la mort (il s'agit de boîtes en fers contenant la vie manuscrite ou photographique de 6000 Suisses morts), ici Boltanski quinze ans plus tard archive la vie.

Les battements de cœur sont évidemment une allégorie du vivant, les conserver crée l'avatar mécanique de tous les hommes enregistrés. De plus le concept est saisissant car la plupart du temps (à moins d'un effort ou d'une fatigue) les battements du cœur sont constants, de sorte que même enregistrés et passés en boucle ils peuvent être représentatifs des battements de cœur de la personne enregistrée, et ce sur toute sa vie, même au-delà de sa vie. Car cette trace/écriture (tel une photographie sonore) qui tient un peu de l'indice dans sa conception minimaliste va survivre à l'enregistré.

Ce qui est intéressant c'est la position de relique que donne Boltanski à cette trace/écriture et en ce sens elle se rapproche des objets de performance comme trace/indice.

« J'ai beaucoup essayé de garder ce que j'ai appelé la petite mémoire ou de la sauver contre l'oubli qui arrive tellement rapidement. Et toujours cette question de l'importance de chacun et de son oubli si rapide. Donc je voulais essayer de conserver des éléments comme j'ai conservé des photos, des milliers et des milliers de photos d'anonymes, comme j'ai conservé des vêtements qui avaient été usagés, comme j'ai fait avec des dizaines de livres où il y a seulement des noms de vivants. Et là c'est une autre manière de lutter contre l'oubli mais tout en sachant que c'est un combat qui est forcément perdu et que ce n'est pas ça qui empêchera les gens de mourir, ni d'être oubliés. Quand on entend son cœur quand on l'entend le soir par exemple on a toujours peur qu'il s'arrête. On a toujours de grandes craintes à

entendre où à sentir ce que nous avons à l'intérieur de nous-même. Dans un cas comme cette installation voir l'ampoule très très faible qui bat fait tout le temps penser que ce cœur peut s'arrêter et donc donne une sorte d'inquiétude de la fragilité de nous-même. »⁵⁷⁴

C'est le sujet de la vie et de la mort, sujet inhérent à la trace qu'elle soit trace/mémoire, trace/écriture ou trace/indice qui fait ma transition entre le travail de Boltanski et de Kelley. Car bien au-delà de tracer la performance en installant ces objets lui ayant servi, il utilisait ces objets pour tracer la vie.

« En fait dans une culture il n'y a pas de grande différence entre la mémoire des individus et celle du groupe. Mes souvenirs font tellement partie de mythes culturels, de films, de livres et de magazines, de tout ce genre de choses, et tant de mes souvenirs sont de toute façon des fabrications fondées sur ces modèles, que je ne vois pas de grande différence. Tout ce que je fais, moi, c'est de fournir des détails pour que ça ait l'air vrai. »⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Christian Boltanski, Retranscription écrite d'une vidéo < <https://www.youtube.com/watch?v=EAJcAmBEMTo> >

⁵⁷⁵ Centre Pompidou, « Mike kelley » < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Mike-Kelley/> >

CONCLUSION

Déconstruire les trois traces au regard de la fiction

À l'instar d'Alexandre Serres nous avons présenté trois types de traces, qui interrogent la fiction en art performance. La mémoire, l'écriture et l'indice ont été étudiés séparément sous l'éclairage de philosophes et de performeurs. Il s'agit, désormais, de les réunir afin de déconstruire cette notion de trace et de répondre à une de nos problématiques : le « vrai » en art performance vient-il de sa trace ?

L'indice est comme la notion de trace la moins fictive. L'indice est un objet, un reste, une empreinte, etc., qui peut être naturel, qui peut venir de l'homme, ou être fabriqué par l'homme. Il est souvent le résultat involontaire d'une action, ce que tout le monde oublie ou ignore, pourtant il est révélateur de l'action passée. Le philosophe Carlo Ginzburg a étudié l'indice à travers le « paradigme indiciaire ». Il prend trois exemples à travers trois récolteurs d'indices dont Giovanni Morelli, critique d'art capable, d'identifier un faux tableau en observant les oreilles des personnages. Il reconnaissait la touche particulière de chaque peintre au niveau de l'oreille. Sherlock Holmes, le personnage de roman de Conan Doyle, était un détective adepte de la résolution d'énigmes par les petits détails, les indices, fort d'une culture générale et d'un sens de déduction hors du commun. Sigmund Freud, créateur de la psychanalyse cherchait où tout était enfoui, masqué, caché, afin de comprendre les pathologies. Ces trois chercheurs ont en commun une excellente connaissance de leur sujet, une soif de découverte et des objectifs précis. Giovanni Morelli veut certifier un tableau, Sherlock Holmes résoudre une enquête et Sigmund Freud comprendre son patient. Pour Carlo Ginzburg, leur recherche de la vérité s'appuie sur une démarche scientifique.

Nous avons considéré l'exemple de Mike Kelley comme l'exemple manquant dans l'étude de Carlo Ginzburg. Celui de l'art performance. On considère que Mike Kelley veut certifier l'existence de ces performances. Les performances citées avec *Performance*

related objects de Mike Kelley sont anciennes et assujetties à l'oubli. L'objet sert de preuve mais pas seulement. L'intérêt de cet exemple est de considérer l'objet comme survivant. Il échappe à la mort par la petite histoire, l'histoire mineure.

Mike Kelley n'est pas un lecteur de trace/indice comme Morelli, Holmes ou Freud, mais un faiseur de trace/indice. Le choix de Mike Kelley dans les médiums performances, est donc discutable. Ce choix repose sur sa conception de l'histoire mineure. Mike Kelley rejoint la conception de Carlo Ginzburg (involontairement, Mike Kelley n'a jamais dit connaître les écrits de Carlo Ginzburg). L'histoire mineure est le paradigme de l'indice : user de l'infiniment petit pour certifier. L'objet tient lieu de certification. On démontre donc par cet exemple que l'objet de performance certifie la performance : pas de fiction possible.

À l'inverse, la trace écriture est fictionnelle car subjective, créée par l'homme. Derrida parle peu de la photographie, l'enregistrement sonore et l'enregistrement vidéo. Nous en avons conclu qu'il considère ses traces comme les autres. Bien qu'elles semblent plus objectives, elles ne le sont pas car elles dépendent de l'homme, comme les autres traces/écritures. La photographie, l'enregistrement sonore et l'enregistrement vidéo demandent que l'on déclenche un appareil. Le déclencheur saisit un instant, une image particulière, selon son intérêt. La photographie, le son et la vidéo sont donc subjectifs, comme le témoignage de la mémoire. Par conséquent on considère, que lorsque Derrida analyse l'écriture par la trace, il intègre la photographie, le son et la vidéo comme témoignages de la mémoire. Nous avons rapproché le travail de Derrida à celui d'HP Process avec en particulier *Translations*, performance qui présente les vidéos prises à la fenêtre d'un train. Ces vidéos sont le témoignage de ce que Philippe Boissard ou Hortense Gauthier voient lors de leurs voyages. C'est le témoignage de leur mémoire, de leur différence. La différence selon Derrida est la trace ultime, celle qui est inscrite dans le cerveau de l'homme après une action. Le médium numérique de HP Process pose la question de la différence pour la machine. Peut-on dire que l'ordinateur a une différence car il a une mémoire ? Il semble que pour le moment la machine ne peut utiliser seule sa mémoire. À l'inverse l'homme peut non seulement utiliser sa mémoire mais utiliser celle du numérique qu'il a programmé.

HP Process était aussi l'exemple de l'écriture au sens de langage. HP Process est assez déroutant comme couple de performeurs car il propose de trouver et de créer de la

poésie dans le numérique. La poésie, depuis *la Poétique* d'Aristote, est liée à l'art fictionnel, et à l'homme qui peut créer et être récepteur de la poésie. On considère la poésie comme l'âme de l'homme, ce qui lui est sensible. On peut y voir aussi la notion de différence car la poésie provoque l'émotion dans la mémoire. Avec cette approche, le numérique ne peut être un vecteur de poésie. Le numérique n'incarne pas, il n'est pas sensible, il est programmé pour faire. Il n'est pas autonome.

HP Process innove en considérant le résultat numérique comme un être, un vecteur poétique. Leur action numérique, comme dans *Contact* par exemple, crée ses propres mouvements grâce à un algorithme bien défini. De ce fait, il personnifie le numérique qui devient performeur agissant parfois seul comme dans *Translations*, parfois accompagné comme dans *Conceptions*, *Contact*, *Alpha-lab*, etc. Cette personnification permet la poésie et pose la question de l'avenir du performeur. Si le numérique devient performeur et véhicule des émotions poétiques que devient le performeur ? Est-il voué à disparaître ? On s'est également posé la question de l'aura de Walter Benjamin à travers Philip Auslander. Si le numérique est performeur et intervient à travers l'image, il n'est pas matériel et par conséquent il est le fruit d'une reproduction technique. Bien qu'autonome depuis l'algorithme, il est présenté par la vidéo-projection. Il a par conséquent les mêmes effets négatifs de distanciation que le cinéma pour Walter Benjamin. Au même titre son aura disparaît. C'est peut-être pour cette raison que HP Process intervient si souvent en tant que présence corporelle et qu'Hortense Gauthier suivie de Philippe Boisnard se dénudent dans *Contact*. Le corps humain est difficilement substituable pour l'aura d'une performance. De même, si nous considérons que les performances *Translations* ont une aura, c'est parce que les images projetées, autonomes sur la déconstruction progressive des films de vacances d'Hortense Gauthier et Philippe Boisnard, sont dirigés par ces derniers sous le regard des spectateurs. La performance n'est pas seulement ce que l'on voit sur l'écran mais ce qui se passe dans son environnement.

HP Process nous a donc permis de réfléchir sur le rôle du numérique en art et plus particulièrement en art performance, mais aussi d'élargir la notion d'écriture de Derrida par l'illustration de certaines notions comme « l'écriture est présence ». Le numérique est aujourd'hui capable de poésie.

On a désigné la trace mémoire comme la plus fictionnelle car très dépendante de l'homme et de sa subjectivité. La trace mémoire est enfermée dans le cerveau de l'homme et ne peut resurgir auprès du public que par le témoignage écrit. Ce n'est finalement pas la trace mémoire qui est fictionnelle mais son état. Elle est partie intégrante du cerveau et l'homme ne peut la retranscrire sans la transformer et la « contaminer » par la fiction. À l'aide d'une analyse approfondie de Paul Ricœur, nous avons démontré que la mémoire d'un souvenir empêche la fidélité car elle devient image par le transfert : lorsque l'on se remémore un souvenir, on le voit (distinctement ou non) sous forme d'image. Le souvenir est donc une falsification par l'image. La mémoire est aussi un apprentissage : on se force à se remémorer. La remémoration peut être volontaire et par conséquent « pour de vrai ». La mémoire, qui est normalement personnelle et unique, est également assujettie à son environnement car elle est collective. Les autres influent sur notre propre mémoire. On se souvient des autres, avec les autres et quelquefois par les autres. Notre propre souvenir est donc facilement falsifiable, c'est-à-dire sujet au « pour de vrai ».

Pour illustrer la mémoire Ricœurienne nous avons choisi Marina Abramovic, car à notre sens, elle représente la mémoire en art performance. Elle est d'abord l'image de la performance. En tant que doyenne revendiquée, elle se présente comme la « marque » de l'art performance et crée une fondation à son nom. Elle est donc l'initiatrice d'une mémoire de l'art performance à travers sa propre personne et à travers son œuvre. Elle exerce cette mémoire, en reproduisant ses performances mais aussi celles des autres. Dans *Seven easy pieces*, elle retranscrit en 2005 sur sept jours les performances de Bruce Nauman (*Body Pressure*), de Vito Acconci (*Seedbed*), de Valie Export (*Action Pants : Genital Panic*), de Gina Pane (*The conditioning*), de Joseph Beuys (*How to explain Pictures to a Dead Hare*), et d'elle-même (*The Lips of Thomas*). Elle en donnera une nouvelle intitulée : *Entering the Other Side*. Avec cette performance elle présente aussi la mémoire comme collective où la mémoire de l'un se mélange avec sa propre mémoire. De plus, et c'est ce qui a justifié notre choix, Marina Abramovic considère la trace/mémoire, l'inclut dans ses performances et dans sa réflexion. En plus d'être la mémoire de la performance elle performe la mémoire.

À partir des trois traces épistémologiques que sont l'indice, l'écriture, et la mémoire, nous avons développé des notions propres à l'art performance, notions étayées par des exemples qui allaient dans ce sens.

La volonté de cette conclusion est d'aller plus loin et de proposer des axes de réflexion. Avant d'envisager le devenir de la réflexion au regard l'art performance, la dernière réflexion sur ses trois traces épistémologiques doit être brièvement déconstruite et déstructurée. En effet ces trois traces sont en mesure de se répondre et de se nourrir, elles ont dans tous les cas la même capacité : prolonger une action finie. Elles sont toutes trois des « survivantes ». La particularité de la trace mémoire, enfermée dans le corps humain, est la dépendance envers son hôte. À la mort d'un homme sa trace mémoire disparaît, à moins qu'il n'ait déposé un témoignage. C'est la première corrélation entre la trace/mémoire et la trace/écriture : l'une peut être le témoignage de l'autre. Par ailleurs Jacques Derrida conceptualise sa notion de différance de la même manière que nous conceptualisons la mémoire chez Ricoeur : la trace première de toute action dans le cerveau humain. Par conséquent le témoignage est la trace d'une trace. Il s'agit d'une copie d'une copie d'une action primaire. On peut se demander alors si notre classification de ces trois traces de la plus fictionnelle à la moins fictionnelle est juste. Si l'écriture est la trace de la mémoire (la différance) est qu'elle est copie de copie, elle doit être considérée comme plus fictionnelle que l'original. La trace écriture est complexe car double. On pourrait dans une réflexion future, détachée du travail d'Alexandre Serres, envisager quatre traces : La mémoire de l'action, le témoignage de la mémoire, l'écriture de l'action et l'indice.

Le témoignage pourra même être considéré comme la mémoire puisqu'il en est la trace. Dans le domaine juridique on prouve un fait par des traces/écritures, comme des témoignages, des photos, des vidéos, des écrits ; mais aussi par des indices, comme des empreintes digitales, des traces de sang, etc. Le domaine juridique use de la trace sous toutes ses formes et tranche sur la culpabilité d'une personne ou non.

Jugeons maintenant de la culpabilité de l'art performance au regard de la fiction et de sa trace. Pour terminer cette analyse, constituons les preuves qui confirment notre hypothèse que l'art performance s'éloigne du théâtre par une mise à l'écart de la fiction et utilise sa trace comme preuve, en ayant conscience que la frontière est quelque fois imperceptible. Faisons une nouvelle échelle de fiction en incluant des exemples de performeurs déjà cités.

Une nouvelle échelle de fiction

Nous proposons onze actions classées selon une quantité de fiction croissante, en débutant par une action qui n'a pas vocation à être artistiques en évoluant vers l'art performance. Nous l'appellerons « l'échelle de fiction en art performance ».

1. Une action non préparée avec ou sans public. Un homme marche sur un trottoir, glisse sur un caillou, tombe et se fait mal. Il peut être vu. Des gens peuvent l'aider à se lever. Cette action est dénuée de fiction. Rien n'a été préparé. Le caillou est la cause de l'action. L'homme ne savait pas qu'il allait tomber, il ne simule pas. Le public ne savait pas qu'il allait tomber, il ne simule pas sa réaction ou son aide. Rien n'est « pour de vrai ».
2. Une action non préparée, simulée en action préparée avec un public. Un homme marche sur un trottoir, glisse sur un caillou, tombe et se fait mal. Des gens le voient, il s'en aperçoit et décide de réagir par un signe de la main ou un salut théâtral. L'homme n'avait pas préparé sa chute, elle est « vraie », il ne l'a pas feinte et la douleur est présente. Voyant qu'il est observé il décide de considérer le public comme spectateur. Peu importe ses raisons, le résultat est qu'il a décidé de présenter l'action imprévue comme une action prévue. L'action englobe maintenant le salut théâtral. L'action n'est plus seulement la chute mais la chute et le salut. Avec ce salut théâtral, bien qu'imprévu, l'homme qui a chuté considère le public comme spectateur et par conséquent son action comme spectacle.
3. Une action préparée sans public : Nadia Vadori Gauthier. Nadia Vadori Gauthier et le *Corp collectif* qu'elle dirige pratiquent souvent des performances de laboratoire. Personne ne les voit, la performance n'est pas communiquée. Cela ressemble à des répétitions mais Nadia Vadori Gauthier considère ses performances de laboratoire comme des performances à part entière. « Elles existent ». Cette action primaire n'a pas de public mais elle est fictive car elle se trouve dans un contexte d'expérimentation et de préparation.

4. Une action préparée avec public (qui ne sait pas que l'action est préparée) : Oreet Ashery. Avec *Portrait de Marcus Fisher* Oreet Ashery propose une performance invisible, un travail sur les limites visibles et invisibles qui organisent notre société. Elle se crée un double masculin par le travestissement. Souvent prise en photo (par elle-même sous le nom d'*Autoportrait en Marcus Fisher*) elle se promène dans Londres sous les traits de ce personnage, s'affranchissant des interdits féminins, en souvenir de ses déambulations d'adolescente dans les rues de Jérusalem. Lorsqu'elle se travestit, le public avec qui elle interagit ne sait pas qu'elle réalise une performance. Seule sa trace par la suite peut le prouver. Le public ne sait pas qu'Oreet Ashery est Marcus Fisher « pour de vrai », Elle fait semblant. À l'inverse Oreet Ashery sait qu'elle sera vue. Elle nous dit : « Dans le cas de Marcus, il ne s'agit pas de regarder vivre une illusion de bonne qualité, ou une performance théâtrale convaincante. Pour moi, Marcus est seulement [...] une construction visuelle constituée de systèmes de croyances sur le genre et l'identité profondément ancrés. »⁵⁷⁶
5. Une action préparée sans public direct, le public ne voit que la trace en direct : Marina Abramovic : Rhythm 4. Avec cette performance Marina Abramovic donne à son spectateur une place distanciée. Il est public, il le sait or il n'a pas accès à une performance mais a une image. Il ne peut pas participer.
6. Une action préparée avec public participatif (qui ne sait pas que l'action est préparée) possédant une trace : Steven Cohen. Vêtu d'un simple corset, et de bas-résille blancs, de talons rouges, d'un casque muni du chandelier juif à sept branches et d'une brosse à dents géante, il nettoie la grande place de Vienne. Il reconstitue une scène de l'histoire des juifs Viennois, contraints en 1938 de nettoyer la grande place de Vienne avec des brosses à dents. Il se fait assez vite appréhender par un policier sans se départir de son rôle. Le policier fait partie de l'œuvre, il est présent

⁵⁷⁶ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *op.cit.* 86.

dans la vidéo qui trace l'œuvre. Cette action fait interagir une action simulée et une action non simulée. Le policier qui interpelle Steven Cohen ne sait pas que l'action de Steven est une performance. Il y a trois acteurs dans cette performance, Steven Cohen qui nettoie la place, le policier qui est le public participatif, et le public qui voit Steven Cohen et n'interagit pas avec lui. Il y a donc le public actant et le public regardant, tous deux dans le « vrai » de la situation puisqu'ils ne savent pas que Steven Cohen réalise une performance artistique.

7. Une action préparée avec un public complice et un public non complice (qui ne sait pas que l'action est préparée) : Gianni Motti. Avec *Gianni Motti Assistant*, Gianni Motti introduit des publics complices dans des publics non complices. Cette action est la performance. Gianni Motti n'est même pas présent. La série des Assistants est née en 1997, lorsque Sébastien Pecques reçoit une bourse pour travailler pendant six mois avec un artiste reconnu. Il choisit Gianni Motti qui lui propose de faire le tour du monde jusqu'à épuisement de sa bourse, avec pour seule contrainte l'obligation de porter un tee-shirt arborant la marque Gianni Motti Assistant. Depuis, les assistants de Motti se sont multipliés partout dans le monde. Le complice fait partie de l'action feinte, il y a donc deux acteurs/feinteurs. Dans cet exemple, le public ne sait pas qu'il s'agit d'une performance, car malgré le tee-shirt tout le monde ne connaît pas Gianni Motti.
8. Une action préparée avec un public (qui ne sait pas que l'action est préparée au moment où il voit l'action mais l'apprend à la fin de l'action), Le révérend Billy. Le Révérend Billy « exorcise[...] [des] caisse[s] enregistreuse[s]»⁵⁷⁷ pour la cause de la *Church of Life After Shopping*. Grâce à la caricature sa performance qui n'est pas annoncée devient compréhensible pour le public. Proche du théâtre mais considérée comme performance de par l'absence de récit et parce que le Révérend Billy n'a jamais été présenté comme un comédien, la représentation s'annonce au public comme performance artistique à la fin de l'œuvre. La

⁵⁷⁷ *Ibid.* p.51.

fiction prend une place plus importante. L'action primaire est fictive et le public le sait puisque l'acteur le prévient. Ce qui peut rendre la fiction incomplète c'est qu'il informe son public après la réalisation de l'action. Pendant l'action le public a pu croire à une « vraie » intervention.

9. Une action préparée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir). Marina Abramovic : Rhythm 5 : Pour cette performance, Marina Abramovic a construit une étoile communiste à cinq branches, en bois et copeaux de bois. Elle l'enflamme après l'avoir humidifiée. Elle s'est coupée les cheveux et les ongles qu'elle place comme un sacrifice au bout des branches de l'étoile. Après avoir tourné autour de l'étoile, elle s'y introduit mais elle manque d'oxygène et perd connaissance. Deux personnes du public lui portent secours. L'action a été annoncée, le public sait donc que ça va se passer, mais il est surpris de la tournure des événements. Deux personnes décident de participer pour sauver Marina Abramovic. Le public sait que le feu est un vrai feu et que Marina Abramovic ne réagit pas parce qu'elle est inconsciente.
10. Une action préparée et simulée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir) : HP Process. Dans *Contact* le public sait qu'Hortense Gauthier et Philippe Boisnard réalisent une performance et qu'il se présente à eux. Le public sait aussi qu'ils vont performer le numérique en simulant les actions de l'ordinateur. L'action a été annoncée, le public sait ce qui va se passer. Il sait aussi qu'Hortense Gauthier et Philippe Boisnard présente leur performance à travers l'ordinateur. L'action est présentée, les notions de douleurs et de mort ne sont pas présentes. Mais on assiste à une narration poétique donc à une simulation mais de faible intensité.
11. Une action complètement simulée avec un public participatif (qui sait que l'action est préparée avant de la voir) : Chloé Maillet et Louise Hervé. Elles proposent des « performances didactiques », donc simulées et assumées. Elles performant le cinéma, la littérature et présentent aux spectateurs des œuvres basées sur l'apprentissage en prenant le rôle de professeurs. Lors d'une exposition « Prisonniers du soleil » en 2010 au FRAC Ile-de-France, elles créent une performance inhabituelle. Elles

suivent un protocole imposé par elles-mêmes, habillées toutes deux en tailleur noir, les cheveux tirés par un chignon. Le Protocole consiste à réciter leurs textes comme des conférencières de musée en y plaçant des silences hésitants et en se coupant la parole. Ces éléments volontaires leur permettent de donner une autre direction au récit. L'action a été annoncée, le public sait donc ce qui va se passer. Il sait que Chloé Maillet et Louise Hervé sont des artistes de performance qui jouent le rôle de professeurs et récitent un texte.

Cette nouvelle échelle de la fiction au regard strict de l'art performance permet de tirer profit de notre réflexion, une réflexion qui engage la pensée sur la notion de fiction en art performance et qui considère que la fiction est quantifiable. L'échelle de la fiction 2 permet de distinguer neuf performances artistiques qui n'impliquent pas la fiction au même niveau quantitatif. Cette nouvelle échelle met aussi en valeur la notion de trace et sa faible participation sur son rapport à la fiction dans l'action première de la performance. Qu'elle soit tracée ou non l'action primaire change très peu au niveau fictionnel.

Il ressort de cette analyse que la trace peut être plus ou moins fictionnelle mais elle n'est pas responsable de la fiction en art performance.

L'avenir de l'art performance d'après Richard Schechner

Avec le texte *Déclin et chute de l'avant-garde (américaine)* Schechner nous décrit les limites de l'art performance. Volontairement provocateur, il fait entendre qu'il travaille sur un art scénique global comprenant tous les arts du corps et des médias, qui ne deviendraient qu'« une spécialité à l'intérieur de [s]a spécialité »⁵⁷⁸. Il balaie les critiques sur sa pluridisciplinarité en soulignant la complémentarité. Pour lui, l'avant-garde a

⁵⁷⁸ *Ibid.* p.292.

deux types d'activités (il en décrira trois autres par la suite) : l'avant-garde historique et l'avant-garde expérimentale. L'avant-garde historique représente tous les groupes d'arts prônant un renouveau et une idéologie comme le symbolisme, le futurisme, l'expressionnisme, le constructivisme, le surréalisme, le dadaïsme, le théâtre pauvre, le théâtre environnemental, le théâtre de guérilla, le théâtre alternatif, le théâtre d'images, l'art performance, l'art performance narrative, l'installation... Il décrit également une avant-garde expérimentale qui recherche et qui « dépasse les limites ». Il dresse une liste non exhaustive des groupes représentant l'avant-garde et il définit ce qu'il considère comme les six causes de son déclin.

Il accuse d'abord l'émergence des « textes de performances ». En arguant le fait que le théâtre est considéré traditionnellement comme « un dérivé du texte écrit »⁵⁷⁹ il y oppose la performance (dans son sens global). Toutefois, avec la recrudescence des « textes de performances », c'est comme si l'évolution n'avait presque pas eu lieu. On se détache d'un texte pour en créer un autre. Avec la performance, « c'est le fondement même du théâtre qui se trouvait modifié, et au lieu de partir du texte dramatique, on prenait appui sur le « texte de performance » »⁵⁸⁰.

Bien que « le texte de performance » puisse servir de support de transmission entre artistes, ce qui pose aussi la question de l'exclusivité d'une œuvre de performance et de son artiste, Schechner déplore l'échec de la transmission des connaissances de la performance. Pour que la transmission se fasse comme il le voudrait il faut intégrer le corps, comme le font les artistes asiatiques avec le théâtre Nô ou la danse Bhutto. Schechner explique que « [s]a génération n'a pas réussi à faire émerger ses propres moyens de formation [...]. Pour cette seule raison, le travail des trente dernières années pourrait se révéler stérile. »⁵⁸¹.

Il accuse la dissolution trop fréquente des groupes d'avant-garde expérimentaux, en prenant son propre exemple, « très peu nombreux sont ceux qui fonctionnent encore en tant que collectifs ou associations d'individus partageant une vision commune, travaillant ensemble afin de forger un style de jeu reconnaissable. »⁵⁸² Aujourd'hui Schechner ne fait plus partie du *The Performance Group*, qui est dirigé par son ancienne assistante Elizabeth Lecompte, et porte désormais le nom de *The Wooster Group*. La

⁵⁷⁹ *Ibid.* p.314.

⁵⁸⁰ *Ibid.* p.318.

⁵⁸¹ *Ibid.* p.324.

⁵⁸² *Ibid.* p.325.

dissolution du groupe est due à une mauvaise entente et à une mauvaise gestion. Schechner accuse aussi les comédiens qui petit à petit se sont séparés du groupe et ont voulu créer des spectacles seuls ou sortir momentanément du groupe. Il accuse surtout l'émergence des monologues, comme avec le comédien James Gray. Schechner ne voit le théâtre expérimental qu'à travers la collectivité, toute individualité est destructrice à ses yeux.

Schechner s'attaque aussi à la dépendance à l'argent. Pour lui la performance ne doit pas être liée à l'argent qui doit seulement permettre au groupe de subvenir à ses besoins. Il s'en prend ensuite aux journalistes critiques. Pour lui les critiques, bien qu'il le soit aussi, ne comprennent pas l'art performance.

La dernière cause du déclin de l'avant-garde de l'art performance est selon lui la fin de l'activisme. Schechner regrette que l' « on ne voit pas émerger de soulèvement à grande échelle, de manifestations rebelles, et encore moins révolutionnaires »⁵⁸³. Schechner déplore que l'art performance ne fasse pas assez « de politique [...], il ne présente pas la vie quotidienne [...], il n'accomplit pas de rituel [...]. La théâtralité est un processus imbriqué dans d'autres processus. Nous devons (je me permets d'être délibérément polémique au nom d'un avenir que j'appelle de mes vœux) interroger les possibilités de combinaisons multiples en faisant se croiser ces comportements sociaux humains essentiels. Un même événement peut aussi bien être politique, quotidien, ritualisé et théâtral »⁵⁸⁴.

Dans le texte *Cinq avant-gardes... ou aucune?* il définit trois « avant-gardes » supplémentaires. Il est plus juste de parler d'approfondissement que d'évolution car sa pensée reste la même et ce depuis les années 1990, légitimée par le fait que « le théâtre ne change pas beaucoup »⁵⁸⁵. Pour lui, il n'y a pas eu de grande évolution depuis l'avant-garde, qui représente plusieurs courants artistiques expérimentaux.

« Diviser l'avant-garde en deux, historique et présente, ne suffit pas. »⁵⁸⁶.

L'avant-garde historique s'appuie sur tous les courants de pensée du début du XX^{ième} siècle à l'origine de l'art performance, comme le futurisme, le surréalisme et le dadaïsme entre autres. Elle pose les bases puisque « toutes les avant-gardes suivantes s'inscrivent

⁵⁸³ *Ibid.* p.366.

⁵⁸⁴ *Ibid.* p.376.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p.379.

⁵⁸⁶ *Ibid.* p.386.

dans le sillage de l'avant-garde historique »⁵⁸⁷. Il cite donc ensuite l'avant-garde présente, qui nous est contemporaine, et indique que « l'avant-garde historique s'est muée en avant-garde présente »⁵⁸⁸. Il précise tout de même que l'avant-garde présente est plus adaptable et complémentaire envers tous les groupes et mouvements qui se divisaient dans l'avant-garde historique. Il évoque en troisième lieu l'avant-garde tournée vers l'avenir. « Cette branche de l'avant-garde est l'héritière de l'avant-garde historique, en perpétuelle recherche de nouvelles idées et techniques-connections multimédia, vidéos et internet, laser et hologrammes, robots, cyborgs, intelligence artificielle, etc. »⁵⁸⁹.

Ensuite Schechner présente ensuite l'avant-garde en quête de tradition. Cette dernière transforme et réutilise ce qui a été fait auparavant en puisant dans le théâtre traditionnel occidental. Pour Schechner cela « est logique, puisque de nombreuses expérimentations occidentales s'inspirent de performances étudiées, ou vues en Inde ou ailleurs par leurs metteurs en scène »⁵⁹⁰. Enfin il cite l'avant-garde interculturelle qui ressemble à la précédente mais en soulignant les disjonctions, les failles et les travers du « mélange » culturel. Autrement dit, cette avant-garde utilise l'inter culturalité pour la dépasser et la présenter comme telle plutôt que pour la célébrer. Il propose de ne plus les dissocier, de ne plus les ranger dans des catégories car elles sont complémentaires et que de toute façon « quelle que soit la nature des changements à venir, les tendances qui les sous-tendent sont déjà perceptibles et prévisibles. L'avant-garde est derrière nous »⁵⁹¹.

Postscriptum

Je voudrais, dans ce postscriptum, rendre compte d'un état de conscience : cette thèse est un commencement non une finalité, une ouverture sur un sujet vaste et complexe qui dépasse de loin ce que j'avais pu imaginer. La connaissance de l'art performance, bien qu'art récent, constamment en mouvement, ne peut s'approprier pleinement lors de la rédaction d'une thèse. Demeurent encore dans ma réflexion des zones d'ombres sur des

⁵⁸⁷ *Ibid.* p.383.

⁵⁸⁸ *Ibid.* p.384.

⁵⁸⁹ *Ibid.* p.386.

⁵⁹⁰ *Ibid.* p.388.

⁵⁹¹ *Ibid.* p.393.

sujets et des préoccupations concernant le devenir de l'art performance. De nombreuses hypothèses ont été soulevées ou effleurés sans avoir pu les étudier et les discuter correctement. Si on me donne la possibilité de rester dans le domaine universitaire, en parallèle de mon métier de comédien, je consacrerai mes recherches à combler les manques et les interrogations que je me pose au sujet de l'art performance, de sa trace et de son rapport toujours d'actualité avec le théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOVIC Marina, *Walk Through Walls : A memoir*, USA, Kindle, 2016.
- ARISTOTE, *La poétique*, Traduction Ch. Batteux, Paris Jules Delalain et fils, 1874.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- AUSLANDER Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, USA, Psychology Press, 1999.
- AYME Marcel, *Les contes du chat perché*, Paris, Folio, 2008, Gallimard eo 1963.
- BIET Christian, *Pour une extension du domaine de la performance Abramovic Marina (XVII-XXI siècle)*.
- BLAINE Julien, *La poésie à outrance – À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Paris, Les presses du réel, 2015. 4^{ème} de couv.
- BLOCH Dany, « le temps vécu est restitué » [entretien avec Gina Pane], *info-arTitudes*, n°6, mars 1976.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924.
- CHAREST Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex machina, 1995.
- CROCE Cécile, *Performance et psychanalyse, Expérimenter et [de]signer nos vies*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992.
- DELEUZE Gilles et Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, septembre 1991.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967.
- DUCLOS G. et Laporte D., *Grands besoins des tout-petits*, Paris, Héritage éditions, 1999.
- DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- DURU Martin, *Aristote, le théâtre et le texte*, Texte paru dans lavedesidees.fr, le 16 janvier 2008.

FOUQUET Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, Les 400 coups, essai, 2006.

FREUD S. *Le Moïse de Michel-Ange*, traduit par Marie Bonaparte (1927) ; *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « Idées », 1978.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989

GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2001.

GUINCHAT Claire, dans *Revue française de sociologie*, Année1965, Volume 6, Numéro 6-3

HAYNES Marie (2015,11 Aout) «L'effrayant journal intime de Heath Ledger refait surface» *Gala*. (Paris).

HIDELSHEIMER Wolfgang, *Marbot. Ein biographie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1981.

HIDELSHEIMER Wolfgang, *Sir Andrew Marbot*, Paris, Stock, 1984, épuisé.

HIDELSHEIMER Wolfgang, *Mozart*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1977.

HIDELSHEIMER Wolfgang, « *Arbeitsprotokollr des Verfahrens Marbot* », in Hildesheimer, texte de conférence, 1988.

JARRY Alfred, *Ubu Roi*, Paris, Mercure de France, 1896

KELLEY Mike *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals* éd. John Welchman, Cambridge, MIT, 2004

KRAUSS Rosalind, *Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (1977), trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.

LAFARGUE Bernard (2003, 1 janvier) « L'artiste en artisans ». *Figure de l'art n°7 : Artiste/Artisan* (Pau).

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

LEMOINE Stéphanie et Ouardi Samira, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

LISTA Giovanni, *Futuristie*, Lausanne, l'Age d'Homme S.A, 1973.

LUSSAC Olivier, *Fluxus et la musique*, Paris, Les presses du réel.

MOUAWAD Wajdi, *Seuls chemin, texte et peintures*, Paris, Leméas / Actes Sud, 2008.

MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles L'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Le Futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, 56° Année – 3° Série– N° 51.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Plaisir d'être hué*, 1911-1915.

MARINETTI Filippo Tommaso (dir.), *Manifeste technique de la peinture futuriste*, Avril 1910.

MARINETTI Filippo Tommaso, *La Danse futuriste*, Avril 1917.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Déclamation dynamique et synoptique*, Mars 1916.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Roi Bombance*, Paris, Mercure de France, 1905, épuisé.

NOVARINA Valère, *L'atelier volant*, Paris, P.O.L 2010, écrit de 1968 à 1970

NOVARINA Valère, *Pour Louis de Funès*, dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L 2007, écrit en 1986.

PILET Hippolyte-Jules de La Mesnardière, *La poétique* (1639), p.12 cité par Prodromidès (1997).

PLATON, *La République*, Traduction Robert Baccou, Paris, Librairie Garnier Frères, 1936.

PLATON, *Ion*, traduction Luc Brisson et Monique Canto-Sperber, Paris, Editions Gallimard, 2006.

PONTBRIAND Chantal, « Introduction : notion(s) de performance », dans A.A. Bronson, P.Gale, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du seuil, 2000.

RAYNAUD de Lage Christophe, *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Paris, Théâtrales, 2000.

RUSH Michael, *Les nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames&Hudson, L'univers de l'art, 2005.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2004.

SAURISSE Pierre, *La performance des années 1960 et ses mythes*, in *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Collectif, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010.

SAUVANET Pierre, *Eléments d'esthétique*, Paris, Ellipse, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

SCHECHNER Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, éditions THEATRALES, 2008.

SCHMITT Eric Emmanuel, *La part de l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001.

SERRES Alexandre. *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 dec. 2002.

THOMAS Florence, « Ubu roi », dans le programme d'*Ubu roi* mise en scène Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, reprise du 2 juin au 15 juillet 2010.

TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Editions Arléa, 2004.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre 1*, nouvelle édition revue, Paris, belin, 1996.

VELTRUSKY Jiri, *Drama as literature*, Langue Anglaise, Lisse, Peter de Ridder Press, (1942) 1977.

VELTRUSKY Jiri, *Le texte dramatique dans le cadre d'un théâtre*, En Contribution à la théorie du théâtre, Prague, Institut du Théâtre, 1994.

VINCENT Jean-Pierre, « Une blague mortelle » propos recueillis par Pierre Notte, mai 2009, dans le programme d'*Ubu roi* mise en scène Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, reprise du 2 juin au 15 juillet 2010, 2010.

WALTER Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, 1939, 2013.

Clio « MARINA ABRAMOVIC, créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie », *Histoire, femmes et sociétés [En ligne]*, 30 | 2009, 30 | 2009.

Collectif, *La performance Entre archives et pratiques contemporaines*, sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, Châteaugiron/Rennes, Archives de la Critique d'Art/Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Programme de la criée, centre d'art contemporain, Gianni Motti, *Think Tank*, du 16 Mai au 20 Juillet 2008, 2008.

Programme du *Frasq-Rencontre de la performance du 3 au 25 octobre 2009*, 10/10/2009.

SOURCES INTERNET

ABRAMOVIC Marina, «It was a little crazy. I realised then that the public can kill you. If you give them total freedom, they will become frenzied enough to kill you. »
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>

ABRAMOVIC Marina « Rest energy » < <http://www.i-lyon9.com/assos-38-date-2006-01-17-billet-3492.html>, > 17/01/2006

ANCEL Franck, « tout art », < <http://lecube.com/revue/tous-createurs/tout-art> >

ART MEDIA AGENCY« immatériel, éphémère... cet art qu'on ne peut (presque) pas vendre » <https://www.latribune.fr/blogs/le-blog-sur-le-marche-de-l-art/20140704trib000838512/immateriel-ephemere-cet-art-qu-on-ne-peut-pas-vendre.html>, 04/07/2014.

ART WIKI « Marina Abramovic »
<<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarinaAbramovic>>

ART WIKI, « Marina Abramovic » <
<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarinaAbramovic> >

BELLETT, Harry « Laure Prouvost, sacrée menteuse », http://www.lemonde.fr/festival/article/2014/08/07/laure-prouvost-sacree-menteuse_4467874_4415198.html, 17/09/2014

BOLTANSKI Christian, Retranscription écrite d'une vidéo <
<https://www.youtube.com/watch?v=EAJcAmBEMTo> >

CENTRE POMPIDOU, "Christian Boltanski" <
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> > 2010

CASSAGNES-BROUQUET Sophie Interview de Marina Abramovic, *créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie*, Entretien réalisé par à l'occasion de la rétrospective organisée à la Galerie Serge Le Borgne à Paris le 7 février 2009.
<https://clio.revues.org/9469>

CENTRE POMPIDOU, « Performance related objects » Restitution écrite d'une vidéo.
< <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEXRap/rgzGpqp> > 2013

CENTRE POMPIDOU, « Mike Kelley » < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Mike-Kelley/> >

CENTRE REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LR. SETE, « Mike Kelley » <
<http://crac.lr.free.fr/expos/2006/fdcadm/kelley.html> > 2007

DARIA Joubert, interview de Marceline Delbecq « Marceline Delbecq ». #5-Trouble-Boredom/ L'ennui, <Avant-propos.<http://www.edit-revue.com/?Article=139>>, 24/02/2017.

ESSE, « **Marina Abramovic : Transformation et renaissance de performance** » <http://esse.ca/fr/article/51/Streitfeld>

FLEURY Claire "La Performance nouveau dada de l'art contemporain", L'OBS, <<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20161014.OBS9862/la-performance-nouveau-dada-de-l-art-contemporain.html> >

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44. DOI : 10.3917/deba.006.0003 p

HANS Belting, « Peter Weibel, les "Télé-actions" », *Multitudes*, 3/2005 (n° 22), p. 159-164. URL : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-3-page-159.htm>

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, traduction Emmanuel Martineau, <http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf>, 3/02/1985, p.pdf.63

HP PROCESS, Retranscription écrite d'une vidéo. < <http://databaz.org/hp-process> > 16/09/2016

HP PROCESS, « Alpha-Lab » < <http://databaz.org/hp-process/> > 16/09/2016

HP PROCESS « PAN Manifeste » < http://cuberevue.com/pan-_poesie-action-numerique-manifeste >

LEQUEUX Emanuelle, « Marina Abramovic, le gourou de la performance » http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/01/10/marina-abramovic-le-gourou-de-la-performance_4345372_4497186.html

LOFTUS Elizabeth, « *The fiction of memory* », 2013 <http://www.psyfmfrance.fr/loftus.php>

LUSSAC Olivier IDEAT « 1974 : chronologie performance » < <http://www.artperformance.org/article-27405999.html> > 25/12/2015

LUSSAC Olivier, « La signification de « performance » a-t-elle changé depuis son origine ? », enregistrement audio, conférence à Lyon le 12/10/2012 <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/audiosvideos/confarences/cages_satie/confarences/copy_of_confarence_daoliv>

LUSSAC Olivier, « Libérer la voix @ Marina Abramovic. 1975 » < <http://www.artperformance.org/article-26192555.html> > 16/11/2010

LUSSAC Olivier, « Libérer la mémoire @ Marina Abramovic. 1975 » < <http://www.artperformance.org/article-26193574.html> > 16/11/2010

LUSSAC Olivier, « Libérer le corps @ Marina Abramovic. 1975-76 » < <http://www.artperformance.org/article-26193070.html> > 16/11/2010

LUSSAC Olivier, “Relation in movement @ Marina Abramovic et Ulay. 1977” <<http://www.artperformance.org/article-26655900.html> > 15/01/2011

MARTINELLI Léna, « Quelle déception », < <https://lestroiscoups.fr/seuls-de-wajdi-mouawad-gymnase-du-lycee-aubanel-a-avignon/>>, 24/07/2008

MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 14 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

PEARSON Jesse, Richard Ken VICE « Marina Abramovic » < <https://www.vice.com/fr/article/marina-abramovic-599-v4n12>. > 20/12/2010

PSYCHOLOGIES « Que cachent nos sensations de « déjà vu » ? » <<http://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Inconscient/Articles-et-Dossiers/Que-cachent-nos-sensations-de-deja-vu/4Un-derapage-incontrole-du-cerveau>>, septembre 2015

THELY Nicolas, « Marina Abramovic. Les histoires d’A » < <http://www.lesinrocks.com/1999/11/17/musique/concerts/marina-abramovic-les-histoires-da-11229168/> > 17/11/1999

VIDEO, Nadia Vadori Gauthier < <https://www.facebook.com/nadia.vadorigauthier> > Avril 2017

VIDEO, HP Process < <http://databaz.org/hp-process> > 16/09/2016

YOUSSI Yasmine, Marina Abramovic, “La grand-mère Kamikaze de l’art contemporain” <http://www.telerama.fr/scenes/marina-abramovic-la-grand-mere-kamikaze-de-l-art-contemporain,90368.php> 14/12/2012

WITTE Lucille de « description » < <https://www.youtube.com/watch?v=INXyApqa1Ho>> 18/08/2017

ANNEXE 1

Recensement de certaines œuvres citées possédant une trace photographique sur internet. L'ordre suit celui de la thèse.

Œuvre 1 : Allan KAPROW, *18 happenings in 6 parts*, 1959,
<https://artplastoc.blogspot.fr/2018/01/790-allan-kaprow-18-happenings-in-6.html>

Œuvre 2 : Hermann NITSCH, *45. Aktion*, 1974,
<http://www.fondazionemorra.org/en/45-aktion-gallery-hermann-nitsch>

Œuvre 3 : Carolee SCHNEEMAN, *Interior scroll*, 1975,
<http://www.fondazionemorra.org/en/45-aktion-gallery-hermann-nitsch>

Œuvre 4 : Michel JOURNIAC, *Messe pour un corps*, 1978,
<http://www.artperformance.org/article-messe-pour-un-corps-michel-journiac-1978-galerie-templon-paris-124633635.html>

Œuvre 5 : David WOJNAROWICZ, « *ACT UP* » 1980,
<https://hotspotmagazine.com/2014/09/03/culturizate-culturizame-david-wojnarowicz-artista-attivista-gay/>

Œuvre 6 : Piotr PAVLENSKI, *Bouche cousue*, 2012,
https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/piotr-pavlenski-l-insoumis-qui-provoque-poutine_1825836.html

Œuvre 7 : Yves KLEIN, *Anthropométrie de la période bleue*, 1960,
<https://cakeordeathsite.wordpress.com/2017/01/27/dreams-of-desire-48-blue/>

Œuvre 8 : Piero MANZONI, *Aliento de artista*, 1960,
<https://www.pinterest.fr/pin/347621664963176211/>

Œuvre 9 : Piero MANZONI, *Merda d'artista*, 1961,
<https://logger.believermag.com/post/after-manzoni-ward>

Œuvre 10 : Joseph BEUYS, *how to explain pictures to a dead hare*, 1965,
<https://www.pinterest.fr/pin/361062095099131032/>

Œuvre 11 : Robert MORRIS, *Columns, Standing box*, 1961
<https://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris>

Œuvre 12 : Gina PANE, *azione sentimentale*, 1973,
<https://www.moma.org/collection/works/190542>

Œuvre 13 : ORLAN, *7th surgery performance, Chirurgie artistique*, 1993,
<https://www.pinterest.fr/pin/373658100309945438/>

Œuvre 14 : Gilbert et George, *The singing Sculpture*, 1970,
<https://www.parisladouce.com/2011/09/iconic-singing-sculpture-de-gilbert.html>

Œuvre 15 : Ana MENDIETA, *Blood Sign #2 — Body Tracks*, 1974,
<https://www.pinterest.fr/pin/384846730636696720/>

Œuvre 16 : Mathew BARNEY, *Envelopa : Drawing Restraint*, 1989,
<http://www.artnet.com/artists/matthew-barney/envelopa-drawing-restraint-7-manual-c-in-3-parts-nxeLx3FuV9xQTNOuUTdJGA2>

Œuvre 17 : Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991,
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=150000000043155>

Œuvre 18 : Peter WEIBEL, « télé-actions » dès 1969,
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cpbzcx4/rbqer9R>

Œuvre 19 : Gina PANE, *Escalade non-anesthésiée*, 1959,
<https://journals.openedition.org/critiquedart/1777>

Œuvre 20 : Chloé MAILLET et Louise HERVE, *Un traité de bains*, 2013,
<http://www.40mcube.org/www/index.php/eau-de-source-et-monstres-aquatiques-louise-herve-choe-maillet/>

Œuvre 21 : Marceline DELBECQ, *So long*, 2004,
<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/teresa-castro/2015/10/05/emotional-technologies-qa-9-marcelline-delbecq/>

Œuvre 22 : Marceline DELBECQ, *Vert pâle*, 2008,
<http://www.printempsdesseptembre.com/fr/le-festival/avant/2008>

Œuvre 23: Walid RA'AD, *The Atlas Groupe*, 2010, <https://bidoun.org/articles/walid-raad-and-the-atlas-group>

Œuvre 24 : Jan FABRE, *L'heure bleue*, 1977, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/info/exposition-jan-fabre-au-musee-d-art-moderne-73361697.html>

Œuvre 25 : Jan FABRE, *Window performance*, 1977,
<https://www.muhka.be/fr/programme/detail/19-jan-fabre-stigmata-actions-performances-1976-2013/item/12567-american-works-and-window-performance>

Œuvre 26 : Jan FABRE, *Money performances*, 1979,
<http://ensembles.mhka.be/ensembles/money-en-de-kunstwereld-money-and-the-art-world?locale=en&mobile=1>

Œuvre 27 : Jan FABRE, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, 1982,
<https://inferno-magazine.com/2014/10/13/jan-fabre-cest-du-theatre-comme-cetait-a-esperer-et-a-prevoir/>

Œuvre 28 : Jan FABRE, *Le pouvoir des folies théâtrales*, 1984,
<https://dansercanalhistorique.com/2015/02/08/le-pouvoir-des-folies-theatrales-de-jan-fabre/>

Œuvre 29 : Jan FABRE, *Troubleyn*, 1986, <https://www.troubleyn.be/fr/jan-fabre-teaching-group>

Œuvre 30 : Jan FABRE, *Mount Olympus*, 2017,
<https://voir.ca/nouvelles/2016/01/26/une-diffusion-web-de-la-piece-de-jan-fabre-pendant-24-heures/>

Œuvre 31 : Richard SCHECHNER, *The Tooth of crime*, 1972,
<http://www.rojo.uconn.edu/environmental/Toothofcrime.html>

Œuvre 32 : Richard SCHECHNER, *Dyonisus in 69*, 1973,
<http://shangols.canalblog.com/archives/2012/08/30/24993813.html>

Œuvre 33 : Wajdi MOUAWAD, *Seuls*, 2008, <http://atelier-du-spectateur.blogspot.fr/2008/08/seuls-de-et-avec-wajdi-mouawad.html>

Œuvre 34 : Robert LEPAGE, *La face cachée de la lune*, 2000,
<https://lavillette.com/evenement/ex-machina-robert-lepage/>

Œuvre 35 : Révérend BILLY, *Church of Life After Shopping*,
<https://www.youtube.com/watch?v=7-zka33sZwQ>

Œuvre 36 : Gianni MOTTI, *Gianni Motti Assistant*, 1997,
https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146/gianni-motti-assistants-tour-du-monde/25129

Œuvre 37 : *Yes Men, Survivaball*, 2009,
<https://www.nytimes.com/2009/10/07/movies/07yes.html>

Œuvre 38 : Oreet ASHERY, *Autoportrait en Marcus Fisher*, 2000,
http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-3-07_detail.asp?picnum=6

Œuvre 39 : Steven COHEN, *Chandelier*, <https://vimeo.com/13098642>

Œuvre 40 : Burning Man, *Photo du lieu*, <https://www.votretourdumonde.com/burning-man/>

Œuvre 41 : Marina ABRAMOVIC : A1 : *Rhythm 10*, 1973,
<https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/02/10/rhythm-series-1973-74-2/>

- Œuvre 42 : Marina ABRAMOVIC : A2 : *Rhythm 5*, 1973,
<https://art21.org/gallery/marina-abramovic-artwork-survey-1970s/>
- Œuvre 43 : Marina ABRAMOVIC : A3 : *Rhythm 2*, 1974, <http://nwsa-hs-advsculpture.blogspot.fr/2016/04/marina-abramovic.html>
- Œuvre 44 : Marina ABRAMOVIC : A4 : *Rhythm 4*, 1974,
<https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/category/rhythm-series/>
- Œuvre 45 : Marina ABRAMOVIC : A5 : *Rhythm 0*, 1974,
<http://www.mrexhibition.net/cours/?p=13408>
- Œuvre 46 : Marina ABRAMOVIC : A6 : *The Lips of Thomas*, 1975, <http://a12-star.blogspot.fr/2010/04/marina-abramovic-lips-of-thomas-1975.html>
- Œuvre 47 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B1 : *Breathing in, breathing on*, 1976,
<https://culturacolectiva.com/arte/obras-de-arte-sobre-amor-y-violencia/>
- Œuvre 48 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B2 : *Relation in space*, 1976,
<http://letteraturaartistica.blogspot.fr/2017/01/marina-abramovic.html>
- Œuvre 49 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B3 : *Talking about Similarity*, 1976,
<https://www.artnet.com/auctions/artists/marina-abramovic-ulya/talking-about-similarity-5-works>
- Œuvre 50 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B4 : *Balance Proof*, 1977,
<https://www.tumblr.com/>
- Œuvre 51 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B5 : *Imponderabilia*, 1977,
<https://www.pinterest.fr/pin/653725702130164927/>
- Œuvre 52 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B6 : *Light/Dark*, 1977,
<https://twitter.com/hashtag/lightdark?src=hash>
- Œuvre 53 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B7 : *Relation in Movement*, 1977, <http://resonance.org/wiki/culture/references-artistiques/accueil>
- Œuvre 54 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B8 : *Relation in Time*, 1977,
<https://www.pinterest.fr/pin/572027590165439075/>
- Œuvre 55 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B9 : *AAA – AAA*, 1978,
<http://www.aylakkarga.com/performansin-sinirlarini-zorlayan-kadin-marina-abramovic/>
- Œuvre 56 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B10 : *Three*, 1978,
<https://www.pinterest.fr/pin/304133781078111587/>
- Œuvre 57 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B11 : *Rest energy*, 1980,
<https://www.muhka.be/fr/collections/artworks/r/item/3729-rest-energy>

Œuvre 58 : Marina ABRAMOVIC et ULAY : B12 : *The Lovers, The Great Wall Walk*, 1988,
<http://barokah.goodlook.site/marina-abramovic-great-wall-walk/>

Œuvre 59 : Marina ABRAMOVIC : C1 : *Cleaning The Mirror 1*, 1995,
<https://www.pinterest.fr/pin/348114246166794491/>

Œuvre 60 : Marina ABRAMOVIC : C2 : *Balkan Baroque*, 1997,
<https://salle09.wordpress.com/2013/12/21/fiche-de-revision-balkan-baroque-de-marina-abramovic/>

Œuvre 60 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *Body Pressure*,
<https://amythebooth.weebly.com/>

Œuvre 61 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *Seedbed*
<https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/>

Œuvre 62 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *Action Pants : Génital Panic* [http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/\[89\]art-must-be-true---for-736-hours-and-30-minutes!,1598.html](http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[89]art-must-be-true---for-736-hours-and-30-minutes!,1598.html)

Œuvre 63 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *The conditioning*,
<https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces>

Œuvre 64 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, <https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/>

Œuvre 65 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *Lips of Thomas*,
<http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>

Œuvre 66 : Marina ABRAMOVIC : C3 : *Seven easy pieces*, 2005, *Entering the Other Side*,
<https://www.pinterest.fr/pin/163466661445701851/>

Œuvre 67 : Marina ABRAMOVIC : C4 : *The artist is présent*, 2010,
<https://dansercanalhistorique.com/2014/08/28/marina-abramovic-the-artist-is-present/>

Œuvre 68 : Marina ABRAMOVIC : *Freeing the voice*, 1976,
<http://www.artwort.com/2014/08/30/arte/marina-abramovic-dopo-512-ore-white-space/>

Œuvre 69 : Marina ABRAMOVIC : *Freeing the memory*, 1976,
<https://www.youtube.com/watch?v=pfeMdspSy7c>

Œuvre 70 : Marina ABRAMOVIC : *Freeing the body*, 1976,
<https://gwilymphotography.wordpress.com/2016/01/06/marina-abramovic/>

Œuvre 71 : Nadia VADORI-GAUTHIER : *Une minutes de danse par jour*, depuis 2013, <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/nadia-vadori-gauthier>

Œuvre 72 : HP Process : *M-ondes*, 2013, <http://databaz.org/hp-process/?tag=works>

Œuvre 73 : HP Process : *Translations*, 2013, <https://easternbloc.ca/fr/expos-events/evenements/translations-de-hp-process>

Œuvre 74 : HP Process : *Contact*, 2013, <http://databaz.org/hp-process/wp-content/gallery/perfs/>

Œuvre 75 : HP Process : *Alpha-lab*, 2016, http://www.paris-art.com/hp-process-avant-scene-alpha_lab/

Œuvre 76 : HP Process : *Conception*, http://databaz.org/hp-process/?page_id=32

Œuvre 77 : Julien BLAINE, *Eléphant Repts 306*, 1962, http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/actualites.php?id_evt=271

Œuvre 78 : Mike KELLEY, *Performance related objects*, 1977-1979, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Mike-Kelley/>

ANNEXE 2

Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes »

« Jusqu'à maintenant, nous avons parlé d'un paradigme de l'indice (et de ses synonymes) au sens large. Le moment est venu de le désarticuler. L'analyse, d'une part, des empreintes, des astres, des excréments (animaux ou humains), des catarrhes, des pulsations, des terrains couverts de neige ou des cendres de cigarette, et celle, d'autre part, des écritures, des peintures et des discours sont deux choses distinctes. La distinction entre nature (inanimée ou vivante) et culture est fondamentale - certainement plus que celle, infiniment plus superficielle et changeante, qu'on établit entre les différentes disciplines. Or, Morelli s'était proposé de rechercher, à l'intérieur d'un système de signes culturellement conditionnés comme le système pictural, les signes qui présentaient le caractère involontaire des symptômes (et de la Majeure partie des indices). Mais ce n'est pas tout : dans ces signes involontaires, dans les « vétilles matérielles – qu'un calligraphe appellerait tournure », comparables aux « mots et expressions favoris » que « la majorité des hommes, tant en parlant qu'en écrivant... introduisent dans le discours parfois sans intention ou sans s'en rendre compte », Morelli reconnaissait l'indice le plus certain de la personnalité de l'artiste. Ce faisant, il reprenait (peut-être indirectement) et développait les principes méthodologiques formulés bien avant par son prédécesseur Giulio Mancini. Le fait qu'il ait fallu tant de temps pour que ces principes vinssent à maturation n'était pas le fruit du hasard. En effet, à cette époque, on assistait à l'apparition d'une tendance sans cesse plus marquée visant à un contrôle qualitatif et ramifié, exercé sur la société par le pouvoir de l'État, qui utilisait un concept d'individu fondé, lui aussi, sur des traits minimes et involontaires.

Toute société éprouve le besoin de faire la distinction entre ses propres membres ; mais les manières de faire face à ce besoin varient selon le temps et le lieu. Il y a tout d'abord le nom ; mais plus la société est complexe, moins le nom suffit à circonscrire sans équivoque l'identité d'un individu. Ainsi, dans l'Égypte gréco-romaine, lorsque quelqu'un s'engageait devant notaire à épouser une femme ou à effectuer une transaction commerciale, on apposait à côté de son nom quelques éléments physiques sommaires, accompagnés de l'indication des cicatrices (quand il y en avait) et d'autres signes particuliers. La possibilité d'erreur ou de substitution frauduleuse de personne restait malgré tout assez grande. En comparaison, la

signature apposée au bas des contrats présentait de nombreux avantages : dans un passage de sa *Storia pittorica* consacrée aux méthodes des connaisseurs, l'abbé Lanzi déclarait que le caractère inimitable de l'écriture personnelle avait été voulu par la nature pour la « sécurité » de la « société civile » (bourgeoise). Bien entendu, il était également possible de falsifier les signatures ; et, surtout, les analphabètes ne se trouvaient pas soumis à ce moyen de contrôle. Mais, en dépit de ces défauts, pendant des siècles, les sociétés européennes n.'ont pas ressenti la nécessité de mettre au point des méthodes de constatation d'identité plus sûres et plus pratiques - pas même lorsque les données du problème furent radicalement changées par la naissance de la grande industrie, la mobilité géographique et sociale qui l'accompagna, et la formation très rapide de gigantesques concentrations urbaines. Pourtant, dans une société présentant ces caractéristiques, c'était un jeu d'enfant que de disparaître en brouillant les traces pour réapparaître sous une nouvelle identité - et cela ne valait pas uniquement pour des villes comme Londres ou Paris. Mais c'est seulement dans les dernières décennies du XIXe siècle que furent proposés plusieurs systèmes nouveaux d'identification, entrant en concurrence entre eux. Il s'agissait d'une exigence surgie des vicissitudes contemporaines de la lutte de classes : la constitution d'une association internationale des travailleurs, la répression de l'opposition ouvrière après la Commune, l'évolution de la criminalité. L'émergence des rapports de production capitalistes avait entraîné (à partir de 1720, environ, en Angleterre, et presque un siècle plus tard, avec le code napoléonien, dans le reste de l'Europe) une transformation, liée au nouveau concept bourgeois de propriété, de la législation qui s'était traduite par une augmentation du nombre des délits punissables et de l'importance des peines. La tendance à assimiler criminalité et lutte de classes s'accompagna de la mise en place d'un système pénitentiaire reposant sur la longue détention. Mais la prison fabriqua des criminels. En France, le nombre des récidivistes, en augmentation constante à partir de 1870, atteignit, vers la fin du siècle, un pourcentage égal à la moitié des criminels poursuivis en justice. Le problème de l'identification des récidivistes, qui se posa au cours de ces décennies, constitua en fait la tête de pont d'un projet d'ensemble, plus ou moins conscient, visant à exercer un contrôle généralisé et subtil sur la société. Pour identifier les récidivistes, il fallait prouver *a)* qu'un individu avait déjà été condamné et *b)* que l'individu en question était celui-là même qui avait déjà subi une condamnation. Le premier point fut résolu par la création des registres de police. Le second présentait des difficultés plus graves. Les anciennes peines qui marquaient à jamais un condamné en le flétrissant ou en le mutilant avaient été abolies. Le lys marqué au fer rouge sur l'épaule de Milady avait permis à d'Artagnan de reconnaître en elle une empoisonneuse condamnée dans le passé pour ses

crimes - tandis que deux évadés comme Edmond Dantès et Jean Valjean avaient pu se représenter sur la scène sociale, sous de fausses apparences. (Ces exemples suffiraient à montrer dans quelle mesure le personnage du criminel récidiviste planait sur l'imagination des hommes du XIXe siècle). La respectabilité bourgeoise exigeait des signes de reconnaissance tout aussi indélébiles mais moins sanguinaires et humiliants que ceux qui étaient infligés sous l'Ancien Régime. L'idée d'énormes archives criminelles photographiques fut abandonnée, dans un premier temps, parce qu'elle soulevait des problèmes de classification insolubles : comment isoler des éléments différents dans le continuum des images. La solution de la quantification parut plus simple et plus rigoureuse. À partir de 1879, un employé de la préfecture de Paris, Alphonse Bertillon, entreprit l'élaboration d'une méthode anthropométrique (qu'il expliqua par la suite dans de nombreux essais et mémoires) fondée sur de minutieuses mensurations corporelles aboutissant à l'établissement d'une fiche individuelle. Il est évident qu'une bévue de quelques millimètres créait les conditions d'une erreur judiciaire ; mais le principal défaut de la méthode anthropométrique de Bertillon résidait ailleurs, à savoir dans le fait qu'elle fut purement négative. Au moment de l'identification, elle permettait d'écarter deux individus dissemblables, mais non d'affirmer avec certitude que deux séries identiques de données renvoyaient à un unique individu. Le caractère élusif irréductible de l'individu rentrait par la fenêtre après avoir été chassé par la porte. C'est pourquoi Bertillon proposa d'intégrer la méthode anthropométrique au prétendu « portrait parlé » - à savoir la description verbale, analytique, de l'unité séparée : nez, yeux, oreilles, etc. , dont la somme aurait dû restituer l'image de l'individu, aboutissant ainsi au procédé d'identification. Les planches d'oreilles exhibées par Bertillon rappelaient irrésistiblement les illustrations que Morelli, au cours de ces mêmes années, avait insérées dans ses propres essais. Il ne s'agissait peut-être pas d'une influence directe - bien qu'on soit frappé de constater que Bertillon, dans son activité d'expert graphologue, considérait comme indices révélateurs d'une falsification les détails ou « idiotismes » de l'original que le faussaire ne parvenait pas à reproduire mais auxquels, au besoin, il substituait les siennes. Comme on l'aura compris, la méthode de Bertillon était incroyablement compliquée. Nous avons déjà mentionné le problème soulevé par les mensurations. Le « portrait parlé » ne faisait qu'aggraver les choses. Comment distinguer, au moment de la description, un nez gibbeux-busqué d'un nez busqué-gibbeux ? Comment classer les nuances d'un œil vert-bleu ? Mais, dès son mémoire de 1888 (par la suite revu et augmenté), Galton avait proposé une méthode d'identification beaucoup plus simple, pour ce qui concernait aussi bien la collecte des données que leur classification. Comme on le sait, cette méthode était basée sur les

empreintes digitales. Mais Galton lui-même reconnaissait, avec beaucoup d'honnêteté, avoir été précédé par d'autres, sur le plan théorique et sur le plan pratique. L'analyse scientifique des empreintes digitales avait été inaugurée en 1823 par Purkyne, le fondateur de l'histologie, dans son mémoire intitulé *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei*. Il distinguait et décrivait de nouveaux types fondamentaux de lignes papillaires en affirmant cependant dans le même temps qu'il n'existait pas deux individus ayant des empreintes digitales identiques. Les possibilités d'application pratiques de cette découverte n'étaient pas envisagées, à la différence de leurs implications qui, elles, étaient discutées dans un chapitre intitulé « *De cognitione organismi individualis in genere* ». La connaissance de l'individu, déclarait Purkyne, est capitale dans la médecine pratique, à commencer par le diagnostic : chez des individus différents, les symptômes se présentent sous des formes différentes et sont donc soignés de différentes manières. C'est pourquoi certains modernes, qu'il ne nommait pas, avaient défini la médecine pratique comme *artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)*. Mais les fondations de cet art résidaient dans la physiologie de l'individu. Ici, Purkyne, qui dans sa jeunesse avait étudié la philosophie à Prague, rejoignait les thèmes les plus profonds de la pensée de Leibniz. L'individu, *ens omnimodo determinatum*, possède une particularité décelable jusque dans ses caractéristiques imperceptibles, infinitésimales. Le hasard, pas plus que les influences extérieures, ne suffisent à l'expliquer. Il faut supposer l'existence d'une norme ou *typus* interne qui maintient la variété des organismes dans les limites de chaque espèce : la connaissance de cette norme (affirmait prophétiquement Purkyne) *ferait éclore la connaissance cachée de la nature individuelle*. L'erreur de la physiognomonie avait consisté à comparer la variété des individus à la lumière d'opinions préconçues et d'hypothèses hâtives ; ces choses étant, il avait jusqu'alors été impossible de fonder une physiognomonie scientifique, descriptive. Abandonnant l'étude des lignes de la main à la « science vaine » des chiromanciens, Purkyne avait concentré son attention sur une donnée beaucoup moins manifeste - et dans les lignes gravées au bout des doigts il retrouvait la marque secrète de l'individualité. Laissons pour un moment l'Europe et passons à l'Asie. À la différence de leurs collègues européens, et de manière tout à fait indépendante, les devins chinois et japonais s'étaient également intéressés aux lignes peu apparentes qui sillonnent l'épiderme de la main. L'usage, attesté en Chine et surtout au Bengale, consistant à imprimer sur les lettres et les documents le bout du doigt trempé dans la poix ou dans l'encre, était probablement le produit d'une série de réflexions à caractère divinatoire. Celui qui était habitué à déchiffrer des écritures mystérieuses dans les veines de la pierre ou du bois, dans les traces laissées par les oiseaux ou dans les dessins du

dos d'une tortue devait parvenir sans effort à concevoir comme une écriture les lignes imprimées par un doigt sale sur une quelconque surface. En 1860, Sir William Herschel, administrateur en chef du district de Hooghly, au Bengale, remarqua cet usage répandu parmi les populations locales, en apprécia l'utilité, et pensa à s'en servir afin d'améliorer le fonctionnement de l'administration britannique. (Les aspects théoriques de la question ne l'intéressaient pas ; le mémoire latin de Purkyne, resté lettre morte pendant un demi-siècle, lui était totalement inconnu.) En réalité, observera rétrospectivement Galton, le besoin d'un instrument d'identification efficace se faisait fortement sentir - dans les colonies britanniques, et pas seulement en Inde : les indigènes étaient analphabètes, querelleurs, menteurs et, aux yeux d'un Européen, tous se ressemblaient. En 1880, Herschel annonçait dans sa *Nature* que, après dix-sept années d'essai, les empreintes digitales avaient été introduites officiellement dans le district de Hooghly, où elles étaient utilisées depuis trois ans avec d'excellents résultats. Les fonctionnaires impériaux s'étaient approprié le savoir des Bengalis en fait d'indices et l'avaient retourné contre eux. L'article de Herschel fournit à Galton l'occasion de repenser et d'approfondir toute la question. C'est la convergence de trois éléments très différents qui avait rendu possibles ses recherches. La découverte d'un pur savant comme Purkyne ; le savoir concret, se rattachant à une pratique quotidienne des populations bengalis ; la perspicacité politique et administrative de Sir William Herschel, fidèle fonctionnaire de Sa Majesté britannique. Galton rendit hommage au premier et au dernier. Il chercha également à discerner des particularités raciales dans les empreintes digitales, mais sans succès ; il se promit quand même de poursuivre ses recherches sur des tribus indiennes, dans l'espoir d'y retrouver des caractéristiques *plus proches de celles des singes (a more monkey-like pattern)*. Outre le fait qu'il avait apporté une contribution décisive à l'analyse des empreintes digitales, Galton, comme nous l'avons dit, en avait également saisi les implications pratiques. La nouvelle méthode fut rapidement introduite en Angleterre et, de là, progressivement, dans le monde entier (la France fut un des derniers pays à céder). De ce fait, chaque être humain - observait fièrement Galton, appliquant à lui même l'éloge de son concurrent Bertillon prononcé par un fonctionnaire du ministère de l'Intérieur français - acquérait une identité, une individualité sur laquelle on pouvait se fonder de manière certaine et durable. Ainsi, ce qui, aux yeux des administrateurs britanniques, était peu auparavant une foule indistincte de « têtes » bengalis (pour reprendre le terme méprisant du Filarete) devenait brusquement une série d'individus dont chacun était marqué par un trait biologique spécifique. Cette prodigieuse extension de la notion d'individualité survenait en fait à travers le rapport avec l'État et avec ses organes bureaucratiques et policiers. Grâce aux empreintes digitales, il

n'était pas jusqu'au dernier habitant du plus misérable village d'Asie ou d'Europe qui ne devenait identifiable et contrôlable.

Mais le même paradigme de l'indice, utilisé pour élaborer des formes de contrôle social sans cesse plus subtiles et ramifiées, peut devenir un instrument permettant de dissiper les brumes qui obscurcissent toujours davantage une structure sociale complexe, telle que celle du capitalisme arrivé à maturité. Si les prétentions à une connaissance systématique paraissent de plus en plus velléitaires, ce n'est nullement une raison pour qu'il faille abandonner l'idée de totalité. Au contraire : L'existence d'une connexion profonde qui explique les phénomènes superficiels se trouve confirmée au moment précis où l'on affirme que la connaissance directe d'une telle connexion est impossible. Si la réalité est opaque, il existe des zones privilégiées - des indices - qui permettent de la déchiffrer. Cette idée, qui constitue le noyau du paradigme indiciel ou sémiotique, s'est frayé un chemin dans les domaines cognitifs les plus variés, modelant en profondeur les sciences humaines. De minuscules détails paléographiques ont été utilisés comme des traces permettant de reconstituer des échanges et des transformations culturels - avec un renvoi explicite à Morelli, qui réglait la dette contractée par Mancini envers Allacci près de trois siècles auparavant. La représentation des vêtements flottants chez les peintres florentins du XVe siècle, les néologismes de Rabelais, la guérison des écrouelles par les rois de France et d'Angleterre ne constituent que quelques-uns des exemples montrant comment des indices minimes ont été considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux : la vision du monde d'une classe sociale, d'un écrivain ou de toute une société. Comme nous l'avons vu, une discipline comme la psychanalyse s'est constituée autour de l'hypothèse selon laquelle des détails apparemment négligeables pouvaient révéler des phénomènes profonds d'une portée considérable. Le déclin de la pensée systématique est allé de pair avec la prospérité de la pensée aphoristique - de Nietzsche à Adorno. Le terme « aphoristique » est lui-même révélateur. (C'est un indice, un symptôme : on n'échappe pas au paradigme.) *Aphorismes* était en effet le titre d'un ouvrage célèbre d'Hippocrate. Au XVIIe siècle, on commença à publier des recueils d'*Aphorismes politiques*. La littérature aphoristique est, par définition, une tentative visant à formuler des jugements sur l'homme et la société à partir de symptômes, d'indices : un homme et une société qui sont malades, *en crise*. Et le mot « crise » est lui aussi un terme médical, hippocratique. On peut facilement démontrer que le plus grand roman de notre temps, *À la recherche du temps perdu*, est construit selon un rigoureux paradigme de l'indice.

Mais un paradigme de l'indice peut-il être rigoureux ? L'orientation quantitative et anthropocentrique imprimée aux sciences de la nature à partir de Galilée a enfermé les sciences humaines dans un fâcheux dilemme : soit adopter un statut scientifique faible pour aboutir à des résultats importants, soit adopté un statut scientifique fort pour aboutir à des résultats de peu d'importance. Au cours de ce siècle, seule la linguistique a réussi à se soustraire à ce dilemme, s'érigeant ainsi comme modèle, plus ou moins atteint, y compris par d'autres disciplines. On peut cependant se demander si *ce type* de rigueur n'est pas seulement impossible à atteindre, mais aussi indésirable pour les formes de savoir plus particulièrement liées à l'expérience quotidienne - ou, plus précisément, à toutes les situations où l'unicité et le caractère irremplaçable des données sont décisifs aux yeux des personnes impliquées. On a dit que l'état amoureux est la surévaluation des différences marginales qui existent entre une femme et une autre (ou entre un homme et un autre). Mais cela peut être également étendu aux œuvres d'art ou aux chevaux. Dans de semblables situations, la rigueur élastique (l'oxymoron passe par là) du paradigme de l'indice paraît impossible à éliminer. Il s'agit de formes de savoir fondamentalement *muettes* - au sens où, comme nous l'avons déjà dit, leurs règles ne sont pas susceptibles d'être axiomatisées ni même énoncées. On n'apprend pas le métier du connaisseur ou du diagnostiqueur en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en jeu (comme on dit habituellement) des éléments impondérables : l'odorat, le coup d'œil, l'intuition. Jusqu'à maintenant, nous nous sommes gardé d'utiliser ce terme miné. Mais si on veut vraiment l'employer, comme synonyme de la récapitulation foudroyante des processus rationnels, il faudra faire la distinction entre une intuition *basse* et une intuition *élevée*. L'ancienne physiognomonie arabe était axée sur la *firasa* : une notion complexe, qui désignait en général la capacité à passer, de manière immédiate, du connu à l'inconnu, sur la base d'indices. Ce terme, tiré du vocabulaire des *sufi*, était utilisé pour désigner soit les intuitions mystiques, soit des formes de perspicacité et de sagacité telles que celles qui étaient attribuées aux fils du roi de Serendip. Dans cette seconde acception, la *firasa* n'est autre que l'organe de la connaissance par indices.

Cette « intuition basse » est enracinée dans les sens (bien qu'elle les dépasse) et, en tant que telle, elle n'a rien à voir avec l'intuition suprasensible des divers irrationalismes du XIXe et du XXe siècle. Elle est répandue dans le monde entier, sans limites géographiques, historiques, ethniques, sexuelles ou de classes - et, par conséquent, très éloignée de toute forme de connaissance supérieure, privilège de rares élus. C'est le patrimoine des Bengalis

expropriés de leur savoir par Sir William Herschel ; des chasseurs ; des marins ; des femmes.
Il rattache étroitement l'animal humain aux autres espèces animales. »⁵⁹²

⁵⁹² Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice, *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 3-44. DOI : 10.3917/deba.006.0003 p Traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottureau.

INDEX NOMINAL

- **ABRAMOVIC Marina** : 3 ;4 ;12 ;13 ;20 ;21 ;34 ;35 ;95 ;96 ;114 ;141 ;149 ;179 ;185 ;207 ;209 ;210 ;211 ;215 ;226 ;227 ;228 ;229 ;230 ;231 ;232 ;233 ;234 ;235 ;236 ;237 ;238 ;239 ;240 ;241 ;242 ;243 ;244 ;245 ;246 ;247 ;248 ;249 ;250 ;252 ;253 ;254 ;256 ;257 ;293 ;318 ;321 ;323 ;329 ;332 ;333 ;334 ;335 ;338 ;339.
- **ARISTOTE** : 8 ;33 ;42 ;43 ;54 ;55 ;56 ;57 ;58 ;59 ;60 ;61 ;68 ;77 ;78 ;79 ;80 ;133 ;158 ;216 ;241 ;242 ;317 ;329.
- **ARTAUD Antonin** : 154 ;329.
- **AUSLANDER Philip** :131 ;132 ;133 ;136 ;279 ;280 ;281 ;282 ;317 ;329.
- **BEUYS Joseph** :10 ;19 ;117 ;118 ;119 ;123 ;124 ;125 ;139 ;158 ;207 ;237 ;238 ;318 ;336.
- **BLAINE Julien** : 276 ;277 ;278 ;329 ;339.
- **BLOCH Dany** : 201 ;252 ;306 ;308 ;329.
- **BRETON André** : 105 ;106 ;107 ;190 ;329.
- **CROCE Cécile** : 1 ;6 ;19 ;20 ;329.
- **DEGAINE André** : 33 ;74 ;76 ;97 ;156 ;188 ;329.
- **DELEUZE Gilles** : 138 ;329.
- **DERRIDA Jacques** : 3 ;4 ;13 ;14 ;29 ;31 ;34 ;35 ;205 ;207 ;250 ;257 ;259 ;260 ;261 ;262 ;264 ;265 ;269 ;270 ;271 ;282 ;316 ;317 ;319 ;329.
- **DUCROT Oswald** : 77 ;79 ;329.
- **FABRE Jan** : 135 ;148 ;149 ;150 ;154 ;337.
- **FOUQUET Ludovic** :183 ;330.
- **FREUD S.** : 15 ;36 ;106 ;220 ;285 ;301 ;303 ;312 ;315 ;316 ;330.
- **GINZBURG Carlo** : 3 ;4 ;14 ;15 ;29 ;30 ;34 ;36 ;205 ;207 ;285 ;286 ;299 ;300 ;301 ;302 ;303 ;304 ;305 ;306 ;307 ;310 ;315 ;316 ;330 ;334 ;340 ;347.
- **GOLDBERG Roselee** : 17 ;19 ;21 ;95 ;97 ;98 ;99 ;100 ;101 ;102 ;103 ;104 ;106 ;107 ;108 ;110 ;112 ;114 ;116 ;119 ;121 ;123 ;126 ;201 ;330.

- **HP PROCESS** : 3 ;4 ;13 ;14 ;20 ;34 ;35 ;36 ;110 ;207 ;257 ;258 ;259 ;260 ;262 ;263 ;264 ;265 ;268 ;271 ;272 ;273 ;276 ;277 ;278 ;279 ;280 ;281 ;282 ;293 ;312 ;316 ;317 ;323 ;334 ;335 ;339.
- **JOURNIAC Michel** : 20 ;112 ;336.
- **JARRY Alfred** : 98 ;330.
- **KAPROW Allan** : 108 ;119 ;121 ;159 ;336.
- **KELLEY Mike** : 3 ;4 ;14 ;20 ;34 ;36 ;117 ;207 ;285 ;286 ;287 ;288 ;292 ;293 ;294 ;295 ;296 ;297 ;298 ;299 ;304 ;305 ;306 ;314 ;315 ;316 ;330 ;333 ;334 ;339.
- **KLEIN Yves** : 10 ;17 ;114 ;115 ;116 ;117 ;118 ;119 ;121 ;122 ;336.
- **LAFARGUE Bernard** : 52 ;54 ;55 ;330.
- **LEHMANN Hans-Thies** : 136 ;151 ;152 ;154 ;163 ;330.
- **LEMOINE Stéphanie** : 34 ;189 ;190 ;193 ;195 ;196 ;199 ;321 ;330.
- **LISTA Giovanni** : 99 ;100 ;313 ;330.
- **LUSSAC Olivier** : 109 ;110 ;135 ;233 ;246 ;254 ;330 ;334.
- **ORLAN** : 20 ;122 ;123 ;139 ;337.
- **MANZONI Piero** : 10 ;116 ;117 ;118 ;119 ;123 ;193 ;336.
- **MORRIS Robert** : 20 ;121 ;122 ;139 ;336.
- **MOUAWAD Wajdi** : 11 ;17 ;34 ;180 ;181 ;182 ;183 ;184 ;185 ;186 ;1887 ;331 ;335 ;337.
- **MAISON ROUGE Isabelle de** : 96 ;100 ;11 ;120 ;122 ;123 ;139 ;331.
- **MARINETTI Filippo Tommaso** : 98 ;99 ;101 ;102 ;103 ;104 ;105 ;110 ;111 ;190 ;331.
- **NITSCH Hermann** : 202 ;306 ;336.
- **NOVARINA Valère** : 151 ;331.
- **PANE Gina** : 201 ;207 ;209 ;237 ;238 ;318 ;329 ;336 ;337.
- **PLATON** : 8 ;29 ;33 ;42 ;43 ;44 ;45 ;46 ;47 ;48 ;49 ;50 ;51 ;52 ;54 ;57 ;58 ;59 ;61 ;68 ;133 ;214 ;331.
- **PONTBRIAND Chantal** : 120 ;167 ;331.

- **RANCIERE Jacques** :154 ; 155 ;331.
- **RICOEUR Paul** :12 ;29 ;102 ;207 ;209 ;211 ;212 ;213 ;214 ;216 ;217 ;219 ;220 ;222 ;223 ;224 ;226 ;240 ;241 ;244 ;246 ;247 ;248 ;250 ;251 ;252 ;256 ;270 ;271 ;283 ;306 ;307 ; 308 ;309 ;310 ;311 ;312 ;318 ;
- **RUSH Michael** :259 ;331.
- **RYNGAERT Jean-Pierre** : 82 ;331.
- **SAURISSE Pierre** : 26 ;332.
- **SCHAEFFER JeanMarie** :3 ;4 ;8 ;33 ;42 ;59 ;61 ;62 ;63 ;64 ;65 ;66 ;67 ;68 ;69 ;70 ;72 ;73 ;74 ;77 ;79 ;80 ;82 ;83 ;86 ;133 ;144 ;155 ;187 ;188 ;191 ;247 ;332.
- **SCHECHNER Richard** : 3 ;4 ;11 ;19 ;28 ;33 ;74 ;136 ;155 ;156 ;157 ;158 ;159 ;160 ;161 ;162 ;163 ;164 ;165 ;167 ;324 ;325 ;326 ;327 ;332 ;337.
- **SCHMITT Eric Emmanuel** :58 ;59 ;332.
- **SCHNEEMAN Carolee** :112 ;336.
- **SERRES Alexandre** : 3 ;4 ;29 ;30 ;31 ;32 ;34 ;169 ;205 ;315 ;319 ;332.
- **UBERSFELD Anne** : 77 ;80 ;81 ;95 ;332.
- **ULAY** : 13 ;20 ;95 ;96 ;227 ;230 ;231 ;232 ;233 ;234 ;235 ;239 ;254 ;257 ;335 ;338.
- **VELTRUSKY Jiri** : 77 ;78 ;79 ;81 ;332.
- **WALTER Benjamin** : 33 ;86 ;87 ;88 ;89 ;90 ;92 ;93 ;94 ;131 ;132 138 ;279 ;280 ;317 ;332.

INDEX THEMATIQUE

- **Abandonner** : 345.
- **Acteur** :23 ;24 ;25 ;26 ;33 ;36 ;56 ;71 ;72 ;76 ;79 ;84 ;85 ;86 ;87 ;91 ;92 ;97 ;111 ;
129 ;130 ;131 ;137 ;138 ;149 ;152 ;153 ;154 ;155 ;156 ;157 ;159 ;160 ;161 ;162 ;
167 ;168 ;180 ;182 ;183 ;186 ;189 ;200 ;215 ;232 ;234 ;248 ;251 ;262 ;264 ;268 ;
270 ;278 ;279 ;280 ;281 ;282 ;322 ;323.
- **Aimer** :96 ;195.
- **Apprentissage** :49 ;62 ;64 ;69 ;142 ;217 ;218 ;219 ;318 ;32.
- **Art performance** :1 ;3 ;8 ;9 ;10 ;13 ;17 ;18 ;19 ;21 ;25 ;26 ;27 ;32 ;33 ;34 ;35 ;36
;37 ;39 ;40 ;42 ;47 ;54 ;94 ;95 ;96 ;97 ;100 ;102 ;103 ;104 ;109 ;110 ;111 ;113 ;
114 ;115 ;116 ;117 ;119 ;120 ;125 ;126 ;128 ;134 ;135 ;137 ;145 ;146 ;148 ;150 ;
151 ;152 ;155 ;167 ;168 ;169 ;170 ;180 ;183 ;188 ;189 ;190 ;196 ;200 ;201 ;202 ;
205 ;209 ;210 ;211 ;228 ;240 ;241 ;249 ;252 ;252 ;257 ;282 ;285 ;286 ;293 ;315 ;
317 ;318 ;319 ;320 ;324 ;325 ;326 ;327 ;328.
- **Artisans** :31 ;44 ;51 ;52 ;53 ;54 ;148 ;289 ;330.
- **Artiste** :3 ;15 ;17 ;19 ;20 ;21 ;34 ;35 ;36 ;52 ;54 ;95 ;97 ;100 ;102 ;104 ;105 ;108 ;
109 ;110 ;111 ;112 ;114 ;116 ;117 ;118 ;119 ;120 ;121 ;122 ;123 ;125 ;126 ;127 ;
128 ;130 ;131 ;135 ;142 ;145 ;146 ;147 ;148 ;149 ;163 ;167 ;168 ;169 ;180 ;181 ;
188 ;190 ;193 ;194 ;196 ;198 ;199 ;205 ;207 ;209 ;232 ;233 ;235 ;236 ;237 ;239 ;
244 ;245 ;246 ;252 ;253 ;257 ;263 ;264 ;266 ;267 ;275 ;278 ;286 ;287 ;292 ;294 ;
298 ;299 ;300 ;303 ;304 ;305 ;312 ;322 ;324 ;325 ;330 ;340.
- **Cinéma** :9 ;19 ;55 ;70 ;87 ;90 ;91 ;92 ;93 ;94 ;126 ;131 ;132 ;141 ;143 ;183 ;239 ;
280 ;317 ;323.
- **Commémoration** :219 ;221 ;222 ;242.
- **Connaissance** :3 ;9 ;19 ;30 ;40 ;42 ;44 ;45 ;50 ;59 ;60 ;64 ;65 ;66 ;76 ;177 ;178 ;
229 ;238 ;276 ;306 ;307 ;315 ;323 ;325 ;327 ;342 ;343 ;345 ;346.
- **Corps** :10 ;20 ;21 ;28 ;30 ;36 ;56 ;99 ;100 ;103 ;111 ;112 ;113 ;114 ;115 ;116 ;122
;123 ;126 ;128 ;137 ;138 ;139 ;148 ;149 ;150 ;155 ;168 ;172 ;176 ;189 ;201 ;218
;219 ;223 ;224 ;229 ;231 ;234 ;246 ;247 ;253 ;254 ;255 ;256 ;258 ;260 ;261 ;264 ;

265 ;267 ;268 ;272 ;273 ;275 ;276 ;278 ;279 ;280 ;281 ;282 ;295 ;303 ;304 ;317 ;
319 ;324 ;325 ;335 ;336.

- **Croyance** :106 ;307 ;321.
- **Devoir de mémoire** : 13 ;221 ;222 ;225 ;246 ;247 ;248 ;253 ;256.
- **Douleur** :13 ;22 ;24 ;228 ;230 ;239 ;320 ;323.
- **Education** :49 ;49 ;50 ;55 ;287.
- **Espace** :10 ;11 ;17 ;18 ;19 ;27 ;33 ;34 ;76 ;88 ;89 ;97 ;108 ;110 ;114 ;119 ;120 ;
121 ;122 ;126 ;129 ;131 ;143 ;148 ;156 ;158 ;159 ;160 ;161 ;162 ;168 ;169 ;171 ;
172 ;187 ;188 ;189 ;190 ;191 ;192 ;193 ;194 ;195 ;196 ;197 ;198 ;199 ;200 ;201 ;
231 ;232 ;233 ;261 ;262 ;263 ;270 ;272 ;275 ;290 ;304 ;306.
- **Faire comme si** :84 ;192.
- **Feintise** :8 ;23 ;58 ;63 ;64 ;67 ;68 ;142 ;200 ;214.
- **Femme** :12 ;20 ;53 ;54 ;76 ;77 ;95 ;114 ;116 ;123 ;150 ;167 ;168 ;186 ;196 ;197 ;
235 ;237 ;239 ;246 ;247 ;248 ;268 ;332 ;340 ;346 ;347.
- **Fiction** :1 ;3 ;4 ;8 ;9 ;11 ;18 ;21 ;22 ;23 ;24 ;25 ;26 ;31 ;32 ;33 ;34 ;37 ;39 ;40 ;42 ;
44 ;45 ;47 ;48 ;54 ;55 ;56 ;57 ;58 ;59 ;61 ;62 ;63 ;64 ;65 ;66 ;67 ;68 ;69 ;70 ;71 ;72
;73 ;74 ;79 ;80 ;82 ;83 ;84 ;86 ;88 ;94 ;95 ;97 ;99 ;113 ;131 ;133 ;134 ;135 ;136 ;139
;142 ;143 ;145 ;150 ;152 ;153 ;162 ;168 ;169 ;171 ;175 ;176 ;177 ;179 ;180 ;182 ;
185 ;186 ;187 ;189 ;190 ;191 ;192 ;193 ;194 ;195 ;199 ;206 ;211 ;212 ;213 ;214 ;
215 ;239 ;241 ;244 ;247 ;250 ;256 ;264 ;265 ;308 ;315 ;319 ;320 ;323 ;324 ;332 ;
335.
- **Force** :43 ;110 ;146 ;185 ;212 ;217 ;231 ;251 ;264 ;296 ;298 ;299 ;318.
- **Génocide** :245 ;246 ;247.
- **Histoire** :1 ;8 ;9 ;13 ;15 ;17 ;18 ;27 ;28 ;27 ;28 ;29 ;30 ;31 ;32 ;33 ;35 ;36 ;49 ;58 ;
59 ;60 ;61 ;65 ;67 ;70 ;73 ;74 ;83 ;87 ;93 ;96 ;97 ;98 ;119 ;121 ;124 ;125 ;127 ;128
;130 ;134 ;139 ;140 ;142 ;143 ;144 ;147 ;149 ;153 ;157 ;160 ;161 ;179 ;188 ;189
;190 ;197 ;198 ;202 ;205 ;209 ;210 ;211 ;212 ;213 ;214 ;215 ;216 ;219 ;222 ;233 ;
235 ;236 ;237 ;239 ;240 ;241 ;244 ;247 ;248 ;250 ;251 ;252 ;256 ;264 ;265 ;269 ;
283 ;285 ;288 ;290 ;292 ;300 ;302 ;304 ;306 ;308 ;309 ;310 ;311 ;313 ;316 ;321 ;
329 ;330 ;331 ;332 ;332 ;335.

- **Homme** :22 ;23 ;24 ;25 ;27 ;28 ;29 ;31 ;35 ;43 ;44 ;45 ;47 ;49 ;50 ;51 ;52 ;57 ;59 ;60 ;66 ;68 ;71 ;72 ;75 ;76 ;85 ;90 ;92 ;95 ;99 ;123 ;137 ;153 ;156 ;157 ;158 ;160 ;168 ;170 ;171 ;172 ;173 ;174 ;175 ;176 ;177 ;178 ;179 ;180 ;182 ;186.
- **Humour** :19 ;287.
- **Indice** :3 ;12 ;14 ;15 ;27 ;29 ;30 ;31 ;34 ;36 ;67 ;205 ;203 ;207 ;214 ;216 ;251 ;252 ;271 ;283 ;285 ;286 ;293 ;299 ;301 ;302 ;303 ;304 ;305 ;306 ;307 ;312 ;313 ;314 ;315 ;316 ;318 ;319 ;334 ;340 ;342 ;344 ;345 ;345 ;34.
- **Informatique** :127 ;266 ;272 ;277 ;281 ;282.
- **Jeu** :68 ;71 ;72 ;74 ;80 ;82 ;84 ;86 ;90 ;91 ;106 ;111 ;112 ;113 ;129 ;137 ;157 ;159 ;161 ;162 ;164 ;183 ;189 ;245 ;290 ;310 ;325 ;341 ;346.
- **Langage** :14 ;31 ;35 ;64 ;79 ;96 ;101 ;107 ;137 ;138 ;139 ;160 ;183 ;189 ;214 ;224 ;232 ;240 ;257 ;259 ;260 ;262 ;265 ;269 ;271 ;272 ;297 ;304 ;316 ;329.
- **Média** :10 ;36 ;91 ;110 ;125 ;126 ;127 ;128 ;131 ;133 ;134 ;152 ;189 ;190 ;193 ;154 ;257 ;259 ;275 ;279 ;280 ;281 ;282 ;297 ;324 ;331.
- **Mémoire** :3 ;12 ;13 ;14 ;17 ;25 ;29 ;30 ;31 ;34 ;35 ;205 ;206 ;207 ;209 ;210 ;211 ;212 ;213 ;214 ;215 ;216 ;217 ;218 ;219 ;220 ;221 ;222 ;223 ;224 ;225 ;226 ;227 ;235 ;238 ;240 ;241 ;242 ;244 ;245 ;246 ;247 ;248 ;249 ;250 ;251 ;252 ;253 ;254 ;255 ;256 ;260 ;261 ;262 ;263 ;265 ;269 ;270 ;271 ;275 ;283 ;287 ;292 ;306 ;307 ;308 ;312 ;313 ;314 ;315 ;316 ;317 ;318 ;319 ;331 ;332 ;335 ;342 ;343 ;344.
- **Mensonge** :43 ;48 ;49 ;50 ;52 ;62 ;69.
- **Mimésis** :42 ;43 ;54 ;152 ;164 ;170 ;215.
- **Mort** :11 ;28 ;29 ;33 ;34 ;35 ;43 ;47 ;65 ;78 ;80 ;85 ;98 ;117 ;122 ;137 ;167 ;168 ;169 ;170 ;173 ;174 ;175 ;176 ;177 ;178 ;179 ;180 ;184 ;186 ;187 ;205 ;207 ;213 ;216 ;221 ;237 ;238 ;239 ;243 ;246 ;247 ;256 ;271 ;280 ;286 ;293 ;303 ;305 ;312 ;313 ;314 ;316 ;319 ;323 ;332 ;344 ;245 ;246 ;247.
- **Musique** :9 ;19 ;20 ;56 ;57 ;58 ;60 ;78 ;80 ;93 ;99 ;102 ;103 ;108 ;109 ;110 ;115 ;143 ;151 ;191 ;220 ;233 ;250 ;264 ;278 ;287 ;291 ;330 ;335.
- **Mythe** :26 ;30 ;36 ;45 ;264 ;285 ;308 ;314 ;330 ;332
- **Nature** :25 ;44 ;45 ;49 ;52 ;56 ;68 ;86 ;90 ;93 ;103 ;110 ;129 ;158 ;168 ;198 ;219 ;221 ;223 ;225 ;230 ;233 ;243 ;279 ;280 ;300 ;303 ;304 ;305 ;307 ;315 ;327 ;340 ;341 ;343 ;344 ;346.

- **Numérique** :10 ;14 ;31 ;36 ;125 ;126 ;127 ;128 ;201 ;257 ;258 ;259 ;260 ;262 ;263 ;268 ;271 ;273 ;274 ;275 ;277 ;278 ;279 ;282 ;303 ;316 ;317 ;323.
- **Objet** :3 ;8 ;14 ;15 ;19 ;20 ;27 ;32 ;35 ;36 ;44 ;46 ;47 ;48 ;49 ;52 ;54 ;56 ;57 ;58 ;59 ;60 ;61 ;78 ;81 ;88 ;117 ;119 ;123 ;125 ;128 ;140 ;141 ;164 ;190 ;205 ;213 ;215 ;218 ;223 ;225 ;233 ;239 ;249 ;262 ;268 ;269 ;280 ;283 ;286 ;287 ;288 ;289 ;299 ;303 ;304 ;305 ;306 ;308 ;311 ;313 ;314 ;315 ;316
- **Parler** :47 ;49 ;56 ;57 ;60 ;69 ;109 ;111 ;137 ;139 ;140 ;152 ;178 ;199 ;214 ;220 ;224 ;231 ;247 ;260 ;267 ;302 ;326.
- **Participer** :162 ;321 ;323.
- **Peinture** :9 ;17 ;19 ;27 ;28 ;35 ;51 ;56 ;57 ;58 ;72 ;89 ;93 ;94 ;97 ;98 ;101 ;102 ;110 ;115 ;116 ;150 ;181 ;184 ;192 ;206 ;259 ;331 ;340.
- **Pensée** :18 ;31 ;33 ;36 ;43 ;45 ;58 ;63 ;64 ;81 ;106 ;109 ;118 ;120 ;129 ;157 ;194 ;205 ;214 ;221 ;223 ;224 ;259 ;260 ;261 ;262 ;265 ;268 ;269 ;285 ;312 ;324 ;326 ;343 ;345.
- **Perdre** :64 ;68 ;110 ;229 ;254 ;299.
- **Performance** :1 ;3 ;4 ;8 ;9 ;10 ;11 ;12 ;13 ;15 ;17 ;18 ;20 ;21 ;25 ;26 ;27 ;28 ;32 ;33 ;34 ;35 ;36 ;37 ;39 ;40 ;42 ;47 ;54 ;61 ;80 ;91 ;92 ;94 ;95 ;96 ;98 ;98 ;99 ;100 ;101 ;102 ;103 ;104 ;105 ;106 ;107 ;108 ;109 ;110 ;111 ;112 ;113 ;114 ;115 ;116 ;117 ;118 ;119 ;120 ;121 ;122 ;123 ;124 ;125 ;126 ;127 ;128 ;129 ;130 ;131 ;132 ;133 ;134 ;135 ;136 ;137 ;139 ;140 ;141 ;142 ;143 ;144 ;145 ;145 ;17 ;148 ;149 ;150 ;151 ;152 ;153 ;155 ;156 ;157 ;158 ;159 ;161 ;162 ;163 ;164 ;165 ;167 ;168 ;169 ;179 ;180 ;181 ;183 ;184 ;185 ;188 ;189 ;190 ;191 ;192 ;193 ;195 ;196 ;197 ;198 ;199 ;200 ;201 ;202 ;206 ;207 ;209 ;210 ;211 ;215 ;217 ;226 ;227 ;228 ;229 ;230 ;231 ;32 ;233 ;234 ;235 ;236 ;237 ;238 ;239 ;240 ;241 ;242 ;244 ;245 ;246 ;247 ;248 ;249 ;250 ;252 ;253 ;254 ;255 ;256 ;257 ;258 ;259 ;260 ;262 ;263 ;264 ;265 ;266 ;268 ;271 ;272 ;273 ;277 ;278 ;279 ;280 ;281 ;282 ;285 ;286 ;287 ;288 ;291 ;292 ;293 ;294 ;295 ;296 ;297 ;298 ;299 ;304 ;305 ;306 ;312 ;313 ;314 ;315 ;316 ;317 ;318 ;319 ;320 ;321 ;322 ;323 ;324 ;325 ;326 ;327 ;328 ;329 ;330 ;331 ;332 ;333 ;334 ;335 ;336.
- **Philosophe** :28 ;31 ;34 ;35 ;36 ;42 ;43 ;43 ;55 ;59 ;61 ;63 ;80 ;86 ;152 ;205 ;207 ;212 ;217 ;241 ;242 ;308 ;315.
- **Photographie** :3 ;19 ;26 ;27 ;46 ;47 ;48 ;87 ;90 ;94 ;127 ;128 ;129 ;142 ;147 ;183 ;205 ;206 ;210 ;215 ;217 ;238 ;249 ;250 ;255 ;261 ;262 ;297 ;298 ;313 ;316 ;336.

- **« Pour de vrai »** :1 ;3 ;9 ;11 ;12 ;18 ;21 ;22 ;25 ;26 ;32 ;39 ;40 ;42 ;43 ;44 ;45 ;46 ;48 ;49 ;50 ;51 ;52 ;56 ;58 ;59 ;61 ;62 ;64 ;65 ;66 ;67 ;68 ;69 ;71 ;72 ;74 ;84 ;96 ;97 ;110 ;116 ;117 ;118 ;119 ;135 ;140 ;142 ;144 ;145 ;146 ;150 ;152 ;153 ;167 ;168 ;169 ;171 ;176 ;179 ;188 ;190 ;193 ;194 ;195 ;200 ;205 ;206 ;214 ;216 ;218 ;241 ;243 ;244 ;318 ;320 ;321.
- **Possible** :3 ;4 ;17 ;22 ;26 ;27 ;33 ;36 ;48 ;55 ;59 ;66 ;70 ;76 ;77 ;85 ;88 ;90 ;92 ;102 ;106 ;115 ;120 ;125 ;173 ;176 ;189 ;192 ;197 ;199 ;213 ;215 ;217 ;219 ;223 ;225 ;230 ;242 ;249 ;251 ;261 ;274 ;276 ;282 ;286 ;293 ;303 ;306 ;307 ;312 ;313 ;316 ;341 ;343 ;344 ;345 ;346.
- **Présentation** :18 ;32 ;34 ;39 ;71 ;111 ;112 ;114 ;120 ;121 ;139 ;140 ;141 ;153 ;165 ;168 ;199 ;201 ;205 ;226 ;232 ;240 ;246 ;258 ;278 ;291292.
- **Public** :3 ;4 ;8 ;9 ;11 ;12 ;15 ;17 ;19 ;20 ;21 ;22 ;23 ;24 ;25 ;26 ;29 ;33 ;34 ;39 ;40 ;42 ;52 ;54 ;55 ;60 ;61 ;62 ;64 ;66 ;67 ;70 ;71 ;72 ;74 ;75 ;76 ;79 ;81 ;84 ;86 ;91 ;92 ;94 ;93 ;98 ;99 ;100 ;102 ;103 ;104 ;108 ;111 ;112 ;113 ;114 ;115 ;116 ;117 ;118 ;119 ;120 ;121 ;127 ;128 ;129 ;131 ;134 ;137 ;138 ;142 ;144 ;145 ;146 ;147 ;149 ;153 ;154 ;155 ;157 ;159 ;160 ;162 ;163 ;165 ;167 ;168 ;169 ;178 ;180 ;186 ;187 ;188 ;189 ;190 ;191 ;192 ;193 ;194 ;195 ;196 ;197 ;198 ;199 ;200 ;201 ;226 ;229 ;230 ;231 ;232 ;233 ;246 ;247 ;248 ;249 ;256 ;257 ;259 ;260 ;261 ;264 ;268 ;272 ;278 ;280 ;281 ;282 ;291 ;294 ;306 ;3018 ;320 ;321 ;321 ;323 ;324 ;333.
- **Raconter** :11 ;13 ;49 ;95 ;139 ;140 ;142 ;144 ;179 ;189 ;211 ;241.
- **Rappel** :33 ;70 ;94 ;96 ;110 ;145 ;167 ;175 ;206 ;211 ;213 ;215 ;218 ;219 ;220 ;222 ;223 ;241 ;242 ;244 ;245 ;247 ;257 ;281 ;289 ;295 ;298 ;300 ;301 ;342.
- **Religion** :74 ;75 ;76 ;196 ;197.
- **Représentation** :3 ;8 ;9 ;28 ;31 ;36 ;54 ;55 ;58 ;59 ;60 ;61 ;63 ;64 ;71 ;72 ;74 ;75 ;77 ;78 ;81 ;82 ;83 ;84 ;95 ;96 ;97 ;99 ;100 ;105 ;114 ;120 ;135 ;153 ;156 ;157 ;158 ;160 ;161 ;162 ;163 ;164 ;165 ;168 ;169 ;181 ;182 ;183 ;191 ;209 ;213 ;214 ;216 ;217 ;218 ;228 ;247 ;250 ;269 ;280 ;281 ;285 ;292 ;308 ;309 ;310 ;311 ;312 ;322 ;345.
- **Reproduction** :36 ;87 ;88 ;89 ;92 ;237 ;244 ;280 ;281 ;282 ;285 ;317
- **Rire** :55 ;56 ;60 ;151 ;200.
- **Sang** :3 ;11 ;21 ;112 ;141 ;142 ;167 ;168 ;170 ;173 ;179 ;180 ;207 ;230 ;236 ;240 ;319 ;342.
- **Sémantique** :26 ;27 ;28 ;117 ;207 ;248 ;279.

- **Son** :27 ;31 ;71 ;85 ;87 ;103 ;109 ;160 ;194 ;226 ;233 ;257 ;261 ;263 ;264 ;267 ;
277 ;295 ;297 ;316.

- **Souffrance** :56 ;239.

- **Spectateur** :20 ;22 ;25 ;55 ;70 ;71 ;72 ;76 ;81 ;83 ;84 ;92 ;93 ;97 ;102 ;108 ;115 ;
120 ;129 ;130 ;131 ;132 ;137 ;138 ;141 ;148 ;149 ;153 ;154 ;155 ;156 ;157 ;159 ;
160 ;161 ;162 ;163 ;167 ;168 ;181 ;182 ;184 ;185 ;186 ;187 ;189 ;190 ;199 ;200 ;
201 ;215 ;231 ;232 ;246 ;247 ;248 ;249 ;251 ;255 ;262 ;266 ;281 ;291 ;306 ;317 ;
320 ;321 ;323 ;331.

- **Temps** :10 ;18 ;20 ;27 ;34 ;35 ;40 ;59 ;73 ;75 ;77 ;85 ;88 ;89 ;92 ;100 ;102 ;103 ;
104 ;108 ;115 ;119 ;120 ;121 ;122 ;123 ;126 ;128 ;129 ;131 ;132 ;137 ;141 ;145 ;
148 ;151 ;161 ;168 ;170 ;171 ;172 ;174 ;175 ;177 ;178 ;180 ;182 ;183 ;184 ;187 ;
189 ;190 ;199 ;201 ;206 ;209 ;215 ;216 ;217 ;218 ;221 ;223 ;224 ;230 ;231 ;233 ;
241 ;243 ;244 ;255 ;258 ;259 ;262 ;265 ;268 ;270 ;272 ;274 ;275 ;277 ;279 ;289 ;
293 ;297 ;304 ;305 ;306 ;309 ;310 ;311 ;312 ;313 ;314 ;239 ;334 ;340 ;342 ;343 ;
345.

- **Théâtre** :3 ;6 ;8 ;9 ;10 ;11 ;12 ;17 ;18 ;19 ;21 ;25 ;28 ;32 ;33 ;39 ;40 ;42 ;54 ;55 ;5
6 ;57 ;58 ;60 ;61 ;63 ;71 ;72 ;73 ;74 ;75 ;76 ;77 ;78 ;79 ;80 ;81 ;82 ;83 ;84 ;86 ;88 ;
91 ;92 ;93 ;94 ;95 ;97 ;98 ;99 ;100 ;101 ;102 ;103 ;105 ;106 ;110 ;111 ;114 ;115 ;
118 ;120 ;121 ;122 ;124 ;131 ;132 ;133 ;134 ;135 ;136 ;137 ;138 ;142 ;143 ;144 ;
145 ;146 ;147 ;148 ;149 ;150 ;151 ;152 ;153 ;154 ;155 ;156 ;157 ;158 ;159 ;160 ;
161 ;162 ;163 ;164 ;165 ;167 ;168 ;169 ;179 ;180 ;181 ;182 ;183 ;184 ;185 ;186 ;
188 ;189 ;190 ;191 ;205 ;231 ;240 ;280 ;281 ;319 ;322 ;325 ;326 ;327 ;328 ;329 ;
330 ;331 ;332 ;335.

- **Véritable** :3 ;18 ;29 ;45 ;65 ;78 ;81 ;106 ;122 ;141 ;171 ;186 ;190 ;200 ;267 ;279 ;
313.

- **Vidéo** :3 ;9 ;19 ;20 ;25 ;27 ;31 ;35 ;86 ;91 ;93 ;94 ;124 ;125 ;126 ;127 ;128 ;130 ;
131 ;132 ;133 ;146 ;157 ;160 ;183 ;197 ;199 ;201 ;205 ;206 ;209 ;210 ;215 ;229 ;
231 ;234 ;235 ;236 ;239 ;249 ;254 ;255 ;256 ;257 ;258 ;261 ;262 ;263 ;264 ;273 ;
276 ;278 ;279 ;280 ;296 ;297 ;314 ;316 ;317 ;319 ;322 ;327 ;333 ;334.

- **Vie** :21 ;27 ;28 ;31 ;39 ;47 ;49 ;58 ;63 ;65 ;84 ;85 ;104 ;110 ;114 ;117 ;118 ;123 ;
159 ;160 ;162 ;163 ;171 ;174 ;176 ;178 ;181 ;184 ;191 ;192 ;198 ;210 ;231 ;234 ;
239 ;240 ;243 ;244 ;248 ;255 ;271 ;282 ;286 ;293 ;305 ;310 ;313 ;314 ;326.

- **Vivant** :17 ;26 ;28 ;35 ;51 ;63 ;79 ;91 ;99 ;110 ;115 ;116 ;117 ;119 ;123 ;133 ;143
;149 ;151 ;171 ;174 ;200 ;216 ;217 ;224 ;227 ;252 ;271 ;278 ;279 ;280 ;281 ;291 ;
307 ;313 ;316 ;319 ;340.

- **Vouloir** :89 ;178 ;185 ;206 ;242 ;250.

- « **Vrai** » :1 ;3 ;8 ;11 ;18 ;21 ;222 ;23 ;24 ;25 ;26 ;30 ;31 ;32 ;33 ;34 ;36 ;39 ;40 ;42 ;
43 ;44 ;45 ;46 ;47 ;48 ;49 ;51 ;52 ;56 ;58 ;59 ;61 ;62 ;65 ;66 ;67 ;68 ;69 ;70 ;71 ;72
;84 ;92 ;96 ;104 ;110 ;112 ;117 ;118 ;119 ;133 ;140 ;142144 ;145 ;146 ;150 ;152 ;
163 ;167 ;168 ;169 ;170 ;171 ;172 ;173 ;174 ;175 ;176 ;177 ;178 ;179 ;18 ;182 ;
185 ;186 ;187 ;188 ;190 ;191 ;193 ;194 ;195 ;196 ;199 ;200 ;205 ;206 ;207 ;211 ;
213 ;216 ;217 ;218 ;228 ;241 ;250 ;262 ;265 ;280 ;315 ;320 ;322 ;323.

- **Vraisemblable** :59.