

Des marges de la performance au cadre de l'image

L'image entretient des rapports contradictoires avec les marges, puisqu'en en posant un cadre elle centre les regards sur ce qui est contenu et non sur ce qui déborde. Les artistes de la performance ont ainsi longtemps hésité voire résisté à associer photographie ou vidéo à l'action. Tandis que la performance se construit comme un moment chargé d'intensité qui s'adresse au spectateur et s'inscrit fortement dans un lieu, l'image établit une distance qui ajoute une dimension symbolique et esthétique. Certains performers iconoclastes, comme Esther Ferrer, ont préféré repousser le devenir-image de l'action en refusant de prendre en charge la question de la documentation. Cette position a vu une extension plus forte encore avec Tino Seghal qui s'efforce de différer la médiation de son œuvre par l'image en interdisant toute publication de reproduction. Parallèlement, d'autres artistes l'ont au contraire complètement intégré dès les débuts de la vidéo, lui donnant un rôle à jouer, comme Gina Pane ou VALIE EXPORT. C'est ce qu'analyse Sophie Delpoux dans *Le corps-caméra. Le performer et son image*, montrant comment l'image n'est pas seulement un résidu pour ces artistes mais qu'elle participe pleinement à sa conceptualisation. Choissant comme couverture de son livre une photographie de VALIE EXPORT souriant tandis qu'elle porte le dispositif de *Adjunct Dislocations* (1973), deux caméras installées sur son corps, Delpoux affirme ainsi une lecture réconciliatrice entre l'image et le performer.

Si l'image est très rapidement devenue un outil fondamental de la performance, un questionnement critique sur son usage s'est construit dans ce lieu de tension entre deux régimes de représentation antagonistes, celui de l'immanence et celui de la contemplation. En amenant l'image dans l'action, en lui donnant un statut actant au même titre que le corps, le performer ne se contente pas d'en faire le lieu d'un prolongement. Il s'en sert pour créer un espace de repli où se donne à voir la relation du spectateur à la représentation. La caméra qui documente est en phase avec l'action, cherchant à se faire l'écho le plus intime possible de ce qui s'expérimente dans le présent de l'expérience, mais elle amène aussi un écart qui rend possible la construction d'une réflexion critique sur et avec l'image. Les performances de Dan Graham, comme *Body Press* (1970-1972), en sont de parfaits exemples. L'outil caméra participe à un dispositif dont il est un des acteurs, instaurant un dialogue pour interroger le reflet, l'illusion, la manipulation. Décrire ce qui apparaît, nommer les contours du visible pour décoller le regard et permettre l'autonomie du sujet : l'opération est ancienne. Les performances de Dan Graham relèvent de cette stratégie, mettant l'image au centre de l'action afin de la confronter à la position d'un corps et aux déplacements du discours. Dès le début des années 1960, l'appropriation de la vidéo par les artistes réagit à l'importance des médias dans la vie quotidienne et s'attache à en interroger, parfois avec virulence, les idéologies qui les traversent. Il s'agit de dénoncer les pressions et les cadres enfermants le corps et de militer pour un débordement des limites, pour une réappropriation des marges, en écho aux combats féministes. Sanja Ivekovic, Carole Rossopoulos ou Vito Acconci ont ainsi réalisé des œuvres fortement engagées dans cette direction. Lorsqu'ils ont associé action, caméra et moniteur, c'est pour mettre en tension le regard du spectateur sur l'image, pour réfléchir sa relation à la télévision et plus largement aux dispositifs de représentation qui, déjà, dominaient les expériences quotidiennes.

Au moment où les artistes s'approprièrent la vidéo, les metteurs en scène, scénographes et comédiens s'engageaient eux aussi dans l'exploration de ses ressources en tant qu'outil scénique. Très vite, elle s'est imposée pour un théâtre d'image puisant dans le cinéma, amenant sur le plateau hors champ et gros plan, ouvrant de nouvelles perspectives pour le dispositif théâtral, comme l'a longuement analysé Béatrice Picon-Vallin. A une époque de mise en crise de l'architecture scénique accusée d'hériter d'une histoire intimement liée à l'organisation hiérarchisée des sociétés, où le modèle bourgeois s'est substitué à celui de l'aristocratie, l'introduction de technologies nouvelles concorde

avec le souhait d'ouvrir l'espace de la représentation à des points de vue multiples. Evoquant les révolutions dramaturgiques et scénographiques de la première partie du XXème siècle prônant une conception dynamique de la scène, Jacques Polieri résume ainsi : « Toutes ces propositions, négation des contraintes de la perspective, aboutissent finalement à un espace simultané, susceptible d'animation et de variabilité ; au point de fuite unique ou multiple, on oppose une image diffractée ou totalement enveloppante ». Ces expérimentations dont Polieri fait état, et dont il est aussi l'auteur, sont animées d'utopies révolutionnaires et inventent d'autres rapports à la représentation en tirant partie des possibilités de l'image projetée. Aujourd'hui, l'utilisation de l'espace scénique reste bien souvent conventionnel, et la vidéo est surtout composant dramaturgique, moteur pour le jeu du comédien et porteur d'un riche imaginaire poétique. Elle est intégrée sans être inquiétée, et le public découvre des formes narratives conjuguant l'attrait de l'image cinématographique et l'énergie du spectacle vivant.

L'image mise en crise par la performance

Performer l'image : l'enjeu est donc de taille. Comment transformer la représentation, qui accueille le visible et lui fait habiter de nouveaux territoires, en action ? Comment charger l'image du pouvoir des commencements ? La rencontre n'a rien d'évident, et soulève des enjeux philosophiques si la position de sujet est attribuée à l'image. Face à cette idée de transsubstantiation, une crise surgit. Le performer amène l'image dans le champ de l'action en soulevant les risques de confusion que ce déplacement comporte, en proposant au spectateur des situations d'interrogation réfléchissant la mutation d'une modèle de société vers une organisation où l'image tient tous les rôles. Dont celui où on la croit capable d'agir. Afin de prendre à parti ces évolutions, Esther Ferrer s'est emparée de l'outil vidéo à deux occasions et l'a intégré dans des performances questionnant les relations à l'image.

Invitée par des festivals, à San Sebastien en 1983 et à Madrid en 1984, elle conçoit des actions qui intègrent captation et diffusion. L'œuvre d'Esther Ferrer s'est construite en partie au sein du collectif espagnol ZAJ, dans la mouvance Fluxus et la complicité de John Cage, associant l'art et la vie, la marche quotidienne et l'action en public. Anarchiste et féministe, elle s'est engagée dans des formes artistiques qui véhiculent un questionnement critique de l'image du corps. Le pari avec ces deux performances, qu'elle réalise seule, est d'intégrer la vidéo comme élément vivant. La partition de la performance de San Sebastien énonce un projet clair et très structuré de face-à-face entre le corps réel et son image. Esther Ferrer est assise sur une chaise face à deux moniteurs qui diffusent son visage, et qui figurent ainsi des partenaires. L'image est pré-enregistrée : sur le premier moniteur, Esther Ferrer demande toutes les minutes quelle heure il est, ce à quoi l'artiste répond tout en réalisant une action d'une minute à la suite. Après une demi heure, le deuxième moniteur s'allume et dit « un silence », ce à quoi l'artiste répond « deux silences », et ainsi de suite jusqu'à ce que le moniteur dise « onze silences ». A ce moment là, l'artiste se met à lire un long texte composé de raisonnements logiques progressivement gagnés par l'absurde. A la fin, elle colle des morceaux de plastique noir sur les deux moniteurs, dissimulant les yeux et la bouche de ses visages. L'usage d'Esther Ferrer de la partition, associant texte et croquis, donne un cadre qui offre une liberté d'interprétation et de possible répétition engendrant toujours de la différence. Une seule image nous renseigne sur ce qui s'est passé réellement, mais la proposition conceptuelle a une forme d'autonomie par rapport à sa réalisation, permettant de l'imaginer sans y avoir assisté, ou en sachant même parfois qu'elle ne l'ont jamais été, comme dans d'autres partitions de Fluxus.

A San Sebastien, les moniteurs sont personnifiés, donnant la répartition au performeur. Sur scène, surélevés pour être à hauteur d'homme, ils délimitent par leur présence l'espace scénique. Ainsi qualifiés, ils renvoient à l'image domestique du foyer télévisuel placé au centre de l'organisation familiale. Ils miment le présentateur qui fait face au téléspectateur en cherchant à créer l'illusion d'une proximité. Dans la performance, ils guident l'action, instaurant un dialogue entre Esther Ferrer et ses images, entre soi-même et les autres soi qui construisent l'identité personnelle. Mais cette situation n'a en réalité aucune épaisseur

psychologique et révèle vite son absurdité, se terminant par un renversement des rôles qui rappelle l'aveuglement de l'image et lui refuse toute possibilité de communication. L'action fait écho aux théories critiques sur les médias en opposant à la répétition stérile de l'enregistrement vidéo l'expérience du vivant.

La performance de Madrid en 1984 eut lieu dans une salle de théâtre, au moment d'un festival consacré à la vidéo. La partition est encore une fois extrêmement précise. Esther Ferrer arrive par le fond de la salle une fois que tous les spectateurs sont installés, après qu'un enregistrement d'un concert ZAJ se soit mis en route, tandis qu'une caméra la filme depuis la scène et diffuse en direct son image. Le concert consiste en l'énumération des minutes qui s'écoulent, donnant à entendre le temps qui passe. A chaque énoncé Esther Ferrer se lève et déverse du sucre, puis avance la chaise et se rassoit. L'action est répétée, rythmée par le déroulé du concert. Au fur et à mesure qu'elle s'approche de la scène, son image est de plus en plus présente dans les moniteurs. La caméra la filme de plus en plus près, débutant par une vue large pour finir sur un plan serré au niveau des yeux. Lorsqu'elle monte sur scène, elle se saisit de panneaux sur lesquels des signes d'interrogation et d'exclamation sont écrits et les dispose derrière les moniteurs. La caméra filme ensuite les spectateurs, et se fixe sur l'un d'entre eux : « L'image est congelée ». Esther Ferrer dessine alors les contours du visage sur l'écran, le délimitant et l'enfermant sans que le spectateur ne puisse bouger ou se révolter puisque l'image a été arrêtée. L'action est répétée quatre fois, envahissant ainsi les quatre moniteurs. Si Esther Ferrer s'est emparée de la vidéo sans connaître les œuvres et les expériences menées avec cet outil, elle s'est laissée guidée comme beaucoup par les qualités intrinsèques du médium, retrouvant des procédés utilisés par d'autres. La manipulation de l'image avec du soch fait ainsi écho aux recherches menées à la même époque par Jean Otth en Suisse, qui procédait à des séances d'oblitération avec des modèles en circuit fermé, interrogeant l'impact psychologique et philosophique de ces altérations de l'image de soi. Esther Ferrer donne toujours une place centrale au public dans ses actions, proposant un dialogue, une marche collective. Ici, isolée sur la scène, elle exprime son rejet de ce modèle normé de la création en manipulant à nouveau les signes d'interrogation et d'exclamation au-dessus des moniteurs. Ils expriment les réactions d'interrogation ou de colère face à cette performance déroutante que le spectateur cantonné côté salle n'a pas la possibilité d'exprimer. Prisonnier de l'image mais aussi du spectacle, c'est sa relation captive et passive à la représentation qui est interrogée. La performance propose une déconstruction symbolique d'une architecture théâtrale et d'un mode de réception figé, séparant acteurs et spectateurs, espace de l'art et espace de la vie. Si Esther Ferrer monte sur scène, c'est pour y rendre visible la manipulation du public qu'elle permet avant d'en redescendre.

Lorsqu'elle redescend et se dirige vers la salle, la caméra opère en contre-plongée, montrant d'abord ses cheveux pour terminer par une vue sur son corps entier. Le spectateur voit sur l'écran des images associant à son point de vue leur parfait opposé. La construction là encore rappelle les corridors-vidéo de Bruce Nauman, qui viennent eux aussi perturber les repères d'un corps dans un espace en inversant les mouvements réels et les mouvements de la caméra. Revenue dans la salle, Esther Ferrer se saisit d'un aspirateur et reprend sa position sur la chaise, face au public. Elle alterne entre des mouvements d'aspiration du sucre et des déplacements de la chaise en direction de la sortie. L'ensemble produit une ambiance sonore proche des concerts de musique concrète, renforçant l'absurdité autant que l'impact de la performance. L'ensemble est construit de manière symétrique, avec un jeu sur les antinomies (déverser du sucre/aspirer), sur les contradictions (vivant/mort, proche/lointain), et comme dans l'esprit Fluxus privilégie des matériaux usuels. Inclure la vidéo est ainsi un moyen pour Esther Ferrer d'affirmer ce qui fonde justement sa définition de la performance, art conceptuel construit avec la rigueur de la logique mais dominé par le hasard et ancré dans le présent. La tension entre art reproductible et art éphémère est mise à profit d'un questionnement critique de l'image, qui est renvoyée aux fantasmes illusoires sur lesquels elle construit sa domination. Enfermée dans son cadre et dans la transmission à distance, elle ne peut instaurer de dialogue véritable, mais se prête volontiers aux jeux et aux tours de magie qui captivent les regards. Loin des prestidigitateurs vidéos tel que Michel Jaffrenou, qui proposait avec ses *Totologiques* en 1979-1980 des spectacles associant vidéo et action

directe jouant avec ingéniosité sur les pouvoirs illusionnistes de l'image sur scène, Esther Ferrer s'attache à démanteler ces mécanismes. Son utilisation de la vidéo dans ses performances reste marginale dans son œuvre car il s'agit d'une posture critique fondée sur l'absurdité de la penser comme élément vivant et sur le refus de lui attribuer un statut actant dans la performance. Cette radicalité est profondément liée à un contexte et à ce qui anime l'œuvre d'Esther Ferrer : la rencontre, le hasard, le présent, l'inscription politique dans le monde, qui ne peuvent trouver d'écho dans un médium ancré dans la temporalité de l'enregistrement. La mémoire technologique s'oppose à celle vivante, humaine, plurielle et éphémère de la performance. Ces expérimentations avec la vidéo sont donc liées à des invitations qui lui ont permis de prendre position face à des utilisations de l'image, sans qu'elle ne souhaite à la suite ni les prolonger ni les refaire, contrairement à la plupart de ses actions.

Conclusion

Associer l'image à la performance a engendré de nombreuses contradictions, face à une définition basée sur l'authenticité du geste, sur l'inscription dans le présent et sur l'unicité de l'action. Quand ils ont utilisé l'enregistrement vidéo, les performeurs historiques l'ont fait en tirant parti de ces tiraillements et confrontations. Revenir sur leurs propositions permet de retrouver un contexte idéologique de résistance face à la fascination de l'image qui s'infiltré peu à peu dans toutes les sphères de la vie quotidienne. Pour les générations ultérieures, la question ne se pose plus de la même manière. La performance élargit ses territoires et intègre volontiers ce à quoi elle s'était opposée, les arts reproductibles et le théâtre. La relation entre l'image et les gestes quotidiens s'est aussi modifiée, amenant artistes, chorégraphes, metteurs en scène ou comédiens à déplacer leurs recherches. La temporalité de ces projets est un présent entremêlé d'arrêts sur image, de passé et de lointain, à rebours d'une vision idéalisée et trompeuse prônant la pureté de l'instant. En associant vidéo et action, les œuvres comme *What shall we do next ?* (2014) de Julien Prévieux construisent des territoires de la complexité et explorent des formes mixtes où beaucoup de cadres s'effondrent. L'image s'enrichit de cette intégration du vivant tout en basculant dans un régime de dépendance à l'égard des corps. L'exposition devient alors le plateau où se rejoue l'œuvre, en cherchant dans l'orchestration des flux et des déplacements du visiteur à retrouver la vitalité nécessaire pour que l'expérience ait lieu.

Mathilde Roman