

LA PERMANENCE

cahier spécial
MOUVEMENT

 Centre national
des arts plastiques

musée de
la danse



LE ROCK A SA RADIO

RETROUVEZ TOUTES NOS FRÉQUENCES SUR WWW.OUIFM.FR

Questions de porosités

Avant, tout était à sa place. À chaque art son académie, ses musées, ses théâtres, ses studios, ses auditoriums, etc. Des catégories se sont instituées, un ordre s'est établi, contre lesquels, tout au long du XX^e siècle, les « avant-gardes » ont opposé leurs coups de boutoir, disséminé leurs marques d'affranchissement. Ils ont fait *événement*, semant parfois la zizanie, mais marquant d'un trait vif l'histoire de l'art, telle qu'elle peut aujourd'hui s'enseigner, se transmettre, s'hériter.

Ce legs s'affirme d'abord au présent, dans *l'indiscipline* de démarches artistiques qui outrepassent les frontières du passé. Mais ce présent n'est pas oublieux des strates, gestes, actes, œuvres, qui l'ont rendu possible. Cela constitue une mémoire, à laquelle, tout autant que l'invention des corps-artistes d'aujourd'hui, les institutions qui ont vocation à pérenniser et *sanctuariser*, doivent faire place, quitte à réexaminer leurs modes de conservation, d'exposition, de diffusion. La durée d'une œuvre, c'est ce qui la tient en vie : la façon dont elle continue à nous regarder, longtemps après avoir été accomplie ; et sa capacité à être réactivée, mise en

perspective, réinterprétée (dans tous les sens du terme).

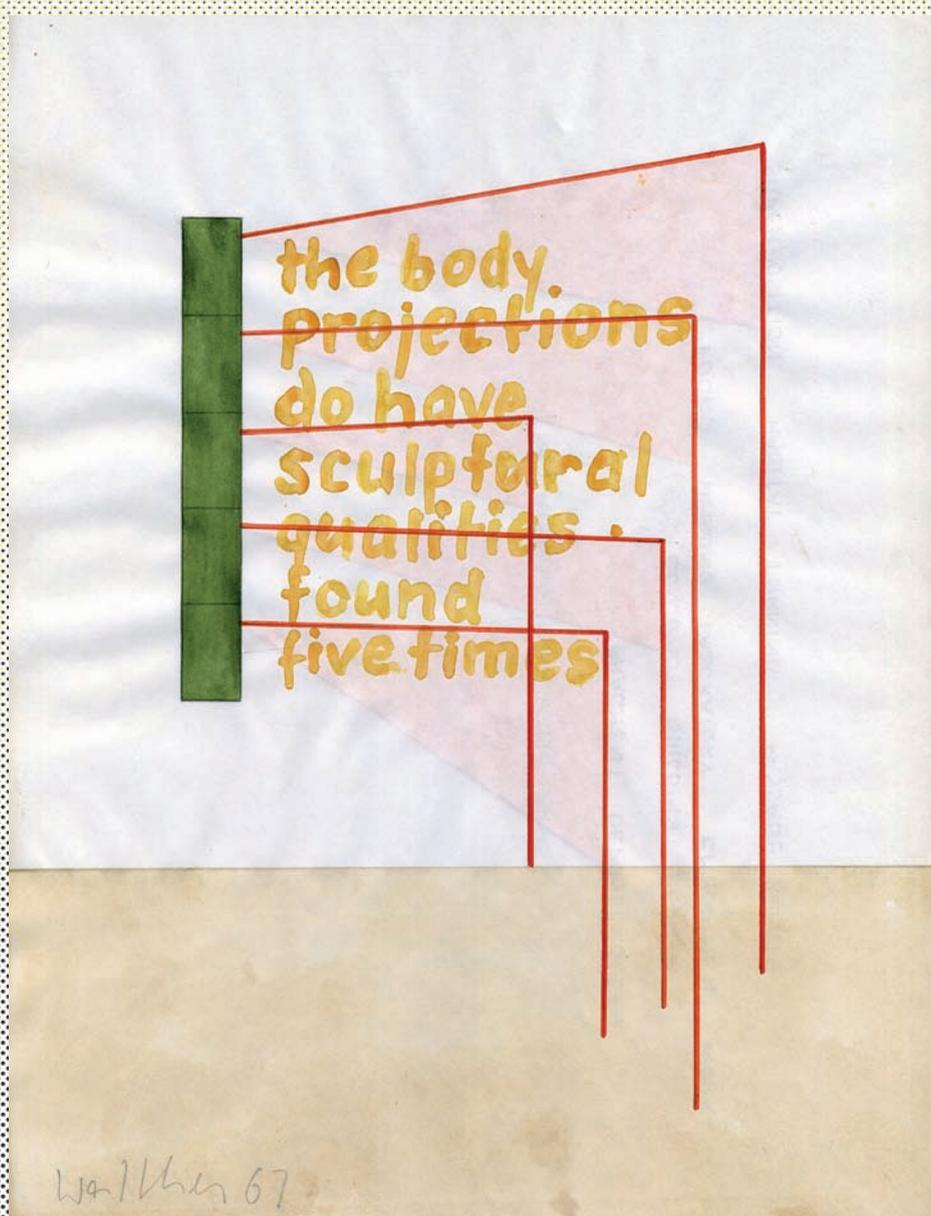
En faisant du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne un « Musée de la danse », Boris Charmatz exprimait de façon on ne peut plus claire sa volonté de ne pas laisser la danse pour sempiternellement éphémère, et de garder trace de ce qui s'est inventé, expérimenté, et secrètement déposé dans l'histoire des corps – pas seulement « dansants ». Un parti pris explicite, mais également iconoclaste, tant le mot même de « musée » peut surprendre le vocabulaire de la création contemporaine – « *je ne laisserais pas de traces* », soutient Tim Etchells. Ainsi se dessine une permanence qui, sans être « *préservation des choses matérielles* », n'en est pas moins palpable. Établissement public créé en 1982, placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la communication, le Centre national des arts plastiques (CNAP) a pour sa part reçu pour mission de soutenir et promouvoir la création artistique « dans les domaines plastiques et visuels ». Autour de *La Permanence*, programme d'expositions, de projections, d'ateliers et de rencontres,

qui se poursuit tout au long de l'année 2014, un partenariat inédit s'est noué avec un Centre chorégraphique national, qui justifie là son appellation nouvelle de « Musée de la danse ». Ce cahier spécial, réalisé en étroite collaboration avec le Musée de la danse et le CNAP, conforte *Mouvement* dans ce qui anime cette revue depuis ses débuts : nourrir et étayer les nécessaires décloisonnements (ou « déplacements ») qui sont en jeu dans la création contemporaine. Ne pas craindre d'« *œuvrer avec l'incertitude* », comme le dit dans ces pages Béatrice Josse, directrice du Frac Lorraine. La performance, plus qu'un nouveau genre-en-soi, serait alors cette ligne de traverse qui, selon les termes de Claire Bishop, « *requalifiant* » ou « *déqualifiant* » toutes les compétences artistiques, les met en état de porosité, contingentes les unes aux autres. Un « point de vue » qui peut certes être corrosif, comme l'écrit Catherine Wood, mais qui questionne salutairement le devenir même de l'institution, en tant que force *instituant* bien plus que *conservatrice*. Champ d'oppositions à déjouer, où il faut là aussi réveiller *en permanence* de nécessaires porosités. **J.-M. A.**

JE NE LAISSERAIS PAS DE TRACES

TEXTE TIM ETCHELLS

TRADUCTION ELSA GREGORIO



Je glisserais à travers les lieux, complètement invisible. Mon visage serait tellement ordinaire que personne ne me verrait, et si après coup quelqu'un demandait « *avez-vous vu cet homme, ou cette femme, ou quelque chose ?* », les gens diraient « *qui ?* » ou « *quoi, il y avait quelqu'un ici ?* » et s'ils scrutaient les enregistrements des caméras de surveillance, du couloir ou des rues, ou du centre commercial, je ne serais pas là. Incognito, non parce que je me serais déguisé, mais parce que je passerais inaperçu, je serais indescriptible, néant. Mes cartes de crédit ne laisseraient pas de traces, mes transactions bancaires ne seraient pas enregistrées, mes factures téléphoniques ne permettraient pas de me localiser, les archives me concernant seraient perdues quelque part, ou elles passeraient simplement, comme je l'ai déjà dit, inaperçues. Je serais le visage que les gens oublient dans l'instant. Personne ne s'accorderait vraiment sur la couleur de mes cheveux ni sur celle de mes yeux. On dit de certains visages qu'ils restent dans l'histoire, qu'ils sont de ceux qui déclenchent une guerre, ou déchainent mille navires ou brisent mille cœurs, mais cela ne serait pas mon visage. Mon visage ne serait qu'un parmi tant d'autres. Un anonyme au cœur de la foule, une donnée statistique de plus, juste un autre chiffre dans cette longue liste désuète. Je dormirais dans un hôtel sans en déranger les draps. Je n'écrirais pas de lettres, ne laisserais aucun testament. Je serais ce genre de fantôme ; pas de ceux qui sont morts mais un bien vivant, qui évoluerait sans se faire remarquer. Sans cicatrices ni stigmates. Si j'approchais mon visage d'une fenêtre, je ne laisserais pas de traces de buée. Si je marchais sur une plage ou dans la boue sur les bords d'une rivière, je ne laisserais pas d'empreintes de pas et si j'écrivais un nom sur une plage, la mer viendrait le gommer si vite que personne ne le verrait, excepté peut-être, un chien qui ne pourrait de toute façon pas le lire, ou encore des mouettes, ou rien. Mon écriture serait illisible et ma signature impossible à déchiffrer comme lettres ou comme nom propre. Si quelqu'un pressait la touche rappel du téléphone, il serait indiqué que personne n'a appelé. Je ne serais ni aimé, ni craint, ni rien, on ne se souviendrait même pas de moi. Je ne laisserais pas de marques.

Mes habits viendraient d'une station-service ou d'un grand magasin où tout le monde se fournit ou ne se fournit plus, et j'arracherais toutes les étiquettes avec des ciseaux tenus du bout des doigts mais mes empreintes seraient brûlées à l'acide. Quand je parlerais, les gens entendraient ma voix, mais ils ne seraient pas capables d'en dire davantage. Cela viendrait de quelque part, les gens pourraient même avoir une idée de sa provenance, l'accent et tout, mais ils ne seraient jamais d'accord.

Je serais comme l'ombre de quelque chose qui n'est plus. Coupe de cheveux ni trop longue ni trop courte. Couleur des habits bleue ou marron ou de couleur intermédiaire trop ennuyeuse pour être décrite. Lorsqu'ils regarderaient les caméras de surveillance, ils verraient que j'ai, d'une façon ou d'une autre, trouvé le moyen de me déplacer entre l'objectif des caméras, dans les zones hors-champs. J'applaudirais – aucun son. Je serais parti. Même si j'étais là, personne ne se rappellerait finalement de rien, pas un mot, pas une odeur, pas même la sensation d'un contact. Pas vraiment quelque chose. Je serais simplement comme celui qui n'était pas là et je ne laisserais pas de traces (comme je l'ai dit avant), je ne ferais aucune différence, n'écrirais aucune lettre, ne briserais aucun cœur, n'inventerais rien, n'apparaîtrais dans aucune histoire. Je ne serais pas celui qui est bruyant mais pas non plus celui qui est calme ; rien, et mes empreintes de doigts, si elles reparaissent, et s'ils les trouvent, seront indiscernables, sans courbes ni boucles ni rien et ma peau ne serait en fait que poussière et je serais inaudible sur un enregistrement.

De loin, je serais flou. À mi-chemin, je serais évanescent. De près je serais hors du cadre. Je serais parti. Je serais perdu. Je me serais évaporé avant même d'être né. Je ne serais rien. Je glisserais tout entier à travers la ville, de nuit comme de jour. Celle-ci serait mienne. Je vivrais. J'aurais du plaisir, de la douleur, de la joie, de la beauté et de la souffrance, de l'intensité et toutes ces choses que personne ne remarquerait jamais ou qui ne s'exprimeraient vraiment pour personne d'autre que moi.

Erasure (titre original) est un court monologue extrait du projet *The Voices* mené par Tim Etchells et Forced Entertainment en 2003.

DÉPLACEMENTS

BORIS CHARMATZ, SÉBASTIEN FAUCON / ENTRETIEN VALÉRIE DA COSTA

Boris Charmatz a voulu faire du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne un « Musée de la danse ». Sébastien Faucon, en charge des collections contemporaines au Centre national des arts plastiques, s'intéresse aux arts performatifs. En faisant alliance, les deux institutions qu'ils représentent inventent un nouveau *modus operandi*. Ils précisent ici la genèse du projet *La Permanence* et en questionnent les enjeux.

Sébastien Faucon est, depuis 2009, responsable des collections contemporaines au CNAP (Centre national des arts plastiques). Après des études en histoire et histoire de l'art, il a travaillé au musée national d'Art moderne-Centre Pompidou (2003-2006), puis a été conseiller pour les arts plastiques à la Drac Lorraine. Il a été, entre autres, commissaire des expositions *Diagonales : son, vibration et musique*, 2010, en France ; *Collector*, 2011, au Tri Postal, Lille ; *Explorateurs*, 2012, Musée des Sables d'Olonne. Il prépare actuellement avec Agnes Violeau l'exposition performative *Des choses en moins, des choses en plus* en février et mars au Palais de Tokyo.

Danseur et chorégraphe, Boris Charmatz a signé une série de pièces qui ont fait date, d'*Aatt enen tionon* (1996) à *enfant* (2011). En parallèle, il poursuit ses activités d'interprète et d'improvisateur.

Il cosigne les livres *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine* avec Isabelle Launay, *Emails 2009-2010* avec Jérôme Bel, et signe « *Je suis une école* », ouvrage qui relate l'aventure que fut Bocal, école nomade et éphémère.

Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz dirige depuis 2009 le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne qu'il propose de transformer en un Musée de la danse d'un genre nouveau.

Vous montrez des œuvres de la collection du CNAP au Musée de la danse. Quelle est l'origine de ce projet ?

Sébastien Faucon : Ce projet s'inscrit dans le programme de diffusion de la collection du CNAP selon un angle bien spécifique, dans la continuité de l'exposition *Diagonales : son, vibration et musique* (2010) qui présentait un corpus d'œuvres abordant la place de ces éléments dans la création, depuis les années 1960 à nos jours. Nos projets sont, à chaque fois, envisagés comme une forme d'expérimentation de l'exposition, puisque nous n'avons pas de lieu propre pour montrer cette collection. Nous sommes constamment dans une logique de partenariat avec les acteurs français et étrangers. Cette situation offre donc une certaine liberté d'action et nous permet d'aller sur des terrains plus expérimentaux, vers les marges et les croisements. Ces collaborations font naître des formes et réinventent un nouveau langage et de nouveaux regards sur ces œuvres exposées. J'avais depuis longtemps l'idée de travailler sur des œuvres montrant le corps en mouvement, en évitant de figer les choses par une exposition trop muséale.

Il y a quelques années, j'ai eu l'occasion de voir l'*expo zéro* que Boris Charmatz a organisée, avec d'autres participants, à Utrecht en 2010 (BAK basis voor actuele kunst). C'était une exposition sans objet, qui cherchait à réfléchir sur l'instabilité des choses, à partir de la présence d'artistes occupant des espaces avec leur

corps, par leurs gestes. Je connaissais le manifeste écrit par Boris Charmatz sur la danse (*Manifeste pour un musée de la danse*, 2009), et je l'ai contacté, il y a deux ans, pour lui proposer de travailler ensemble à partir d'un choix d'œuvres du CNAP. Cette réflexion s'est trouvée, par ailleurs, liée à ce que nous développons au CNAP sur l'acquisition de certaines œuvres « performatives » comme *Kiss* de Tino Sehgal. L'acquisition de cette œuvre en 2004 a renouvelé le regard de notre institution sur ce type de pièce sans traces écrites ni captation ni documentation. Ce principe d'oralisation vient totalement bousculer l'institution, mais aussi la manière dont nous concevons une collection. Aujourd'hui nous poursuivons cette réflexion au sein des commissions d'acquisition et le performatif comme le sonore sont de plus en plus envisagés.

Boris Charmatz : Cela a été pour nous une très bonne nouvelle qu'une institution de type « muséal » comme le CNAP nous contacte et vienne nous proposer une collaboration. Nous faisons beaucoup de projets collaboratifs comme l'*expo zéro* qui a été par définition collaborative puisqu'elle a réuni dix commissaires / participants / guides venant d'horizons très divers, mais qui est organisée étroitement avec le lieu qui nous accueille, comme ce fût le cas avec Cosmin Costinas à Utrecht. Nous n'aurions jamais fait ce projet, *La Permanence*, sans le CNAP. Le fait que cela se fasse à Rennes est aussi une chose importante car nous sommes souvent appelés à nous déplacer dans de grands musées comme le MoMA (New York) ou la Tate Modern (Londres), mais là, il s'agit d'un projet qui nous recentre et c'est ce qui nous a intéressés. J'ai très envie que le Musée de la danse existe aussi à Rennes et, bizarrement, c'est peut-être la partie la plus fragile de notre édifice. C'est probablement la qualité d'un musée mobile d'avoir un enracinement très réel tout en ayant une activité impermanente. Nous avons des locaux de travail plus que d'exposition ou de présentation de grands événements. Ce projet avec le CNAP est donc un moyen de faire une « vraie » permanence pendant une année en accueillant aussi certaines œuvres du CNAP en dépôt qui viennent enrichir provisoirement notre collection et en proposant une vraie dynamique dans la manière de montrer ces œuvres.

Notre collection est peut-être la chose la moins connue et la moins visible du Musée de la danse. Pourtant, au fil de ces cinq années, nous avons constitué un bel ensemble qui se compose d'œuvres de Jean-Luc Moulène ou de Pierre Leguillon, parmi d'autres travaux de tout jeunes artistes, de films et d'installations, mais aussi de partitions, et de protocoles, de formats d'exposition que nous considérons comme partie intégrante de notre collection.

Quelles œuvres du CNAP avez-vous choisies ?

BC : Avec Sandra Neuveut, la directrice déléguée du Musée de la danse, nous avons surtout réfléchi à un format d'exposition long qui s'appellerait *La Permanence* pour jouer avec cette idée d'« impermanence » qui colle à la danse. Au lieu de fabriquer un « évènement » avec le CNAP, nous avons donc défini une collaboration à long terme, qui permette au Musée de la danse de devenir un lieu ouvert à l'année, avec des œuvres pérennes qui posent les pierres d'une institution néanmoins essentiellement mobile et expérimentale.

L'autre aspect a été de montrer des œuvres qui soient visibles pendant une année sans reproduire l'idée (géniale) du *Théâtre permanent* de Gwenaël Morin aux Laboratoires d'Aubervilliers. On a donc essayé d'imaginer une série d'expositions-performances en liaison avec notre dynamique propre.

À partir de quatre ou cinq « cycles » que nous avons définis, nous avons cherché des œuvres pouvant entrer en jeu, et des manières de penser leur exposition, en liaison aussi avec des performances et des pièces pas nécessairement issues des collections du CNAP.

Quels sont ces cycles, ces axes ?

BC : Le premier cycle s'intitule « Ouverture ». C'est d'abord une histoire d'affinités électives en partant ici d'une œuvre : *Kiss* de Tino Sehgal. Nous travaillons étroitement avec Tino Sehgal, qui a été en résidence à Rennes pour la coproduction de sa pièce (*This Variation*) lors de la dernière Documenta en 2012. Nous avons aussi programmé *This Situation* au Festival d'Avignon en 2011, et nous produisons une reprise de son solo, (*Sans titre*) (2000).

Kiss était donc un lien fort entre le CNAP et nous. Et une jolie manière d'entrer dans ce projet de *La Permanence*. *Kiss* faisait sens à plusieurs endroits car Tino Sehgal est à l'intersection de plusieurs formes artistiques. Il nous a donc semblé inévitable dans ce projet. *Kiss* sera donc présentée dans le grand studio, c'est-à-dire dans l'espace central du Musée de la danse, puis nous la déplacerons à l'École des beaux-arts. Les changements d'espaces permettent ainsi d'accueillir de nouvelles œuvres, car ce premier cycle fonctionne par déplacements successifs, accumulation, transformation.

Dans la continuité de *Kiss*, nous montrerons les photographies de la série *Pornographie* (2002) d'Édouard Levé, qui viennent emplir l'espace du studio en lieu et place des danseurs de *Kiss*. Il y a un lien sexuel entre ces deux pièces. Édouard Levé a aussi travaillé avec des danseurs et l'iconographie fait partie du moteur créatif. En revanche, par la production de photos, il se confronte définitivement à l'absence d'objets et de tout enregistrement que Tino Sehgal

prescrit. Nous avons aussi en ce moment en résidence un artiste, Nicolas Brasseur, qui travaille à la réalisation de l'une des 533 œuvres qui composent le livre *Œuvres* d'Édouard Levé.

À partir de ces deux artistes, nous avons ouvert l'exposition à la performance et au corps. J'avais envie qu'il y ait des artistes vidéastes que je considère comme étant des « chorégraphes de notre temps » : Aernout Mik et Joachim Koester. Leurs travaux ont une évidente dimension chorégraphique, mais on convoque aussi Absalon, John Coplans, Roger Ballen... Et au milieu de ce premier cycle prend place un colloque « Rejouer la performance » avec l'université Rennes 2 qui vient enrichir le débat.

SF : Il ne s'agissait pas de faire une exposition exhaustive sur l'histoire de la danse ou sur les croisements danse / arts plastiques. Il ne s'agissait pas non plus de rester dans l'idée de la trace ou de l'archive mais de rester en prise avec le vivant. D'où l'idée de glissements successifs où les cycles s'enchaînent. Il n'y a donc pas d'approche chronologique dans *La Permanence*, mais un choix de quelques thématiques que nous déroulons et qui viennent résonner dans le programme annuel du Musée. *La Permanence* se focalise donc sur des « artistes de notre temps », des plasticiens, des performeurs, des photographes ou vidéastes. Certains travaux ne sont pas forcément liés directement aux champs du performatif ou du chorégraphique mais leur représentation d'un geste, d'une attitude pouvait pleinement s'accorder avec nos recherches.

Le choix d'œuvres pose aussi la question de la présentation.

BC : Oui. L'œuvre de Tino Sehgal, qui s'inscrit notamment dans une durée de présentation bien définie par l'artiste, va exceptionnellement circuler dans différents lieux. Mais il est vrai qu'au Musée de la danse nous présentons des œuvres en liberté ! Les photographies de Jean-Luc Moulène ont par exemple été accrochées dans le petit studio de danse sur les barres, dans un espace qui reçoit des cours et des ateliers. On est donc très loin d'un accrochage orthodoxe ! De même, *Véronique Doisneau*, par Jérôme Bel, était présentée dans un studio, comme si la scène de l'opéra était ramenée vers l'origine de l'entraînement et du travail.

Le deuxième cycle s'intitule « Lecture-mouvement », c'est-à-dire une réflexion autour de l'idée que la lecture met en mouvement, intellectuellement, mais aussi physiquement, et que les partitions, les textes et les notations sont aussi et déjà de la danse.

SF : Dans ce deuxième cycle, nous présenterons ainsi une œuvre de Dora García qui en sera le pivot. Il s'agit

d'*Instant Narrative*, dont le principe est de placer le public dans la situation de lecteur / acteur. Dora García déplace régulièrement le spectateur vers une certaine émancipation pour le sortir de sa passivité induite par l'institution. Mais nous pouvons y voir également une forme de chorégraphie tout simplement par la lecture et le déplacement du spectateur dans l'espace d'exposition. Le spectateur chorégraphie ainsi sa propre présence. À partir de cette pièce, nous avons associé d'autres artistes comme John Giorno, Jean Dupuy ou encore Lawrence Weiner avec une pièce sonore.

BC : Ce projet est construit sur un vrai travail d'échanges, une sorte d'aller-retour. Il y a certains artistes qu'on ne connaît pas, et qu'on découvre à cette occasion. Dans ce deuxième cycle, il y aura aussi un travail autour du manuel d'exposition à faire soi-même, *Do It*, écrit par Hans-Ulrich Obrist ; un livre auquel ont participé près de 500 artistes dont des chorégraphes. Nous allons confier à des équipes d'artistes performeurs le projet de faire leur propre exposition, de choisir d'interpréter à leur manière ce livre.

Ce sera une autre manière de faire vivre du texte et de la partition en le confiant à des artistes vivants qui habitent le Musée de la danse.

SF : Le projet fonctionne aussi en réseau avec d'autres partenaires Rennais comme le centre d'art 40mcube, qui a imaginé un projet autour d'œuvres picturales, photographies et vidéos de Jimmie Durham, Emmanuelle Lainé ou We Are the Painters, recelant dans leur principe d'élaboration une action performative. Le projet se développe aussi par cycles de projections et de rencontres au musée des Beaux-arts, à L'École européenne supérieure d'art de Bretagne et à l'université Rennes 2 avec le Tambour, le master Métiers et arts de l'exposition et l'équipe Histoire et critique des arts de l'université Rennes 2. Ces partenaires ont tous opéré un choix très complémentaire dans la collection du CNAP que le public pourra ainsi suivre au fur et à mesure des cycles.

Comment envisagez-vous *La Permanence* par rapport à l'exposition *Moments* au ZKM (Karlsruhe, 2012), à laquelle vous avez été associé, Boris Charmatz, comme co-curateur ; exposition qui posait notamment la question de la réactivation ou non de « traces » de certaines performances de dix femmes artistes (Simone Forti, Adrian Piper, Graciela Carnevale...)?

BC : J'ai du mal à rapprocher ces deux projets. *Moments* avait un rapport très fort à l'histoire par le biais du travail de dix femmes artistes. La plupart des performances choisies dans l'exposition ne pouvaient pas être réinterprétées. Il s'agissait d'actions quasi

politiques dont la réactivation n'avait plus aucun sens en 2012, à Karlsruhe, au ZKM. L'idée était vraiment d'organiser un laboratoire autour de ce que l'on peut faire et ne pas faire avec les archives, et notamment comment profiter d'une exposition d'archives pour tourner un film avec Ruti Sela qui mette en exergue la tension entre les corps et les objets, les musées et les artistes vivants, l'histoire et la nécessité de s'inventer un présent respirable. *Moments* a transformé une exposition sur la performance en une zone de confrontation aux limites de l'éclatement. Pour *La Permanence*, on est aussi dans une proposition évolutive, mais la tension est moindre, car le Musée de la danse est notre lieu de travail quotidien, et que la perméabilité entre les objets et les corps, les œuvres d'art et les performeurs, l'histoire et le présent font partie de l'ADN du lieu.

SF : Ce qui semble le plus significatif pour *La Permanence*, c'est sa temporalité. En s'étirant sur une année, la manifestation sort du carcan de l'événementiel trop souvent lié aujourd'hui au format de l'exposition. Cela nous oblige, de fait, à nous poser la question de comment faire vivre cette collaboration dans un temps long, faire fonctionner un dépôt d'œuvres. Mais plus qu'une exposition, *La Permanence* est avant tout une hybridation entre une institution comme le CNAP, qui est une collection sans lieu, et un centre chorégraphique, avec cette idée originale portée par Boris Charmatz, d'un Musée de la danse.

Quels seront les autres temps de cette longue exposition ?

BC : Le troisième cycle sera un « Petit musée de la danse ». Nous proposons depuis deux ans un temps spécifiquement adressé aux enfants, mais qui ne délaïsse aucune des prérogatives de l'art. Ce sera donc notre troisième projet autour de l'image photographique et du mouvement, des notions de mobilité et d'immobilité. On partira d'un choix de photographies et d'un travail effectué par des danseurs au sein du musée.

Sera-t-il, par exemple, question de réinterpréter, de transmettre le contenu de certaines images photographiques ?

BC : Le choix d'œuvres du CNAP devrait explorer la représentation du corps par la photographie. Nous insérerons peut-être le projet que j'ai fait sur Merce Cunningham (*Flip Book*) en proposant une version pour enfants, mais les danseurs seront libres de travailler à partir du *voguing*, de recherches statiques, de l'idée même de cliché.

Puis, nous aurons un dernier cycle qui sera en lien avec la dernière création sur laquelle je travaille et qui

abordera la question de la nourriture. Je souhaiterais ici qu'on travaille avec le CNAP à un choix d'œuvres sur la performance et la nourriture, qu'on montre le film d'Alain Buffard avec Anna Halprin, *My Lunch with Anna* (2005), ou encore celui de la performance de Carolee Schneemann, *Meat Joy* (1964). La réflexion est en cours. Alain Buffard vient de décéder, il devait être très présent tout au long de ce projet, et nous sommes tous encore sous le choc de sa disparition, car il est l'un des artistes qui a fait comprendre la perméabilité de la danse avec l'art contemporain, l'art de la danse en tant qu'art contemporain, aux prises avec les questions de société.

Votre collaboration réfléchit au « format de l'exposition »¹.

BC : Nous avons une véritable volonté de revisiter l'histoire de la danse en amenant des noms et des travaux qui ne font pas habituellement partie du corpus. Je pense aux actionnistes viennois qui ont notamment modifié notre perception du corps. Pour moi cela fait partie intégrante d'une formation de danseur.

C'est valable aussi dans l'autre sens si par exemple on décidait de faire une exposition Mike Kelley danseur. On regarderait son travail autrement et pas seulement par le biais, les « lunettes » de la création plastique. Les musées ont beaucoup appris de la danse ces dernières années. On peut aussi dire que les expositions de Marina Abramović au MoMA et Tino Sehgal au Guggenheim, qui se sont tenues la même année dans deux des plus grandes institutions new-yorkaises, ont contribué à faire bouger les lignes. Certains grands musées, mais aussi certains lieux précieux comme le Frac Lorraine ou le centre d'art de Brétigny par exemple, ont réfléchi avec des outils nouveaux à ce que peut être une collection, une œuvre, une muséologie, tenté de déplacer le sens de gravité des musées vers la pensée, le mouvement, la performance. Autant de pistes très stimulantes que le spectacle vivant a parfois eu du mal à dépasser, avec certains journalistes ressassant éternellement l'opposition entre danse et non-danse, public initié et grand public.

Modestement, le Musée de la danse cherche à passer de la critique institutionnelle à l'invention institutionnelle pour ne pas se contenter de jouer avec les cadres existants de création muséale ou théâtrale ; nous essayons de proposer un nouveau type d'espace public par et pour la danse.

1. Lire le dossier « Les formats de l'exposition » dans le n°54 de *Mouvement*, pp. 86-119 (coordination Valérie Da Costa).

MUSÉIFIER LA PERFORMANCE, RÉACTIVER L'ARCHIVE

JEAN-MARC ADOLPHE

Longtemps, le corps-artiste est resté en deçà de l'œuvre et hors d'elle. Le Bauhaus, et d'autres avant-gardes, ont commencé à faire du geste une pensée en acte, que traduisent des actions performatives. La danse, liée au « présent de l'expérience », a cependant dû s'affranchir du « choréotype » pour ouvrir avec les arts plastiques et visuels un champ de nouvelles correspondances.

Depuis quand peut-on parler d'un territoire commun à la danse et aux arts plastiques ? Quels chemins frayer pour remonter aux sources généalogiques d'une *relation* ? Toute histoire est trouée d'oubli, d'autant qu'ici les traces tangibles ne disent pas tout. Par exemple, que sait-on exactement de ce que furent, dans l'Allemagne du début du XX^e siècle, les échanges à Dresde entre Mary Wigman, future prêtresse de l'Austruckdanz, et les peintres du mouvement Die Brücke ? Il ne reste quasiment aucune œuvre qui atteste précisément de ces liens¹. Tout juste peut-on spéculer sur la nature intellectuelle, mais aussi bien amicale, affective, des connivences qui furent en jeu ; et faire au moins le constat que des territoires distincts, qui cherchent de part et d'autre à reconfigurer les frontières existantes, se tiennent mutuellement informés : on sait ainsi qu'on doit à Emil Nolde, qui disait aimer la danse « *en tant que mouvement et expression de la vie* », d'avoir présenté

à Wigman Rudolf Laban, qu'elle ira rejoindre en 1913 à Monte Verità.

Toujours en Allemagne, quel statut accorder aux légendaires danses du Bauhaus, composées à Dessau dans l'entre-deux guerres par Oskar Schlemmer, dont il reste de nombreux témoignages photographiques et qui furent reconstituées, à la toute fin des années 1970, par Gerhard Bohner et l'Akademie der Künste à Berlin ? Si le *Ballet triadique* (1932) eut bien valeur de spectacle, et fut présenté comme tel à Paris au Théâtre des Champs-Élysées, la plupart des « chorégraphies » de Schlemmer n'avaient d'autre destin que de contribuer aux fêtes de l'école, comme le rappelle le précieux témoignage d'Albert Flocon, qui fut étudiant au Bauhaus de Dessau à la fin des années 1920². Au demeurant, sans qu'aucune théorie ne vienne en justifier le cours, ces fêtes ne scellaient-elles pas déjà, au sein de cette « usine à idées » que fut le Bauhaus, la quête d'une alliance





3

entre « l'art » et « la vie » ? Il n'est pas indifférent que la danse en fut l'une des constituantes majeures. Dans une lettre à son ami Otto Meyer, Schlemmer écrit en 1919 : « J'ai récemment découvert, chez Kierkegaard, une idée qui va à peu près comme suit : l'idée la plus abstraite que l'on puisse concevoir est sensuelle, érotique, géniale, et sa seule et unique forme d'expression est la musique. La danse doit aussi être de ce règne car, comme la musique, elle dépeint ce qui est directement érotique comme "une succession de moments", en contraste avec la peinture et la sculpture, qui sont entièrement présentes à tout moment donné. » Pour Schlemmer, la scène est un espace de liberté. Dans son *Journal*, il écrit, en 1925 : « Je suis trop moderne pour peindre des toiles. La crise de l'art me tenaille. Je souffre l'angoisse plus que je ne peins ! Théâtre ! Musique ! Ma passion ! Mais aussi l'étendue de ce champ. Des possibilités théoriques à ma mesure, qui me sont naturelles. Libre cours à l'imagination. Ici je peux être nouveau, abstrait, tout. » Directeur du Bauhaus jusqu'en 1928, Walter Gropius note que Schlemmer « éprouvait l'espace de tout son corps, avec le sens tactile du danseur et de l'acteur, et non pas uniquement par la vue », et on ne peut, à la suite de Laurence Louppe, que souligner « ce qu'un tel geste a pu avoir d'inaugural dans l'histoire de l'art, le déplacement du peintre vers un autre espace que celui du tableau, l'implication de son propre corps dans l'élaboration d'un langage artistique. »

Cette révolution s'opère simultanément, au début du XX^e siècle, sur le terrain d'autres avant-gardes, qu'il s'agisse du cubo-futurisme russe, ou bien évidemment, des dadaïstes qui multiplient séances de cabaret, déclamations hurlées de poésie phonétique et autres danses disloquées. Jusqu'alors, remarque Yves Michaud, « la présence de l'artiste comme corps et comme vie est restée longtemps invisible ou marginale. Quelles que soient la force et la visibilité de l'expression, la grandeur du génie ou l'ambition du travail, le corps-artiste restait en deçà de l'œuvre et en dehors d'elle. Il pouvait en être le thème, jamais le matériau lui-même, et il n'apparaissait pas comme le corps-producteur qu'il est. (...) Dans l'art du XX^e siècle, le corps devient lui-même un médium artistique ; il passe du statut d'objet de l'art à celui de sujet agissant et de support de l'activité artistique. »⁴ Nous sommes les héritiers de cette histoire *en corps*, qui a transité par Pollock et l'*Action Painting*, les happenings de Merce Cunningham et John Cage au Black Mountain College, ou au Japon, les performances du mouvement Gutai et la révolte de la chair proclamée par le Butô de Tatsumi Hijikata. « La fonction performative résulte de la mise en acte d'un concept ou d'une pensée, mais d'une pensée qui n'est pas autonome, une pensée qui n'est pas qu'une idée. Le geste est une pensée en acte », écrit Chantal Pontbriand⁵. En 1969, à la Kunsthalle de Berne, l'exposition conçue par Harald Szeemann, *Quand les*

attitudes deviennent forme, aura un impact considérable, marquant un nouveau cap dans l'histoire de l'art et son régime d'exposition. « En fait, commente Szeemann, je pensais, à partir de l'idée de happening, pouvoir toucher les gens avec des interventions ou des situations qui étaient au fond indépendantes d'un circuit de communication donné et précis, préexistant à l'action elle-même, comme peut l'être le cadre du musée. (...) Je voulais ainsi m'attaquer à l'esprit de propriété qui était pour moi lié à la notion d'art comme objet ou comme résultat ; reconnaître et participer à une forme d'art qui dépendait pleinement du moment présent de l'expérience, comme un processus en train de s'accomplir ou comme acte qui s'identifiait totalement avec l'interprétation du public, c'était évidemment remettre en cause les modes de présentation, de sélection et de compréhension des œuvres dont la conséquence logique était l'éclatement de l'enceinte du musée. »⁶

Quels que puissent en être les modes d'enregistrement, la danse n'est-elle pas, intrinsèquement, une « forme d'art qui dépend pleinement du moment présent de l'expérience » ? Toutefois, aussi sûrement que « l'enceinte du musée », les murs du théâtre et son cadre de scène peuvent contribuer à réduire le « présent de l'expérience », en pré-formatant un certain nombre d'attendus quant à la mise en jeu, par le geste, d'une « pensée en acte ». En France, à la fin des années 1990, les Signataires du 20 août se sont réunis « pour prendre leur histoire à bras le corps ». Se mettant, un temps, « en état de grève », ils ont largement contribué à ce que soient renouvelés les modes de production chorégraphique. Dans l'un des tout premiers numéros de *Mouvement*, Christophe Wavelet en prolongeait la portée en pointant « l'imprégnation progressive », dans la production chorégraphique, de ce qu'il nommait « le choréotype [qui] est à la danse ce que le stéréotype est au langage : une répétition mécanique du même, une conformation impavide au régime du médiocre. » Or, poursuivait-il, « Il n'y a rencontre, comme telle, qu'en tant qu'elle fait événement, qu'en tant qu'elle ouvre sur des horizons insoupçonnés. De ce fait, elle nous enjoint de produire de constants déplacements dans nos habitudes, à fournir un effort, un travail pour que nous accédions à son instance et, souvent aussi, à renoncer à des grilles d'analyses devenues historiquement insuffisantes, inadéquates ou inopérantes. »⁷

Il a fallu, pour aller au-devant de cette « rencontre », déconstruire une certaine histoire de la danse, réexaminer des pièces fondatrices, ou aller exhumer d'autres sources demeurées méconnues. Ce fut notamment le travail du Quatuor Albrecht Knust, de Nijinski à Steve Paxton et Yvonne Rainer ; ou encore la démarche entreprise par Alain Buffard auprès d'Anna Halprin. Et on a vu de nombreux jeunes danseurs et chorégraphes se passionner pour l'art contemporain et retrouver le goût des « expérimentations », des artistes comme Christian Rizzo se transformer en curateur d'exposition, Boris Charmatz et Isabelle Launay jeter les bases d'un projet pédagogique « Faire école »,

tout comme Mathilde Monnier avec certains projets du Centre chorégraphique de Montpellier (exercice, Potlach). En quelque sorte, la danse est devenue plasticienne de ses propres espaces – espaces de monstration, mais aussi bien, espaces de pensée. On a encore vu, ces dernières années, le mot de « performance » s'insinuer dans les programmes, remplaçant les mots de « spectacle » ou de « chorégraphie ». Au-delà de l'effet de mode que peut signaler cet usage répété, on préférera penser que, via la notion de « performance », la danse se réapproprie une part de son histoire, et s'éloigne de la seule théâtralité pour ouvrir avec les arts plastiques et visuels un champ de nouvelles correspondances.

Quelle mémoire se (re)constitue ainsi ? À l'heure où des figures historiques de l'art-performance, comme Marina Abramović, cèdent à la reconstitution et au *reenactment*, alors que certaines « expositions » revisitent une histoire relativement récente (« 50 ans de performance sur la Côte d'Azur » l'an dernier à la Villa Arson, SIGMA au CAPC de Bordeaux...) et que les institutions d'art contemporain se préoccupent de faire entrer en leur sein ou d'exposer des « collections protocolaires et relationnelles » (selon la terminologie du CNAP, qui présente au Palais de Tokyo l'exposition *Des choses en moins, des choses en plus*), la muséification d'un art performatif peut certes soulever des questions spécifiques (quelles traces, quels supports, quels protocoles ?), mais dans tous les cas, le fantôme de l'archive continue de hanter les formes en devenir. Réactiver cette archive, c'est lui donner une nouvelle matérialité, lui permettre de venir interroger le présent, et susciter sa réponse. Entre inventaire et invention, folle idée qu'une archive puisse prendre corps et danser son avenir.

1. Dans son autobiographie, *A Life in Dance*, Wigman raconte que Nolde assistait souvent à ses spectacles, et qu'il peignait pendant les représentations. Les quelques toiles qu'il lui avait offertes, précise-t-elle, ont été détruites lors des bombardements de Dresde. Il reste cependant un *Portrait de Mary Wigman*, peint par Nolde en 1920, aujourd'hui conservé à l'Art Institute de Chicago.

2. Albert Flocon, *Scénographies au Bauhaus, Dessau 1927-1930*, éditions Klincksieck, Paris, 1988.

3. Marc Boucher, *Oskar Schlemmer*, www.olats.org

4. Yves Michaud, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », in *Histoire du corps*, Alain Corbin (dir.), Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Volume 3. *Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, éditions du Seuil, 2006.

5. Chantal Pontbriand, « De l'utopie au lieu commun. Le geste comme lieu du politique », in *Gestes à l'œuvre*, Barbara Formis (dir.), éditions De l'incidence, 2008.

6. Yann Pavie, « entretien avec H. Szeeman », *Opus international*, n°36, juin 1972.

7. Lire l'article de Christophe Wavelet, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », dans le n° 2 de *Mouvement*.

LA PERMANENCE



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

LA PERMANENCE



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39

ŒUVRER AVEC L'INCERTITUDE

TEXTE BÉATRICE JOSSE

Directrice du Frac Lorraine, Béatrice Josse témoigne de l'ouverture institutionnelle à des formes performatives d'art vivant. Un changement de paradigme qui recoupe d'autres questions militantes, telles l'émancipation des corps ou encore la place des femmes dans la production artistique.



Adeptes rusés de ce qu'il appelait « *l'action restreinte* », Stéphane Mallarmé proposait une sorte d'implosion de la littérature. Jamais il ne renonça à écrire et publier « *en vue de plus tard ou de jamais* » ou, selon les mots de Nietzsche, pour « *exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire agir contre le temps, donc sur le temps, et espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir* ». Le parallèle avec l'écriture de Mallarmé renseigne sur l'hypothèse d'une annonce de déflagration restreinte adaptée à n'importe quel champ artistique. Aussi convenons que la collection d'art puisse être l'objet de cette implosion restreinte et pour ce faire, jouons du paradoxe. Car, tout comme en science, le paradoxe est instrument de clarté. Pour émerger il a besoin d'un peu d'espace à côté (*para*) du savoir (*doxa*), c'est du moins ce que réclame son étymologie.

Ainsi, inventer des points de vue inversés, célébrer l'invisibilité, la sensorialité, revendiquer la disparition, sont quelques préceptes qui ont permis d'inclure des formes d'œuvres d'art vivant au sein de la collection du Frac Lorraine. Mais en quoi la proposition d'ouvrir une collection aux pratiques de la performance et du protocole peut-elle constituer un risque ou du moins susciter une interrogation sur les limites de toute collection ?

Comment des formes éphémères, invisibles, a priori non négociables, non transmissibles peuvent-elles s'immiscer dans un système qui semble si bien huilé et organisé autour de valeurs « universelles », (masculines, blanches, ethnocentrées) ? Que signifie pour une institution publique de promouvoir une orientation « anti-ostentatoire » ? Ces questions a priori bien banales entraînent d'autres interrogations : sur la valeur et le processus de croyance dans l'objet d'art, sur la place des femmes ou sur celle des pratiques artistiques issues d'autres continents... La performance serait alors à considérer dans ses effets collatéraux comme une sorte de bombe à retardement, un signal d'alerte pour les institutions muséales, théâtrales, chorégraphiques voire même ethnographiques. En quelque sorte, la performance comme symptôme d'un changement de paradigme...

« *Le geste est à l'envers de la marchandise.* »

Giorgio Agambem¹

Comment archiver la performance ? Comment donner à voir l'instant éphémère de l'œuvre d'art en action ? Comment déjouer la puissance de l'image d'archive ? Comment conjurer la fétichisation ? Telles sont les questions qui ont amené, à la fin des années 1990, à infiltrer des œuvres de *Body Art* dans la collection du Frac Lorraine. Prenant le plus souvent la forme de témoignages vidéo, photographiques ou de dessins préparatoires, les pièces de *Body Art* ont aussi souvent

à voir avec des pratiques sinon féministes, du moins féminines. Les légendaires Marina Abramović et Gina Pane furent ainsi introduites sous la justification qu'elles manquaient cruellement à la liste extrêmement maigre des artistes femmes historiques.

Utilisant leur corps en guise de matériau, les deux stars du *Body Art* choquent encore un public chagrin qui hésite à croire que l'automutilation puisse être un message artistique. Le coup de rasoir est leur marque de fabrique. Elles marquent la trace de l'inscription d'un conflit qui, de fait, s'incarne littéralement à la manière d'une transe. Le corps est pour Marina Abramović « *un lieu de sacrifices et de légendes* ». Et l'artiste d'insister : « *Je crée des situations sans intermédiaire entre l'artiste et le public. La performance n'est pas une disparition, mais au contraire une présence au monde. C'est une façon de renouer avec des cultes primitifs et des rituels.* »

Succession de petites violences et de blessures plus ou moins légères qu'elles s'infligent, les deux artistes ont la commune volonté d'être initiatrices de questionnements philosophiques et éthiques. Cette démarche, pour renouer le lien avec le féminisme, n'est possible que dans les prémisses d'une émancipation des corps, notamment féminins, et s'inscrit dans ce courant comme une démarche sensée, qui nécessite une liberté de parole et d'exhibition nouvelle (pour les femmes et artistes) en ce début des années 1970.

Dans un autre contexte, Anna Maria Maiolino, immigrée en Amérique latine en 1954, s'installe à Rio de Janeiro. Durant la décennie 1970-1980, son travail se veut forme de résistance au régime militaire et réaction à l'expansion des inégalités. Son œuvre, largement inspirée de sa vie personnelle, médite également sur la condition des femmes au sein d'une société patriarcale. Empreintes de poésie narrative, ses travaux reprennent l'idée de répétition de gestes du quotidien dont elle fait un leitmotiv artistique fondamental. Lorsqu'en 1981 à Rio de Janeiro, elle réalise *Entrevistas* (installation déambulatoire obligeant à marcher entre des dizaines d'œufs posés au sol), elle rejoue métaphoriquement la menace du pouvoir militaire gravée en chaque individu. Restituant la précarité consubstantielle à la vie dans un État autoritaire, l'installation / performance initie un dialogue fécond avec la mémoire collective : « *Nous revivons ce que nous avons oublié et petit à petit nous nous souvenons de ce que nous savons.* »

Trente ans plus tard, Dora García (artiste espagnole née en 1965) continue sur la voie de la violence symbolique mais en déléguant son action à une tierce personne. La « *performance déléguée* » selon le terme de Claire Bishop² devient un moyen d'œuvrer avec du vivant dans le champ des arts visuels et surtout de vendre des pièces dites protocolaires. La performance ne s'achète plus seulement sous forme d'archives

(photo, vidéo), elle se réactualise également en invitant des personnes vivantes à la réaliser. Dora García met en place des situations qui modifient les relations traditionnelles entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. À cet égard, elle imagine des scénarios et instaure des règles spécifiques, relativement simples, qui déterminent les comportements de ses sujets (acteurs ou spectateurs). Dans *Proxy/Coma*, une femme, désignée sous le nom de Proxy vit dans une salle d'exposition, évolue au milieu des visiteurs et se mêle à eux. Ses faits et gestes ainsi que ceux des personnes présentes dans l'espace sont filmés par une caméra et enregistrés pendant toute la durée de l'exposition. Les cassettes sont quotidiennement datées, inventoriées sous le nom de Coma puis rangées dans une bibliothèque installée dans une seconde pièce. Dans cette salle, un vidéoprojecteur diffuse une cassette choisie au hasard, produisant ainsi une perturbation du cycle de temps. En introduisant la dimension de contrôle permanent et en suggérant l'existence de cette surveillance, Dora García amène Proxy, tout comme le visiteur, à se poser la question des limites de ce qu'il peut accepter, des limites de sa soumission aux règles fixées par l'artiste et par l'institution.

En 2001, il fut proposé d'acquérir pour la collection du Frac Lorraine, cette pièce impliquant la présence d'une personne vivante. Extrêmement coercitive, cette performance est une véritable épreuve pour la performeuse, considérée par le visiteur comme simple objet, tandis que les innombrables heures d'enregistrement constituent une vanité absolue. Outre la caméra de surveillance installée depuis 2004 et ceci pour « l'éternité » dans une salle du Frac (*Forever*), *Instant narrative* est venu compléter le corpus de Dora García au sein de la collection. Acquis en 2010 par le Centre national des arts plastiques (CNAP), ce dernier dispositif est « mis en dépôt » comme une dizaine d'autres pièces performatives ou protocolaires. En utilisant la présence du spectateur comme acteur principal qui pourtant l'ignore, (ses faits et gestes sont commentés à son insu par une tierce personne), Dora García trouble les frontières entre réel et fiction, cette dichotomie factice. En 2004, c'est un autre pacte avec Esther Ferrer (artiste basque née en 1937, vivant à Paris), qui a ouvert une nouvelle voie au *Live Art* au sein de la collection. Il fut contractuellement décidé de réactiver, d'interpréter la performance *Intime et personnel* (1967) de manière toujours différente : « *L'invention est la condition sine qua non de toute nouvelle proposition* », déclare Esther Ferrer³. *Intime et personnel* est l'une de ses premières performances. « *Il s'agit de mesurer un corps [le sien ou celui de quelqu'un d'autre – Nda] à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant lesdites mesures directement sur le corps et en les lisant à haute voix, en les traçant au sol ou sur un tableau, etc. À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué*

en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. Si c'est évidemment l'interrogation de la notion universelle d'identité qui préside à cette exploration superficielle et à ce balisage systématique d'un territoire organique, on pourrait aussi y déceler, dans le contexte politique de sa création – celui de l'Espagne franquiste – une dénonciation douce de la soumission des corps à la logique statistique et normative exacerbée d'un certain totalitarisme. Précisément, alors qu'une tyrannie économique et morale a pu se substituer à la dictature de régime dans son programme de standardisation des corps, Intime et personnel retrouve, dans sa simplicité radicale, une pertinence renouvelée. Son protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence immédiat et néanmoins immortel. Et si le mode éphémère de la performance, dans sa fulgurance temporelle, sa dématérialisation radicale et son imprécision protocolaire signait, bien plus qu'une esquivance par rapport à l'inscription historique et culturelle, le modèle même de l'œuvre universelle et pérenne ? »⁴

Ces quelques propositions – dont, au reste, il serait possible d'élargir le panel en évoquant Marie Cool / Fabio Balducci, Hwayeon Nam ou Nina Beier – viennent confirmer, s'il en était encore besoin, que la performance et ses dispositifs participent grandement à la déflagration institutionnelle :

- Elle interroge les limites du musée comme celles du théâtre ou de la danse, tout en fricotant avec les marges et l'espace public,
- elle est définitivement une alternative en regard de l'attitude contemplative face à l'œuvre figée, finie,
- elle est devenue le lieu privilégié du dialogue entre les arts,
- elle est signe de résistance car protéiforme et rhizomique,
- elle permet de déjouer, pour mieux l'exposer, le rôle de l'institution.

En prenant le risque d'acheter et d'exhiber des protocoles performatifs ayant vocation à se définir au fur et à mesure de sa pratique, l'institution patrimoniale semble se transformer, en tout cas virtuellement. Car, rien ne confirme plus le statut et l'impact d'une règle que le désir de transgression ; autrement dit, plus on transgresse, plus on est complice de l'institution ayant établi la règle que l'on cherche à rendre caduque. S'il est des espaces de connivence, il en est d'autres qui obéissent à des stratégies, ou plus exactement peut-être à des tactiques de diversion. Dans une telle perspective, qui est à rapprocher de celle du jeu, l'institution cesserait de fonctionner comme un lieu de célébration, de commémoration, de consécration, de légitimation, pour se muer, le temps que durerait l'épreuve, en un lieu d'expérimentation, un terrain de jeu, un champ ouvert à toutes formes de manœuvres et d'opérations critiques.

En un mot, pour citer Hubert Damisch : « *Le temps est venu de substituer à la critique pour une large part hypocrite et confusionniste de l'institution, le mot d'ordre d'une utilisation ludique de sa machine qui correspondrait, en fait, à la pratique réelle et la plus constante de l'art moderne et contemporain* »⁵ : mettre en œuvre des outils critiques face à l'incompréhension de notre présent.

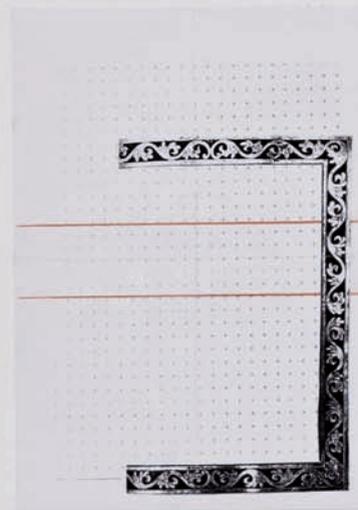
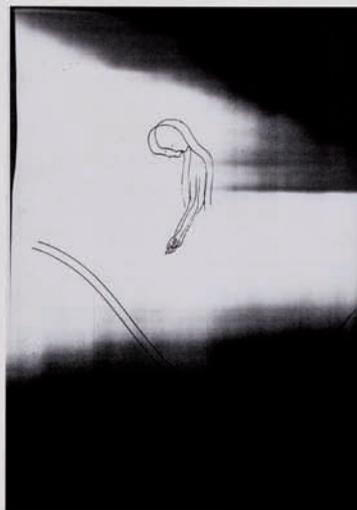
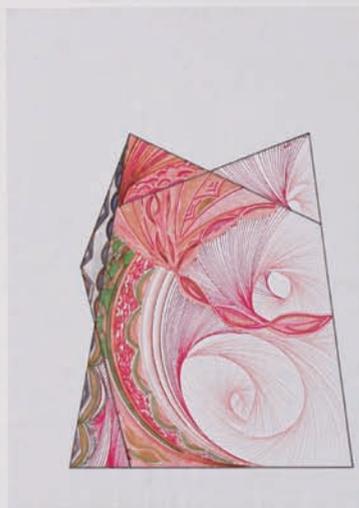
1. Giorgio Agamben, *Moyens sans fins: Notes sur la politique*, Payot & Rivages, Paris, 1995, p.90.

2. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participation Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres / New-york, 2012, p.390.

3. Esther Ferrer, « Intime et personnel » (1967), *In/visible Collection - Productions, Frac Lorraine*, JRP Ringier, 2006, p.320. Lire le portrait de l'artiste par Mathilde Roman pp. 14-23.

4. Guillaume Désanges, *In/Visible, Collection - Production, Frac Lorraine*, JRP Ringier, 2006, p.114.

5. Hubert Damisch, *L'amour m'expose*, Klincksieck, Paris, 2007.



DÉQUALIFIER LE THÉÂTRE, REQUALIFIER LA PERFORMANCE

TEXTE CLAIRE BISHOP

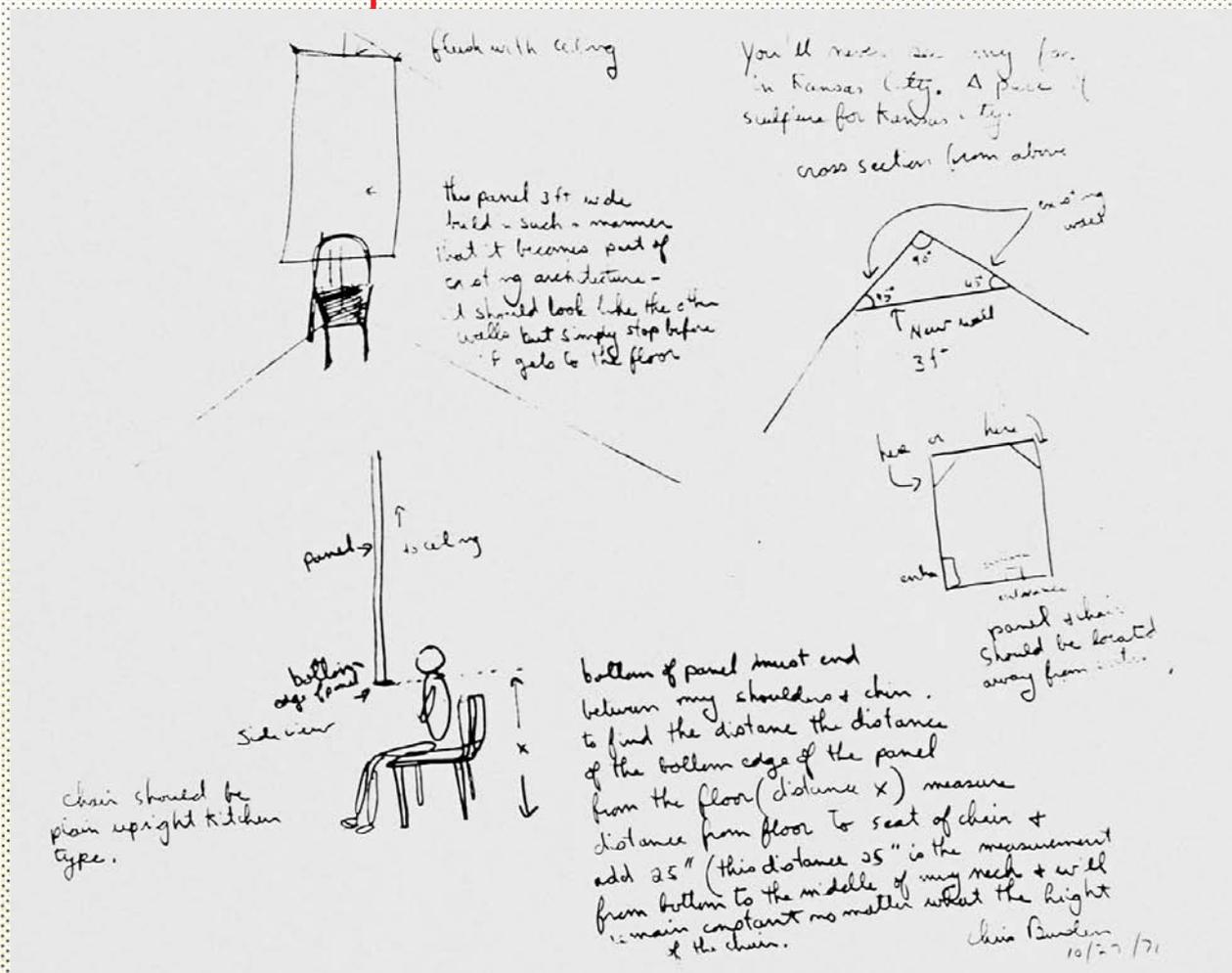
TRADUCTION ÉLÉONORE HERMAND ET QUENTIN MOLINIER

Le déplacement de compétences d'une discipline vers une autre contribue à modifier le discours sur les arts. Pour l'historienne de l'art Claire Bishop, cette « requalification » vient questionner l'expérience artistique, dans ses modalités tant spatiales que temporelles.

Selon Claire Bishop, certains projets présentés à New York lors de la Performa 11, illustrent bien les risques de la requalification, le déplacement des compétences d'une discipline vers une autre. Ce fut notamment le cas d'artistes visuels qui utilisèrent les espaces traditionnels de la scène, avec un succès pour le moins aléatoire¹.

J'utilise ici le mot « requalification », mais l'expression consacrée est « déqualification », un terme économique qui décrit le remplacement du travail qualifié par de nouvelles technologies contrôlées par des ouvriers semi-qualifiés, ce qui induit une baisse de l'investissement en capital humain. Ce processus s'est accéléré dans les années 1960 et 1970, au moment même où les chorégraphes du Judson Dance Theater repensaient la

danse à travers les gestes du quotidien, où les artistes de Fluxus se moquaient de la musique classique lors d'« événements » irrévérencieux et où des artistes conceptuels renonçaient consciemment à mobiliser des compétences techniques dans le domaine de la photographie. La déqualification fit son apparition dans le discours de l'art au cours des années 1980, lorsque l'on commença à écrire sur l'art conceptuel : cela dénotait une tendance à externaliser la production d'œuvres d'art vers des travailleurs provenant « d'autres-champs-que-celui-de-l'art », plaçant ainsi l'artiste dans une position managériale². La déqualification était aussi perçue comme une critique de l'esthétique, désormais conçue comme allusion romantique au travail désaliéné et à la pure expérience sensorielle³.



42

Dans son récent ouvrage *The Intangibilities of Form*, le théoricien de l'art John Roberts tente de rapprocher les concepts économiques et artistiques de déqualification⁴. Roberts utilise les théories du travail comme un moyen de comprendre l'avant-garde: l'œuvre d'art devient le point central d'une redéfinition de la compétence et de la valeur du travail manuel. En adoptant une esthétique de l'amateur ou du quotidien, l'avant-garde réduit l'écart entre l'artiste et le non-artiste, supprimant la frontière entre le professionnel et l'amateur. Cela produit une remise en question de l'autorité qui, poussée jusqu'au bout, implique logiquement la mort de l'artiste tel qu'il était traditionnellement perçu. Roberts parle de ce processus comme d'une « spectralisation » de l'artiste: quand n'importe qui peut être artiste, en quoi est-il nécessaire de disposer d'un savoir spécialisé? Le désir de spectralisation des avant-gardes fut le moteur tacite et paradoxal d'innombrables tentatives pour rendre l'art plus démocratique et plus accessible, de même que la requalification a longtemps été la stratégie privilégiée pour parachever cette autodestruction.

Aux États-Unis, à la fin des années 1950, l'art de la performance est né de l'union féconde de la peinture abstraite et des compositions de John Cage, pour former une critique du théâtre traditionnel. Dans sa forme la plus pure et la plus intransigeante, cet art a dédaigné les costumes, les personnages, le récit, les répétitions et les textes, leur préférant les vêtements de tous les jours, les instructions, les partitions et les hasards de l'improvisation. Tout se déroulait dans l'espace-temps réel du spectateur, les contingences de lieu et de public étant souvent intégrées dans le travail lui-même. L'irréfutable frisson de la vraie vie en était le fil directeur; aucune suspension de l'incrédulité n'était nécessaire puisque tout était prétendument « vrai ». Cet effet de réalité était appréhendé comme un contrepoint crucial au théâtre et au spectacle, supposés commerciaux, traditionnels et bourgeois. En découla une approche « antithéâtrale » de la performance, dans la veine de la critique platonicienne de la mimésis et de l'illusion. La solution consistait soit à dissoudre l'espace entre le spectateur et l'artiste soit, à l'inverse, à en exhiber la rupture et à en faire un élément essentiel

de l'ontologie du théâtre (comme l'avait suggéré Brecht dans les années 1920).

Il est nécessaire de souligner ici que je ne fais pas référence à la théâtralité au sens où l'entend le critique et historien d'art Michael Fried, bien qu'il ait été l'avocat le plus tonitruant et endurant de la mouvance anti-théâtrale. Lorsqu'il encourageait l'art à « vaincre » le théâtre, c'était pour que ce dernier cesse de flirter avec le durationnel et l'intermédial, puisque cela engendrait une impureté du médium et produisait chez le spectateur un effet miroir indésirable⁵. Aujourd'hui, si nous nous plaignons qu'une œuvre d'art est « théâtrale », ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une installation, d'une performance, d'une vidéo, d'une pratique sociale ou de quelque autre forme d'intermédialité apparue depuis les années 1960 ; la « théâtralité » semble bien plutôt référer aux excès visibles de la mise en scène, et donc à une relation particulièrement indigeste à la mimésis. Toutefois, ce raisonnement repose sur un glissement de l'espace au discours qui y a trait, une confusion de la boîte noire⁶ avec la théâtralité et de son caractère immersif avec la passivité et l'artifice. Les arts visuels se sont longtemps servis du théâtre comme d'un faux-fuyant pour faire valoir leur propre authenticité et effet de réalité – qui consiste à dépasser la simple représentation.

Il est juste de dire qu'aux États-Unis, les années 1980 et 1990 furent une période creuse pour les performances d'arts visuels. La liste des artistes visuels ayant accompli des performances live est courte ; la jeune génération était plus encline aux productions de haute valeur qu'à celles permises par la vidéo et la photographie (Matthew Barney, Vanessa Beecroft). Le retour des arts visuels à la performance live dans le courant des années 1990 procéda du glissement de la performance vers le *performatif* : on estima alors que les déclarations comme les actions non verbales pouvaient intervenir dans une situation et changer le cours des événements. La performance ne reposant plus sur le corps de l'artiste, elle put se développer à travers la sculpture participative (Felix Gonzalez-Torres) ou l'activation de l'espace d'exposition (Rirkrit Tiravanija). Au même moment en Europe, une génération de jeunes artistes commençait à faire de la performance un ensemble d'instructions fondées sur des tâches et déléguées à d'autres personnes (Jeremy Deller, Annika Eriksson, Elmgreen & Dragset, Santiago Sierra). La performativité et l'externalisation permirent à la performance contemporaine de s'affranchir de la tradition poisseuse de la nudité et des substances corporelles qui avaient caractérisé le *Body Art* des années 1970. Ces nouveaux gestes étaient informels dans leur manifestation et démocratiques dans leur élan. Inviter des non-professionnels à devenir des performeurs a également engendré de nombreux commentaires sur l'écono-

mie de services et la société de la surveillance. Dans la première, nous sommes perpétuellement soumis aux exigences laborieuses et affectives de la performance ; dans la seconde, nous sommes constamment sous le feu des projecteurs. Cette déqualification de la performance semblait suggérer que chacun pouvait (ou était déjà) un artiste-performeur.

L'engouement actuel des arts visuels pour la danse contemporaine se fait dès lors plus limpide. La danse est le compagnon de route des arts de la performance depuis les années 1950, depuis les expérimentations interdisciplinaires de Merce Cunningham au Black Mountain College. Abstraite et littérale, refusant le récit et la personnification, la danse contemporaine constitue un soutien de choix à la critique de la théâtralité par les arts visuels. Pourtant, sa beauté austère et dépouillée regorge aussi d'une plénitude qui fait défaut dans tant de performances contemporaines d'arts visuels, avec sa prédilection pour le non professionnel, son authenticité induite par l'absence de répétitions et sa tendance à assimiler l'esthétique à la dépolitisation. Le corps du danseur porte un savoir qui ne peut être simulé ; ainsi, la danse satisfait l'aspiration à la compétence et à la séduction, ce que la performance d'arts visuels a rejeté dans son refus inaugural du spectacle et du théâtre (un refus qui, ironiquement, caractérisa aussi les premiers temps de la danse postmoderne dans les années 1960).

Durant les cinquante dernières années, de nombreuses performances de déqualification ont eu lieu dans le cube blanc ou la boîte noire⁶, sous l'impulsion de performeurs rompus aux exigences de ces deux espèces d'espace. Contrairement à l'amateurisme, la déqualification appelle le rejet conscient de n'importe quel entraînement disciplinaire et des compétences qui lui sont traditionnellement affiliées. Il est crucial d'avoir acquis cette pratique pour pouvoir la rejeter ensuite – ce qui distingue une performance « déqualifiée », comme celle d'Yvonne Rainer dans *We Shall Run* (1963), d'une performance amatrice où un joggeur court sur scène. Un savoir a été acquis puis rejeté, mais il est toujours perceptible (par exemple, dans l'intentionnalité esquissée par un mouvement). En d'autres termes, la déqualification requiert toujours une requalification si elle veut nous convaincre qu'elle est plus qu'un simple amateurisme. À son niveau le plus basique, cette requalification appartient au domaine de la rhétorique : il s'agit de rendre compte, de raconter de manière convaincante, voire de théoriser l'autodéconstruction d'une discipline. On pensera ici à la défense du *readymade* par Marcel Duchamp dans la revue dada *The Blind Man*, au livre *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, ou encore au judicieux positionnement théorique de Sherrie Levine.

Mais la requalification ne porte pas simplement sur la justification du désaveu de l'entraînement, puisque les artistes se déplacent également *entre* les disciplines. Lorsque le poète Marcel Broodthaers déclarait en 1964 qu'il n'était « *bon à rien* » et qu'il deviendrait artiste, il avait anticipé une tendance qui s'est ensuite accentuée. Aujourd'hui des microbiologistes deviennent chorégraphes (Xavier Le Roy), des artistes deviennent poètes (Kenneth Goldsmith), des danseurs deviennent artistes (Tino Sehgal), tout comme des architectes (Alfredo Jaar, Marjetica Potrc), des entomologistes (Carsten Höller), des historiens d'art (Jeremy Deller), et des anthropologues (Susan Hiller). La requalification n'est pas une simple réorientation disciplinaire, il s'agit de mettre les compétences acquises au profit de la nouvelle discipline choisie. Mais une requalification entre arts visuels et théâtre sera toujours source de tensions, puisque la déqualification du théâtre *est partie prenante* de l'histoire de la performance d'arts visuels. D'aucuns diront que les compétences ne comptent plus, qu'aujourd'hui un artiste devrait être pleinement « spectralisé », puisque la vraie position émancipatrice consiste à faire disparaître la frontière entre le professionnel et l'amateur. Cela pourrait être vrai des nouveaux médias, mais les vieux médias comme les arts visuels et le théâtre reposent sur le public. Cela étant dit, les meilleures formes de déqualification évoquent quelque chose de cette spectralisation au spectateur : certaines œuvres engendrent en nous non pas un dédaigneux « *j'aurais pu le faire* » mais une énergie féconde : « *j'aimerais le faire !* » Cet effet est peut-être la forme la plus fructueuse d'implication dans le spectacle que nous puissions imaginer aujourd'hui : plutôt que d'instruire le procès binaire du critique contre le complice, une esthétique de la déqualification peut préserver la perméabilité des frontières entre performeur et public, amateur et professionnel. Cette oscillation est centrale dans l'*expo zéro* de Boris Charmatz ; elle sous-tend une trajectoire de déqualification différente dans le lignage avant-gardiste de Roberts ; celle-ci est moins préoccupée par les stratégies conceptuelles que par le fait d'engendrer chez le spectateur le désir de fabriquer et de faire – un désir paradoxalement redevable d'une forme particulière d'amateurisme, celui du D.I.Y. (*Do It Yourself*) et du punk : « *This is a chord, this is another, this is a third. Now form a band.* » [C'est un accord, en voici un second, et un troisième. Maintenant formez un groupe.– Ndt]⁷

Idéalement, la dialectique de la dé- et de la requalification devrait permettre aux artistes, metteurs en scène et chorégraphes de repenser leur production avec beaucoup de créativité, de manière à aller au-delà d'un simple changement de paradigme. Nous devons aussi nous requalifier en tant que spectateur, apprendre à apprécier les manières qu'à la boîte noire de faire sa propre critique du spectacle et de la théâtralité. Peut-être alors les discours figés de l'art et du théâtre deviendront-ils plus audacieux dans leur déconstruction. Ils encourageront ainsi le théâtre à frayer plus profondément avec le concept, le contexte et le public, tout en enjoignant la performance d'arts visuels de repenser la permanence qu'elle prête actuellement à ses idées, permettre des répétitions, et dépasser son attachement indéfectible aux effets de réalité.

Historienne et critique d'art, Claire Bishop est affiliée depuis septembre 2008 au département d'Histoire de l'art du CUNY Graduate Center à New York. Elle est auteure de plusieurs articles publiés dans les revues *Artforum*, *Flash Art* et *October*. Elle a été co-curatrice (avec Mark Sladen) de l'exposition *Double Agent* à l'ICA de Londres en 2008.

1. Pour plus d'informations, lire l'article « Unhappy Days in the Art World » dont est tiré ce texte, disponible dans sa version originale et son intégralité sur www.brooklynrail.org.
2. Ian Burn, « The Sixties: Crisis and Aftermath », in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro et Blake Simson (dir.), MIT Press, Cambridge, 1999.
3. Benjamin H.D. Buchloh, « Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason », in *Neo-Avant-garde and Culture Industry*, MIT Press, Cambridge, 2000.
4. John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Verso, Londres, 2007.
5. Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, Vol. 5, No. 10, été 1967.
6. La boîte noire (*black box*) désigne un musée contemporain dont l'aménagement intérieur permet d'accueillir des œuvres digitales, vidéos ou des installations. Il s'oppose au cube blanc (*white cube*), musée à l'architecture et à l'agencement interne classiques [Ndt].
7. Légende accompagnant une illustration de trois accords in *Sideburns* (un fanzine anglais), décembre 1976. Voir Jon Savage, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, Faber and Faber, Londres, 1992.

CLIGNOTANTE CONTINGENCE

TEXTE CATHERINE WOOD

TRADUCTION AÍNHOA JEAN-CALMETTES

Au cœur du musée, la performance agit comme une « vanité inversée ». En attirant notre attention sur les potentiels de vie enfermés par les œuvres, elle fissure le mythe de la permanence.

Depuis son apparition à la fin du XVIII^e siècle, la « collection permanente » est le fondement de l'identité des musées. Cette qualité de permanence est attribuée aux travaux canoniques qui seront mis à disposition du public à perpétuité. Les opérations institutionnelles des musées reposent sur des années d'implémentation, d'ajustement et d'amélioration des méthodes visant à préserver les œuvres d'art le mieux possible afin qu'elles puissent être présentées en toute sécurité.

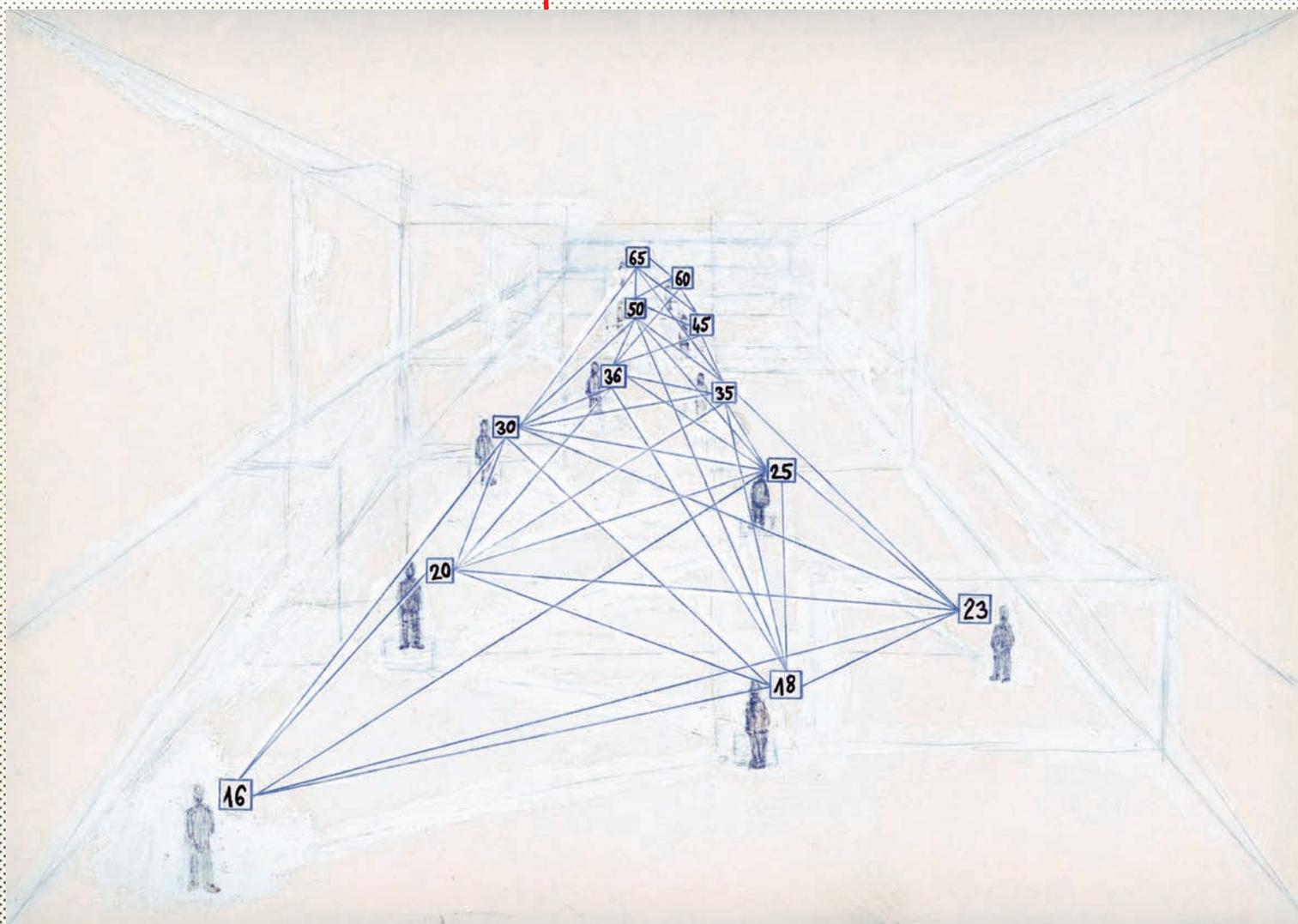
Les rituels, routines ainsi qu'une longue sédimentation de comportements (porter et déplacer les œuvres, les positionner, les surveiller, les observer) président aux attitudes pouvant être adoptées par les employés et les visiteurs dans la grande chorégraphie, composée de mouvements hautement formalisés autour des objets dont le musée a la responsabilité. Inversement, tout au long du XX^e siècle, la performance vivante a été considérée comme une force perturbatrice ; une succession de moments éruptifs et expérimentaux où une énergie non contenue se déployait dans des ateliers d'artistes, des boîtes de nuit, des vitrines de magasins ou encore des espaces publics. Durant la période phare de la performance, dans les années 1960 et 1970, les artistes ont souvent utilisé leur propre corps comme matériau ; ils ont pris des risques, ont détruit des choses dans des travaux qui, souvent, parlaient uniquement à un petit public composé de leurs pairs. La performance entretenait un rapport antagoniste aux formes artistiques établies et institutionnelles, tout comme au marché de l'art. Elle était censée offrir

une forme de vérité dépouillée et critique à l'égard des normes culturelles reconnues et soi-disant innées. La décennie passée a été témoin de la volonté déterminée des plus grands musées tels que le MoMA, la Tate Modern, le Whitney Museum, le MACBA, le Van Abbe, le MuMOK, le SFMoMA, et la Fondation Serralves à Porto, de se saisir de la performance. Les critiques ont argumenté qu'un tel geste de « domestication » d'un médium historiquement agitateur ne pouvait que rendre ce dernier inopérant. Est-ce vrai ?

Pouvons-nous accepter l'idée selon laquelle, pour rester porteuses de sens, ces deux arènes doivent rester strictement distinctes ? Que signifie pour le musée, l'introduction en son sein, de performances vivantes ?

En faisant son entrée dans les musées, la performance donne la fausse impression de rentrer dans les rangs. Bien loin de s'adapter pour se dissoudre dans ce contexte inerte et stable de perpétuité, elle vient bousculer les protocoles et les procédures. À la manière d'un bateau qui doit être plié pour être introduit dans une bouteille, la performance s'est adaptée afin de glisser, plus ou moins en douceur, dans l'étroit goulot de l'institution. Mais une fois à l'intérieur, elle retrouve sa capacité de se déployer, tel un éventail, et ce jusqu'à menacer de faire voler en éclat la structure du lieu qui l'accueille.

Les professionnels qui travaillent pour les musées ont beaucoup à apprendre des problématiques portées par le spectacle vivant. Le combat du musée pour « conserver »¹ les performances éphémères au rang des



43

œuvres qu'il défend, nous permet de repenser notre relation à l'art. Mais les manifestations de ce combat contre les institutions de l'art sont moins évidentes que les attaques contre les valeurs matérialistes qui ont eu lieu dans les années 1960. La performance introduit au sein du musée un point de vue corrosif qui vient altérer l'idéologie de la permanence.

En réalité, le drame de la « domestication » de la performance – mis à jour par la multiplication, ces dernières années, des invitations adressées à des artistes cotés dans la programmation des musées et

des biennales – a attiré l'attention sur une vérité peu visible : la performance a toujours été là. Dans les collections des musées, chaque œuvre d'art porte les traces d'actions, documentées sous la forme d'archives photographiques, de transcriptions de conversations, de schémas et de plans de déplacements, d'images des positionnements et repositionnements de ces œuvres d'une exposition à l'autre. Cela devient évident lorsque l'on prend en exemple une poignée d'œuvres canoniques du XX^e siècle : *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, devenue œuvre grâce à un geste et signée du nom de

l'alterego fictif de l'artiste, R. Mutt. ; *Summertime* (1948) de Jackson Pollock, dont la réalisation a été documentée par Hans Namuth sous le nom d'*Action Painting* et qui est devenu le point de départ des happenings d'Allan Kaprow ; les sculptures de Joseph Beuys, constituées de restes et de gras utilisés dans les rites chamaniques ; ou encore les *Mirror Cubes* de Robert Morris, reflétant et réfractant l'image du corps du spectateur à mesure qu'il se déplace entre eux, une référence à l'implication de l'artiste au sein du Judson Dance Theater. De telles œuvres ne sont pas seulement intrinsèquement liées à une histoire d'actes et de gestes, elles sont également associées à un registre spécifique d'images faisant référence au faire et à la réalisation – de « preuves » – qui leur confère une inflexion performative. C'est sans doute seulement au début des années 2000 que cette méta-chorégraphie de gestes autour des œuvres a commencé à être clairement mise en lumière. Et ce grâce aux perspectives ouvertes par une jeune génération d'artistes qui ne font pas de distinction, au sein de leur pratique, entre leur façon de conférer une visibilité aux performances, peintures, et mises en espace, leur manière de documenter leurs travaux grâce à des vidéos et celle de mobiliser des groupes de figurants grâce aux réseaux sociaux. La part obscure et réprimée de l'art – « en geste » ou en action –, à savoir sa clignotante contingence, démontre que les œuvres auxquelles nous attachons la valeur de permanence, ne possèdent en réalité aucun point de fixité. Au contraire, elles apparaissent comme des supports, des pivots, des points de négociations, où le rapport de force entre les artistes et les spectateurs fluctue en fonction des œuvres et des époques. Que signifie ce déplacement de point de vue pour les arts et les institutions vouées à les collecter et à les mettre en scène ? Considérées dans leur globalité, les installations muséales, lorsqu'elles incluent la performance, s'offrent comme une nouvelle sorte de vanité adressée au capitalisme tardif. Elles problématisent la dualité existant entre deux modes de possession. Le motif de la vanité, dans les natures mortes des peintres flamands et néerlandais des XVI^e et XVII^e siècles, faisait référence à l'insignifiance des biens terrestres en comparaison à la fugacité de notre passage sur cette planète. Crânes, fruits abimés, bulles, fumées ou pièces d'horlogeries étaient dépeintes pour suggérer, au cœur des biens matériels, la présence de la mort et de la décadence (même si, sans doute, le plaisir esthétique des propriétaires à observer ces luxueux tableaux constituait une exception à la critique des joies de la chair). *Les Ambassadeurs* (1533) de Hans Holbein le Jeune est une vanité exemplaire. Deux hommes se tiennent debout de part et d'autre d'une table sur laquelle est disposée une collection de livres, d'appareils scienti-

fiques et géographiques, d'instruments de musique et de tissus. En bas de la toile, une forme allongée d'un gris-brun s'étire. Lorsque le tableau est observé à partir d'un point précis, à savoir l'extrême gauche de la toile, un crâne apparaît en lieu et place de la tache floue. Cette œuvre présente ainsi, dans un plan unique, deux perspectives différentes : selon le point de vue nous voyons les luxueux instruments du voyage, du commerce et de l'éducation ; ou bien la figure de l'inexorabilité de la mort. La distorsion de points de vue, telle que construite par Holbein, s'offre comme une métaphore visuelle de l'intrusion de la performance, comme art, au sein des musées dits de collection. Il est intéressant de remarquer que, dans cette peinture historique, c'est l'action du spectateur qui fait apparaître le message, en déplaçant la perspective par son mouvement physique. Lacan a décrit cette anamorphose de crâne comme étant une sorte « d'angle mort » de l'inconscient². La performance a aussi été un « angle mort » de ce type – une ombre jungienne – au cœur de l'histoire de l'art du XX^e siècle. La différence étant que, là où la vanité nous rappelait au XVII^e siècle la présence cachée de la mort, la présence de la performance au cœur des musées nous indique, elle, que de la vie existait là autrefois.

L'extension du « vivant » dans les installations muséales se fait dans l'ombre, contrastant avec les luxueux éclairages des galeries voués à maximiser la visibilité des possessions des musées. Le vivant, au cœur du musée, relève d'une expérience temporelle et spatiale d'un ordre différent et relativement furtif : il se déploie la plupart du temps en dehors des horaires d'ouverture, pour une période courte et souvent dans un espace à la marge du musée. Il s'inscrit dans le temps, possède un début et une fin, bien plus qu'il n'est exposé et accessible de manière permanente.

Néanmoins, au rythme des évolutions qui ont eu lieu ces dix dernières années, la performance ne peut plus être considérée comme un ajout après coup ou un supplément d'âme apporté à la fonction première du musée. Au contraire, sa présence a commencé à altérer radicalement la façon dont nous concevons consensuellement la mise à disposition des œuvres et a déstabilisé la certitude que nous avons de comprendre et de posséder ces dernières. Et si l'objectif des conservateurs de musées est de fixer les œuvres qu'ils viennent d'acquérir sous une forme durable, la performance met en lumière la fragile impermanence des œuvres formant les collections, œuvres qui reposent sur un équilibre changeant et sont soumises à des cycles continus d'assemblages et de déconstructions, de dégradations et de restaurations.

Comme l'écrit Didier Maleuvre dans *Museum Memories* en citant Quatremère de Quincy, un écrivain français du XVIII^e siècle, le musée traditionnel transforme les

objets : « *Expression d'une pratique, d'une "vita activa", l'art est rétrogradé au rang de vie embaumée, de "vita contemplativa".* »³ Si le crâne de la toile de Holbein rappelle la proximité de la mort, l'ombre métaphorique projetée par la présence de la performance attire notre attention sur les potentiels de vie formellement possédés par les œuvres, pétrifiées par leur entrée dans les collections du musée, et désormais confortablement installées, statiques et soi-disant autosuffisantes.

Considérée comme un anti *memento mori*, la performance offre un contrepoint critique à la fétichisation de la permanence qui est accordée aux reliques matérielles, et réactive les différents rituels de vie qui, autrefois, donnaient sens aux œuvres. Elle peut être comprise et appréhendée moins comme un « médium » parmi d'autres, tels que la peinture, la sculpture, les « travaux sur papier » que comme une attitude ou une conduite. À un certain niveau, la « puissance de vie » semble agir, au sein du capitalisme tardif, comme une morale vouée à corriger notre manière d'accorder une valeur aux objets uniquement pour ce qu'ils sont. Et remet en question l'idée que nous pouvons réellement acquérir une œuvre d'art qui serait une entité stable.

De nos jours, les œuvres d'art sont conventionnellement confinées dans un espace qui leur est propre, derrière des barrières, strictement séparées de la sphère sociale où se situent les spectateurs ainsi que les gardiens et les guides. Ces résidus matériels d'œuvres d'art constituent, seuls, l'intégralité de ce que nous appelons art. L'absence de contextualisation est déroutante. La performance offre un cadre de pensée qui souligne l'absence de sens qui existe autour de l'œuvre matérielle. Elle offre un autre point de vue, selon lequel l'œuvre d'art (qu'elle soit matérielle ou éphémère) est un outil symbolique unique qui tient lieu de miroir réfléchissant à un contexte social particulier.

Tout musée est porteur d'un déplacement violent d'objets, originellement créés pour un autre contexte. Les icônes médiévales peintes pour les églises italiennes ou les masques péruviens utilisés lors de spectaculaires rituels nocturnes sont complètement déconnectés du cadre spirituel qui leur assignait la fonction d'amplifier les imaginaires. En Occident, nous sommes entrés dans un âge qui – de manière générale – ne croit plus à l'immortalité ou à la vie après la mort. Le mieux que nous ayons trouvé à faire, afin de nous apaiser quant à la perspective de la mort, est de nous cramponner à l'idée de permanence à travers la préservation de choses matérielles. Il n'y a plus pour nous d'autres modes de visibilité et de possession que celle-ci.

Dans la pratique de la jeune génération d'artistes nés dans la seconde moitié des années 1970 ou au début des années 1980, tels Tania Bruguera, Roman Ondak, Nikhil Chopra et Tino Sehgal, les choses changent. L'art vivant participe souvent d'une pratique pluridisciplinaire plus large. Ce qui n'est pas synonyme d'un refus frontal des formes institutionnelles, du marché de l'art ou du musée : ces « éditions » d'œuvres répétables et réactivables par des acteurs « installés » dans les galeries, empruntent à la sculpture ou à la création vidéo pour s'emparer d'objets, « modelés » afin de « passer pour » des œuvres ayant leur place dans une collection permanente.

En prenant appui sur cette approche qui permet à la performance de sortir effrontément de la pénombre, nous pouvons adopter une position différente et commencer à regarder du « point de vue de la performance ». Cette perspective permet de conceptualiser une nouvelle forme de longévité, de nouvelles manières d'appréhender la conservation et la collection afin que la permanence et la matérialité ne soient plus nécessairement et intrinsèquement associées, mais plutôt considérées comme entretenant une relation de réciprocité, d'équilibre, mais aussi de pur antagonisme. Dans d'autres types d'institutions – congrès gouvernementaux, assemblées d'écoles, rencontres sportives – les gestes et actions conventionnels portent le nom de tradition. Il s'agit de comportements appris, répétés et sédimentés dans la mémoire collective. Peut-être qu'à l'avenir, la tradition du musée, en tant qu'institution, reposera moins sur son architecture ou ses œuvres que sur l'idée selon laquelle, « instituer » est un verbe qui se conjugue à la forme active.

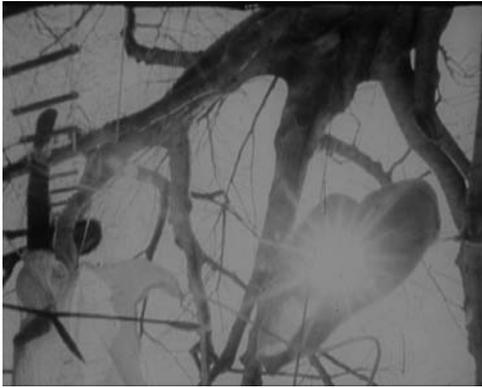
Catherine Wood est curateur du département Contemporary Art and Performance à la Tate Modern, à Londres. Elle dirige le programme des arts vivants depuis 2003.

1. Le curateur était autrefois appelé « conservateur », terme encore usité dans les musées britanniques.

2. Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Seuil, 1973, Jacques Lacan écrit : « *Le secret de ce tableau fascinant (...) est donné au moment où, nous éloignant légèrement de lui, peu à peu, vers la gauche, puis nous retournant, nous voyons ce que signifie l'objet flottant magique. Il nous reflète notre propre néant, dans la figure de la tête de mort. Usage donc de la dimension géométrale de la vision pour captiver le sujet, rapport évident au désir qui, pourtant, reste énigmatique.* » [Ndt]

3. Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford University Press, 1999.

LA PERMANENCE



44



45



46



47



48



49



50



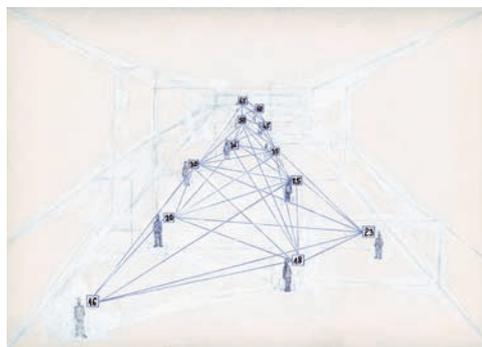
51



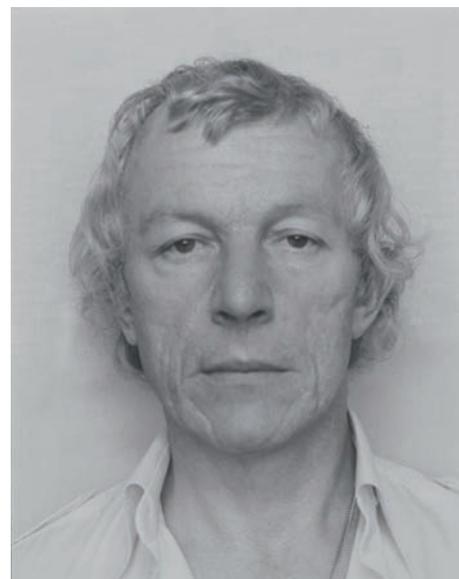
52



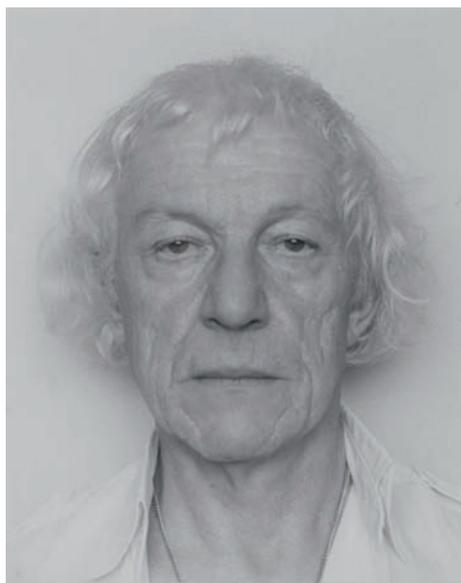
53



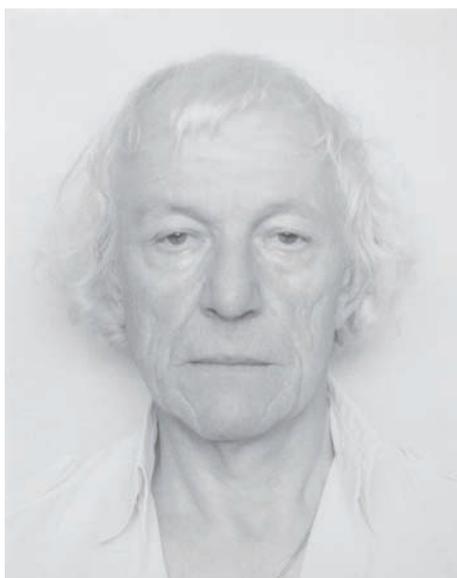
54



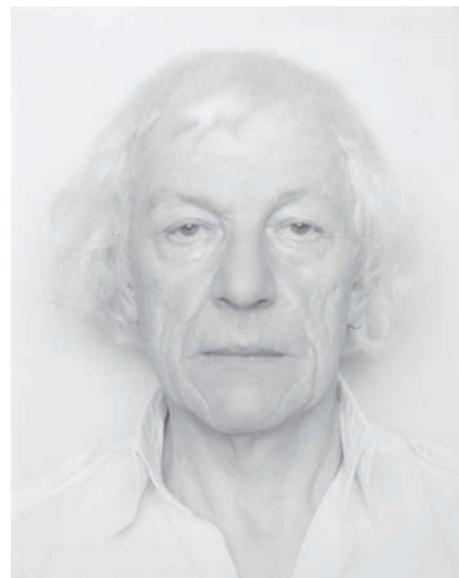
55



56



57



58



59



60



61

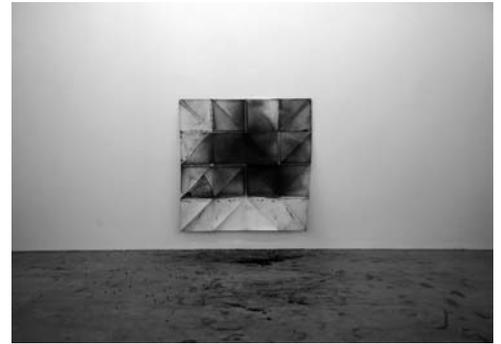
LA PERMANENCE



62



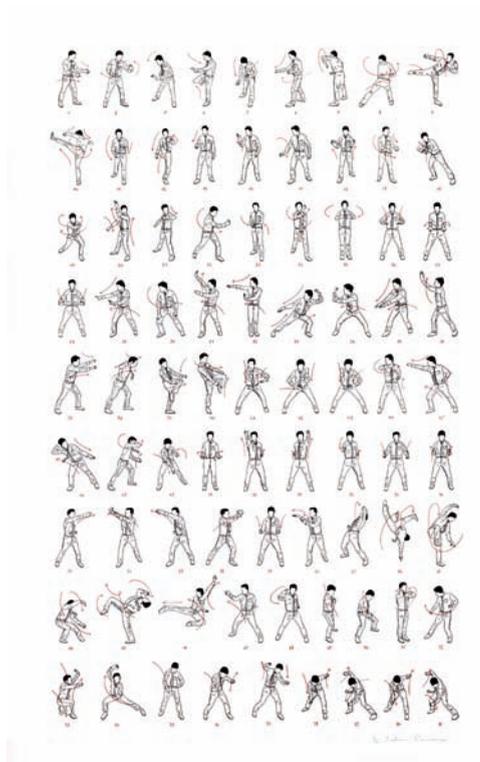
63



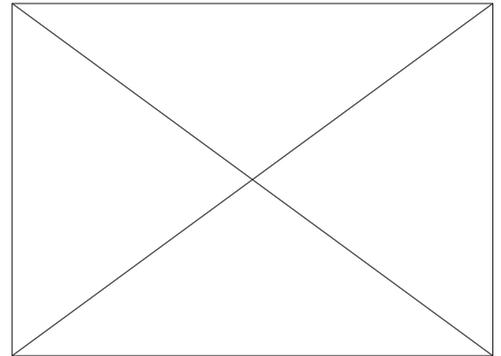
64



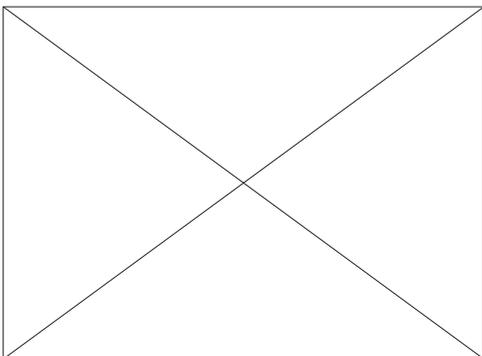
65



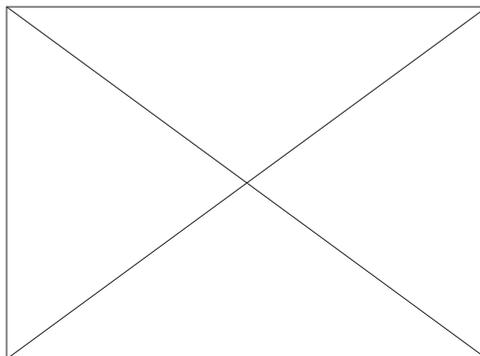
66



67



68



69



70



71



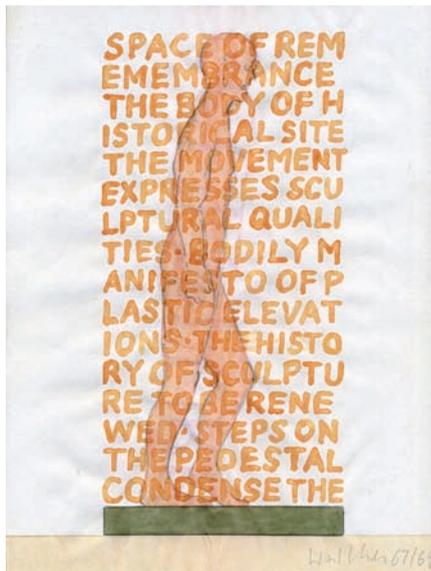
72



73



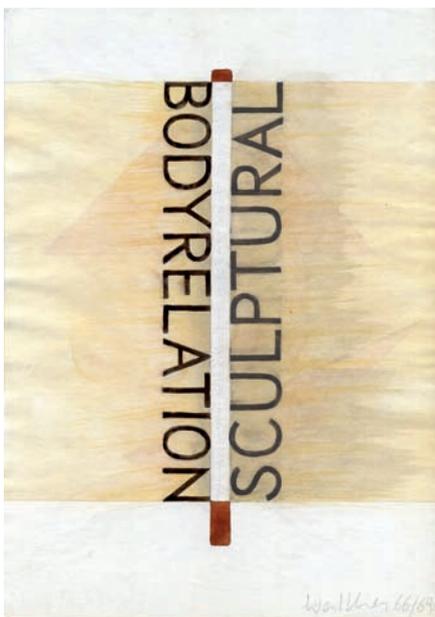
74



75



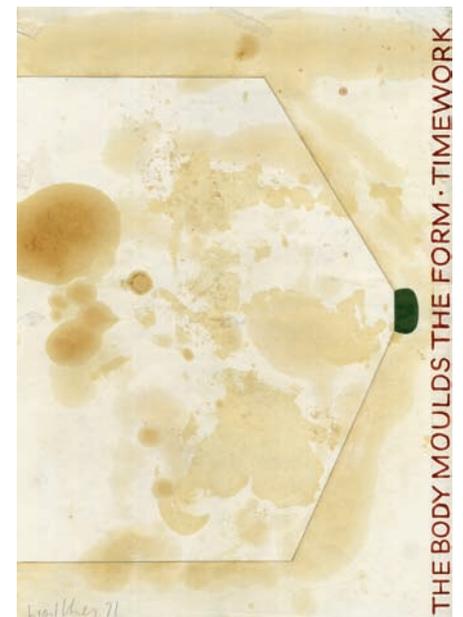
76



77



78



79

LA PERMANENCE

L'ensemble des oeuvres reproduites dans ce cahier spécial proviennent de la collection du Centre national des arts plastiques.

1 Franz Erhard Walther, *Werkzeichnungen*, 1964 - 1972, FNAC 08-679 (1 à 63), © Adagp, Paris / CNAP. Photo: François Doury (détail).

2 Jennifer Lacey, Nadia Lauro, *Châteaux of France n° 2*, 2001, FNAC 01-601, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

3 Daniel Firman, *Excentrique*, 2003 - 2004, FNAC 05-1158, © Daniel Firman / CNAP. Photo: Galerie Alain Gutharc.

4 Absalon, *Solutions*, 1992, FNAC 96563, © Estate Absalon / CNAP. Photo: D.R.

5 Absalon, *Bataille*, 1993, FNAC 96567, © Estate Absalon / CNAP. Photo: D.R.

6 Eleanor Antin, *The King*, 1972, FNAC 07-526, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

7 Eleanor Antin, *From the Archives of Modern Art*, 1987, FNAC 08-816, © D. R. / CNAP. Photo: D.R.

8 Roger Ballen, *Twirling Wires*, 2001, FNAC 03-546, © D.R. / CNAP. Photo: Galerie Kamel Mennour.

9 Roger Ballen, *Bird Woman*, 2003, FNAC 08-554, © D.R. / CNAP. Photo: Galerie Kamel Mennour.

10 Roger Ballen, *Cloaked Figure*, 2003, FNAC 08-555, © D.R. / CNAP. Photo: Galerie Kamel Mennour.

11, 12 et 13 Chris Burden, *Chris Burden 71-73*, 1974, FNAC 94002 (1 à 53), © Chris Burden / CNAP. Photo: Sylvain Lizon (détail).

14 John Coplans, *Autoportrait*, 1986, FNAC 89600, © Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris / CNAP. Photo: D.R.

15 John Coplans, *Autoportrait*, 1986, FNAC 89602, © Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris / CNAP. Photo: D.R.

16 Jimmie Durham, *Almost Spontaneous n° 1*, 2004, FNAC 05-520, © Jimmie Durham / CNAP. Photo: Yves Chenot.

17 Jimmie Durham, *Almost Spontaneous n° 2*, 2004, FNAC 05-521, © Jimmie Durham / CNAP. Photo: Yves Chenot.

18 Rineke Dijkstra, *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld*, Zaandam, NL, 1996-1997, FNAC 980853, © Rineke Dijkstra / CNAP. Photo: D.R.

19 Jean Dupuy, *Non Non*, 1973, FNAC 07-660, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: Semiose Galerie - Editions.

20 Didier Faustino, *Opus incertum*, 2008, FNAC 2011-475, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

21 Daniel Firman, *Excentrique*, 2003-2004, FNAC 05-1158, © Daniel Firman / CNAP. Photo: D.R.

22 John Giorno, *Millions of Stars Come into My Heart, Welcome Home*, 2005, FNAC 10-691, © John Giorno / CNAP. Photo: Yves Chenot.

23 John Giorno, *Life Is a Killer*, 2008, FNAC 09-237, © John Giorno / CNAP. Photo: Yves Chenot.

24 Jenny Holzer, *Projections Xenon pour Paris*, 2001, FNAC 01-488 (1 à 11), © Jenny Holzer / Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

25 Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond n° 2*, 1996-2001, FNAC 02-792, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: Galerie Micheline Szwajcer.

26 Pierre Joseph, *Paintballers 2 (Personnage à réactiver)*, 1992, FNAC 95275, © Pierre Joseph / CNAP. Photo: Yves Bercez.

27 Žilvinas Kempinas, *000*, 2006, FNAC 07-494, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: Spencer Brownstone Gallery.

28 Martin Kersels, *Tossing a Friend (Ryan)*, 1996, FNAC 980806, © Martin Kersels / CNAP. Photo: Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois.

29 et 30 Joachim Koester, *Tarantism*, 2007, FNAC 08-403, © Joachim Koester / CNAP. Photo: Galerie Jan Mot.

31 Jülius Koller, *Anti-performance (U.F.O.)*, 1980, FNAC 07-693, © Jülius Koller / CNAP. Photo: GB Agency.

32, 33 et 34 Emmanuelle Laine, *Effet cocktail*, 2010, FNAC 2012-121, © Emmanuelle Lainé / CNAP. Photo: D.R.

35, 36 et 37 Édouard Levé, *Pornographie*, 2002, FNAC 04-750, (1 à 18), © Alexandre Levé / CNAP. Photo: Galerie Loevenbruck.

38 Édouard Levé, *Sans titre*, 2006, de la série Fictions, FNAC 06-462, © Alexandre Levé / CNAP. Photo: Galerie Loevenbruck.

39 Édouard Levé, *Sans titre*, 2006, de la série Fictions, FNAC 06-464, © Alexandre Levé / CNAP. Photo: Galerie Loevenbruck.

40 Dora García, *Steal This Book*, 2009, FNAC 10-859, © Dora García / CNAP. Photo: Galerie Michel Rein.

41 Marie Cool, Fabio Balducci, *Untitled (Preparatory Drawings)*, 2010-2013, © Marie Cool Fabio Balducci / CNAP. Photo: D.R.

42 Chris Burden, *Chris Burden 71-73*, 1974, FNAC 94002 (1 à 53), © Chris Burden / CNAP. Photo: Sylvain Lizon (détail).

43 Roman Ondák, *This Way, Please*, 1999, FNAC 2011-272, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

44 Gordon Matta-Clark, *Tree Dance Tree House*, 1971, FNAC 01-017, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

45 Gordon Matta-Clark, *Fire Child*, 1971, FNAC 01-019, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

46 Gordon Matta-Clark, *Automation House*, 1972, FNAC 01-020, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

47, 48 et 49 Aernout Mik, *Mik Middlemen*, 2001, FNAC 02-340, © Aernout Mik / CNAP. Photo: D.R.

50 Aernout Mik, *Lick*, 1996, FNAC 99880, © Aernout Mik / CNAP. Photo: D. R.

51 Otto Muehl, *Aktionen 64-66*, 1964-1966, de la série Aktionen, FNAC 96119 (1 à 7), © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

52 Maurizio Nannucci, *Listen to Your Eyes*, 2010, FNAC 10-1055, © Maurizio Nannucci / CNAP. Photo: D.R.

53 et 54 Roman Ondák, *This Way, Please*, 1999, FNAC 2011-272, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

55 Roman Opalka, *Détail - 2798291*, 1976, FNAC 91566, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

56 Roman Opalka, *Détail - 4661091*, 1991, FNAC 91567, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

57 Roman Opalka, *Détail - 4707192*, 03/07/1992 - 27/09/1992, FNAC 93351, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

58 Roman Opalka, *Détail - 470193*, 03/07/1992 - 27/09/1992, FNAC 93352, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

59 et 60 Alexandre Péroigot, *Kill Kill Choregraphie*, 1996, FNAC 01-024, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

61 et 62 Alexandre Péroigot, *Synopsis Catharsis*, 28 avril 1998, FNAC 01-025, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

63 Chloe Piene, *YGBMY (You're Gonna Be My Woman)*, 1997-2000, FNAC 04-652, © Chloe Piene / CNAP. Photo: D.R.

64 Diogo Pimentão, *Fraction (déployée)*, 2012, FNAC 2012-225, © D.R. / CNAP. Photo: Galerie Yvon Lambert.

65 Emilie Pitoiset, *Sur la pointe en équilibre*, 2007-2008, FNAC 10-067, © Emilie Pitoiset / CNAP. Photo: Galerie Lucile Corty.

66 Julien Prévieux, *(sans titre)*, 2010, FNAC 2011-188, © Julien Prévieux / CNAP. Photo: Yves Chenot.

67, 68 et 69 Tino Sehgal, *Kiss*, FNAC 04-516, © D.R. / CNAP. Photo: D.R.

70 Claudia Triozzi, *Five Years*, 2000, FNAC 04-117, © D. R. / CNAP. Photo: Galerie Maisonneuve.

71 Xavier Veilhan, *Le film du japon*, 2002, FNAC 03-313, © Veilhan / Adagp, Paris / CNAP. Photo: D.R.

72, 73 et 74 Jean-Luc Verna, *(sans titre)*, 2000, FNAC 01-063, © Jean-Luc Verna / CNAP. Photo: Yves Chenot (détail).

75, 76, 77, 78 et 79 Franz Erhard Walther, *Werkzeichnungen*, 1964 - 1972, FNAC 08-679, © Adagp, Paris / CNAP. Photo: François Doury (détail).

En couverture: Joachim Koester, *Tarantism*, 2007, FNAC 08-403, © Joachim Koester / CNAP. Photo: Galerie Jan Mot.

Cahier spécial / *Mouvement* n° 73 (mars-avril 2014)
Réalisé en coédition avec le Centre national des arts plastiques.

Ce supplément a été produit à l'occasion des expositions *La Permanence* à Rennes et *Des choses en moins, des choses en plus* (février-mars 2014) au Palais de Tokyo. *La Permanence* est un projet conçu par le Musée de la danse et le CNAP qui se déroule de janvier à décembre 2014 à Rennes au Musée de la danse et dans différents lieux partenaires.

Coordination: Jean-Marc Adolphe, Boris Charvat, Valérie Da Costa, Sébastien Faucon, et Ronan Martin

Conception graphique: Meghedi Simonian
Édition: Emmanuelle Tonnerre
Partenariats/publicité: Alix Gasso

Ont participé à ce numéro: Sarra Ben Hamida, Claire Bishop, Tim Etchells, Elsa Gregorio, Éléonore Hermand, Oriane Hidalgo-Laurier, Aïnhua Jean-Calmettes, Béatrice Josse, Quentin Molinier et Catherine Wood

Remerciements: Anne Langlois et Patrice Goasdouff (40mcube, Rennes), Odile Lemée (EESAB - site de Rennes), Anne Dary (musée des Beaux-arts, Rennes), Christophe Viart et Nathalie Boulouch (université Rennes 2), Jean de Loisy, Katell Jaffres, Vittoria Mattarrese, Yvannoé Kruger et Natascha Jakobsen (Palais de Tokyo), ainsi que Agnès Violeau

MOUVEMENT
6, rue Desargues
75011 Paris, France
Tél. +33 (0)1 43 14 73 75
Fax +33 (0)1 43 14 69 39
www.mouvement.net

Mouvement est édité par les Editions du Mouvement, SARL de presse du capital de 4 200 euros, ISSN 125 26 967

Directeur de la publication: Jean-Marc Adolphe
© Mouvement, 2014. Tous droits de reproduction réservés.

Centre national des arts plastiques (CNAP)
Établissement public du ministère de la Culture et de la communication
Présidente du conseil d'administration: Patricia Falguières

Directeur: Richard Lagrange
Chef du département des collections: Aude Bodet
Responsable des collections contemporaines: Sébastien Faucon assisté de Angeline Madaghjdjian
Responsable de la documentation et de l'icôneothèque: Stéphanie Fargier-Desmerges
Responsable de la communication et de l'information: Perrine Martin-Benejam
Responsable des partenariats et du mécénat: Aurélie Lesous
www.cnap.fr

Musée de la danse - Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne
Direction: Boris Charvat
Direction déléguée: Sandra Neuveut et Ronan Martin (remplacement)
Communication: Fatima Rojars
Avec le concours de toute l'équipe du Musée de la danse
www.museedeladanse.org

Disponible en téléchargement
sur www.mouvement.net et sur www.cnap.fr



Une revue bimestrielle
160 pages, 9 €. En kiosque et librairies.



Un site actualisé au jour le jour



Une newsletter bimensuelle
distincte du site : des offres et des contenus exclusifs.



Un site web conçu pour la mobilité
et visible sur 100% des mobiles



Des cahiers spéciaux réservés aux abonnés et édités régulièrement avec des structures culturelles

MOUVEMENT
ARTS ET POLITIQUES

SUIVEZ LE SEUL MÉDIA QUI S'INTÉRESSE À LA CRÉATION CONTEMPORAINE DANS TOUS SES ÉCLATS.

LA PERMANENCE

de janvier
à décembre
à Rennes

2014



un projet du
musée de la danse
et du Centre national
des arts plastiques

suivez la manifestation
sur Tumblr
lapermanence.tumblr.com
museedeladanse.org
cnap.fr

 Centre national
des arts plastiques

**musée de
la danse**
Centre chorégraphique
national de Rennes
et de Bretagne

40mcube
Production et diffusion d'art contemporain

 MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE RENNES

 UNIVERSITÉ
RENNES

 EESAB

 MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
RENNES

 RÉGION
BRETAGNE

 Ille & Vilaine
LE DÉPARTEMENT

 rennes
VIVRE EN INTELLIGENCE