

**ENTRETIENS,
TEXTES
& ESSAIS**

LA FINITION FÉTICHISANTE DE LA PERFORMANCE

—
ENTRETIEN
AVEC
RAPHAËLLE
GIANGRECO

—
ÉRIC MANGION

Raphaëlle Giangreco : Comment est née l'idée de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* ?

Éric Mangion : L'idée est née dans la foulée de l'exposition John Bock organisée au Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur lors de l'été 2005¹. L'artiste a réalisé une performance le soir du vernissage et décidé de laisser les salles d'exposition en l'état. J'ai été à l'époque peu convaincu par la performance, trop longue et trop oppressante, avec un public pris en otage par la configuration des espaces et la mise en scène proposée. Il y avait, à mes yeux, une mauvaise adéquation « physique » entre tous les éléments présents (soirée de vernissage/architecture contraignante/ climat étouffant). Tout ce qui me paraissait poétique et absurde dans la démarche de John Bock est devenu lourd et emphatique. Par contre, j'ai été totalement séduit par son exposition. Il nous avait demandé de ne rien toucher, de ne rien débarrasser, en laissant traîner tout ce qu'il avait produit (ou détruit...) pour sa performance. C'était assez étrange de voir des dizaines d'objets sans qualité esthétique particulière jonchant le sol ou plaqués contre les murs. Ce n'était que des reliques qui témoignaient de manière très mystérieuse d'une action sans aucune « image » de cette dernière. Arrivant quelques mois plus tard à la Villa Arson, je décidai d'organiser une exposition regroupant des objets issus de performances afin d'étudier leur pertinence à plus grande échelle.

Mais le contexte était différent. À Marseille, les objets étaient tous issus d'une performance produite sur place avec tout ce que cela implique comme traces de vie.

Le grand défi de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* était de montrer des objets absolument dévitalisés, hors de leur contexte d'origine. C'est cela qui m'intéressait avant tout. Je voulais tester leur résistance face à l'épreuve de l'exposition et au fait de se retrouver esseulés.

Est-ce pour cela qu'il n'y a eu aucune performance le soir du vernissage ?

Il fallait en effet aller au bout de cette idée et ne disposer que d'objets décontextualisés. De plus, à l'instar de ce que j'ai ressenti pour

¹ Éric Mangion a été directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur de 1993 à 2005.

la performance de John Bock, j'ai l'impression que l'équation « temps du vernissage/production de performance » ne fonctionne que rarement. Il y a là quelque chose de biaisé dès le départ. Le public n'est jamais assez concentré, ayant trop tendance à considérer les artistes performeurs comme des animateurs culturels. La performance dépend d'un contexte et d'une situation spécifique. Et le contexte d'un vernissage est une figure imposée qui convient difficilement à l'esprit d'appropriation d'un espace. L'essence de l'action (sa pluridisciplinarité, son côté sauvage ou sa théâtralité) disparaît souvent au profit des contraintes sociales, politiques ou tout simplement logistiques dues à l'organisation du vernissage, sauf si l'artiste produit une performance consciemment adaptée à ces différents paramètres.

Il y a tout de même quelque chose de paradoxal à ne montrer que des objets de performances sans la performance elle-même : c'est supprimer le sujet de l'œuvre pour le soustraire au regard de l'exposition.

L'exposition avait pour but d'ouvrir un débat sur le statut des objets exposés. Sont-ils des fantômes vides de sens ? Allaient-ils restituer la charge de l'action qui les a vu naître ? Possèdent-ils vraiment des qualités esthétiques à partir du moment où ils sont décontextualisés ? N'est-ce pas contradictoire avec l'esprit de la performance qui est celui du contexte et de l'instant, du geste et de l'immédiateté ? Toutes ces questions volontairement ambivalentes étaient clairement énoncées dans le projet d'accompagnement de l'exposition.

L'exposition s'inscrivait-elle dans une logique de programmation ?

L'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* appartient en effet à un cycle d'expositions mises en place, lors de mon arrivée en 2006, autour de la notion de paradoxe. Comment traiter un sujet extrêmement balisé de l'art non pas au travers de ses évidences, mais par le prisme de ses ambivalences ? Cela a débuté en 2006 avec l'exposition *Intouchable, l'idéal transparence*² qui avait pour but d'étudier comment la notion de transparence est passée tout au long du XX^e siècle du statut d'utopie à celui de dystopie, reniant ainsi son principe d'origine. En 2007, le propos de l'exposition *À moitié carré/À moitié fou*³ était de montrer que le fameux concept d'autonomie propre à l'œuvre d'art minimale n'était pas si strict que cela, et que de nombreuses œuvres dites minimales faisaient, au contraire, preuve de qualités exogènes. L'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* s'inscrivait donc dans cette logique de réflexion.

Pourquoi avoir choisi cet axe de recherche pour votre programmation ?

Tout simplement parce que le centre d'art de la Villa Arson est lié à une école, et qu'il me semble important de mettre en abyme certains concepts fondamentaux de l'art eu égard à l'enseignement et à la présence des étudiants qui constituent notre premier public.

2 1^{er} juillet-24 septembre 2006 (commissaires : Guillaume Désanges et François Piron).

3 10 février-3 juin 2007 (commissaires : Vincent Pécoil, Lili Reynaud-Dewar et Elisabeth Wetterwald).

Pour en revenir à l'exposition, pourquoi avoir choisi Marie de Brugerolle comme commissaire associée de l'exposition ?

Il est capital, pour ne pas dire vital, qu'un directeur de centre d'art ou de musée invite régulièrement des commissaires extérieurs afin de ne pas s'enfermer dans une pensée monoculaire. Si chaque directeur ne devait produire que ses propres expositions selon ses propres points de vue, le capital prospectif de son imagination serait épuisé au bout de trois ans. Quant au choix de Marie de Brugerolle à proprement parler, il est celui de la compétence et de l'expérience. Non seulement elle possède une grande connaissance sur le sujet de la performance puisqu'elle a travaillé sur l'exposition *Hors Limites* en 1994 pour le centre Georges-Pompidou⁴, mais de plus, elle connaît parfaitement la démarche d'artistes essentiels de l'exposition, tels Guy de Cointet⁵, Catherine Sullivan, Paul McCarthy ou Mike Kelley. Il me semblait donc légitime de l'inviter à partager cette aventure.

Avant de parler du contenu de l'exposition, avez-vous évoqué la définition même de la performance ?

C'est en effet une question épineuse, mais que nous avons tenté de résoudre dès le départ dans un souci de rationalisation historique et sémantique. Nous avons convenu, dans un premier temps, que la performance englobait tout ce qui concerne les actions produites par les artistes afin de sortir des schémas conventionnels de la création tout en affirmant appartenir au domaine des arts visuels. Puis, nous avons convenu que la performance était un terme générique qui englobait toutes les typologies d'actions définies à travers le temps, à savoir *happening*, *event*, *body art*, art action ou interventions plus conceptuelles. Nous n'avons pas voulu trancher ou circonscrire notre réflexion à un type de performance, et entrer de fait dans un débat qui nous semblait perdu d'avance en regard du sujet de l'exposition qui n'avait rien d'historique, et dont les préoccupations n'étaient en aucun cas liées à une étude rétrospective sur les origines et les différentes variations de la performance. Sinon, au-delà de l'exposition, nous nous sommes appuyés sur cette définition établie par l'un des spécialistes, Richard Martel. « La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité ; c'est à la fois une attitude de libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et, en même temps, une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation des catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent

4 Exposition qui avait pour but d'étudier tous les courants artistiques qui ont dépassé les limites de l'art des années cinquante.

5 Il est d'ailleurs frappant de remarquer que l'exposition que Marie de Brugerolle a consacré à Guy de Cointet au Crac de Sète en 2007 était appelée *Faire des choses avec des objets*.

de déterminer des critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle [...]. La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage « objectuel » tend à constituer l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité entre le performeur et le public. Historiquement, la performance serait issue des pratiques dématérialisantes des années 1960, surtout au niveau de la reconnaissance officielle de ce type de pratique artistique. Toutefois, des actions performatives trouvent dans les protagonistes des avant-gardes du XX^e siècle des assises historiques. L'hybridation des artistes des années 1980, contre la spécialisation du métier, confirme la polyvalence artistique, qualifiée de multidisciplinaire ou d'interdisciplinarité, qui inclut la performance comme une attitude visant la libéralisation des critères objectifs institués⁶.»

Le titre de l'exposition fait référence à un texte de Mike Kelley, « Jouer avec des choses mortes », qui évoque son rapport psychanalytique à certains fétiches de l'enfance, en évoquant le concept d'*inquiétante étrangeté* développé par Freud à l'encontre des objets familiers qui peuvent perturber notre mémoire⁷.

J'avais proposé à Marie de Brugerolle d'utiliser le titre de ce texte de Mike Kelley tel quel en pensant qu'il abordait la question des objets liés à la performance. À la suite de sa traduction, j'ai compris que ce texte n'abordait en aucun cas le sujet. Je ne sais pas du tout d'où vient cette confusion. Après de multiples hésitations, nous avons choisi de garder tout de même ce titre. Tout d'abord pour son pouvoir d'évocation assez clair, mais aussi pour son contenu qui évoque en effet le rapport parfois étrange que nous entretenons avec certains objets. Néanmoins, juste avant d'officialiser les choses, nous avons convenu de modifier « Jouer avec des choses mortes » en lui imposant une négation contraire à son affirmation d'origine. Nous ne voulions pas que le public pense que l'on puisse encore jouer avec les œuvres de l'exposition. Toutes les pièces présentées ont eu leur temps de vie par un geste ou une action. Mais ce temps de vie est désormais achevé. On ne joue plus. La partie est terminée. Ce ne sont que des reliques. Cela permettait d'éviter tout un champ de la performance que nous ne voulions pas aborder, celui qui permet au public la manipulation d'objets intégrés dans des dispositifs participatifs. Ce champ d'activités va de Lygia Clark à Marie-Ange Guilleminot, en passant par Rirkrit Tiravanija.

Pourquoi avoir voulu l'éviter ?

Nous avons pensé que c'était une porte ouverte vers des territoires trop éloignés de nos préoccupations de base, à savoir l'étude d'objets

6 « Performance », *Doc(k)s Action*, Ajaccio, 2003.

7 Ce texte a été écrit par Mike Kelley en 1993 pour le catalogue de l'exposition *The Uncanny* dont il était commissaire.

reliques que plus personne ne manipule, ni l'artiste, ni le public. Par ailleurs, cette idée de manipulation par le public, propre à beaucoup d'expositions dans les années 1990, engendre une confusion sur le sujet même de la performance, tendant à faire croire que cette dernière devient un jeu à la portée de tous, ce qui est loin d'être le cas.

En quoi cela vous a-t-il paru pertinent d'organiser une exposition sur cette fétichisation de la performance sur laquelle vous insistez tant ?

Il y a déjà eu des expositions sur la performance, à commencer par *Hors Limites* au centre Georges-Pompidou en 1994 ou *Out of Action* en 1998 au MoCA de Los Angeles. Mais ces deux expositions s'inscrivaient dans l'histoire et le témoignage, dans la vie même des performances, alors que *Ne pas jouer avec des choses mortes* se voulait beaucoup plus formelle en se focalisant sur la nature intrinsèque des objets sans pour autant analyser la performance ou le contexte qui les ont vu naître.

Vous avez pourtant réalisé un livret destiné au public avec une notice pour chaque œuvre qui faisait justement apparaître le contexte de chaque performance.

Ce document servait « d'accompagnement » à l'exposition. Il était distribué à chaque visiteur à l'accueil, lui permettant ainsi de mieux comprendre l'origine des œuvres. Il était capital pour nous de le réaliser en créant une sorte de parcours parallèle par le biais de la lecture afin d'éviter le plus possible la documentation photographique ou vidéo. Même si cela modifiait forcément le rapport que l'on pouvait entretenir avec l'exposition, ce livret ne changeait en rien le mode de présentation des objets qui, sur un plan strictement formel, restaient toujours aussi « secs » dans l'espace.

Il y avait pourtant des vidéos ou des photos qui permettaient d'illustrer certaines pièces alors que c'était contraire à l'esprit de l'exposition. Qu'est-ce qui a présidé au choix de ces documents ?

Comme dans toute exposition, il faut absolument créer des lignes de fuite afin de ne pas étouffer le sujet dans son propre jus. Un commissaire doit savoir s'imposer des digressions. Largement minoritaires⁸, ces dernières ne fonctionnaient pas comme des images documentaire classiques d'action, mais comme des focales sur l'usage des objets, notamment avec Paul McCarthy (avec la série des *Propo*), Erwin Wurm (et ses *One Minute Sculpture*), Jordi Colomer (et sa photographie du projet *Anarchitekton Bucarest*), ou Jana Sterbak (le film 16 mm de *Sisyphus III*). À cette liste, il faut ajouter le film de Kelley/McCarthy, *Fresh Acconci*, qui montre avec beaucoup d'humour et d'impertinence, et de façon totalement autonome, l'évolution de la performance vers un art beaucoup plus baroque qu'il ne l'était dans les années 1970. Par contre, avec le recul, je pense qu'il y avait une vidéo de

8 Six artistes sur trente-cinq sont concernés.

trop pour John Bock, et trop d'images pour Kirsten Mosher, tandis que la pièce de Jessica Warboys souffrait *a contrario* d'un manque évident d'information visuelle. D'ailleurs, l'artiste s'en est plainte à juste titre.

Comment s'est effectué le choix des artistes ? On se dit qu'il y a toujours des manques et des absences flagrantes.

Avant d'évoquer le choix des artistes, il a fallu tout d'abord délimiter le champ historique que nous voulions couvrir, sachant que le rapport objet/performance n'est pas nouveau. La première chose a été de se dire que nous étions avant tout un centre d'art et non un musée. Par conséquent, nous n'avions pas à construire une anthologie sur le sujet. La mission d'un centre d'art est d'interroger l'art de son temps. Néanmoins, nous voulions aussi mettre l'accent sur l'évolution du statut de la performance en insistant sur la place de plus en plus prégnante des objets. Notre volonté n'était donc pas de s'inscrire dans l'histoire, tout en tentant de révéler une évolution de l'histoire. À partir de là, le choix des artistes s'est avéré plus simple à effectuer, même si je regrette évidemment l'absence de certains artistes.

Quels étaient les artistes de l'exposition ? Et surtout, étaient-ils réunis en thématiques ou en « styles » ?

Nous avons souhaité au départ ne proposer aucun scénario, ni aucune mise en scène spécifique afin de laisser les œuvres vivre d'elles-mêmes sur des rapprochements uniquement visuels ou formels. Il s'est avéré qu'au fur et à mesure de nos recherches, un parcours s'est tacitement dessiné dans les salles en fonction des typologies des sujets abordés. La pièce de Spartacus Chetwynd s'imposait par son volume dans la galerie carrée, la première salle du centre d'art. En même temps, cela nous permettait de faire débiter l'exposition par la notion de décor. Il n'y a pas de performance sans décor, sans situation construite ou pas. Puis, nous avons une seconde partie consacrée aux accessoires portés par le corps (vêtements, bijoux, perruques, prothèse...) avec Éric Madeleine, Sophie Perez et Xavier Boussiron, Erwin Wurm, Vasco Araujo, Antoine Poncet, Brice Dellsperger, Jean-Luc Verna et le duo Mike Kelley/Paul McCarthy. Cette partie nous permettait de mettre l'accent sur le corps dès les premiers pas du visiteur. Tout comme le décor, il n'y a pas de performance sans corps. Plus loin, l'exposition passait dans le registre (faussement) documentaire avec Éric Duyckaerts, Catherine Sullivan, Dora Garcia et Guy de Cointet. L'idée était de réinterroger la notion de trace documentaire avec des artistes qui en ont détourné l'usage. Puis, nous avons les salles des « exubérants » avec Martin Kersels, Paul McCarthy, John Bock et Richard Jackson ; ceux qui n'ont pas peur d'en faire trop, d'exagérer, comme cela fut souvent le cas dans l'histoire de la performance. Le sous-sol débutait avec deux artistes « urbains », Jordi Colomer et Kirsten Mosher afin de rappeler les liens étroits

entre la performance et l'espace urbain, notamment dans les années 1970. Puis, nous avons trois artistes qui réinterprétaient, chacun à leur manière, des actions mythiques de l'histoire de la performance : Fabienne Audéoud et John Russell en repeignant sous la contrainte des actions de Mike Kelley, de Chris Burden et Hanna Wilke, Scoli Acosta et Philippe Ramette jouant avec le fantôme d'Yves Klein, et Jean-Pascal Flavien et Julien Bismuth s'amusant – de manière beaucoup moins risquée – à se prendre pour Bas Jan Ader⁹. Côte à côte, nous pouvions trouver Jacques Lizène et Arnaud Labelle-Rojoux qui incarnent à leur manière la performance de cabaret, s'appuyant généralement sur le pathétique et le ridicule du genre, tout en construisant une œuvre d'une réelle acuité esthétique (ce que Arnaud Labelle-Rojoux nomme *Le Cœur du Mystère*). De manière très différente, nous trouvions ensuite Erwin Wurm, Franz West, Julien Bismuth et Jana Sterbak et sa pièce *Sisyphus III* qui, par son seul titre, résume la dimension absurde de certains gestes au caractère existentiel. Les deux dernières salles étaient consacrées à trois artistes qui évoquaient une possible origine du geste artistique : Jim Shaw avec un chapitre de *l'oïsme*, Jessica Warboys et sa construction d'une société mythologique qui lui sert de cadre d'action, et la pièce de Roman Signer (*Hand*) qui en dit long sur l'origine de l'art. Enfin, il y avait deux pièces en « extérieur ». Celle d'Emmanuelle Bentz proposait dans le grand hall une balançoire dont s'échappait une pièce sonore composée d'un texte saccadé rappelant le lien entre la poésie et la performance. Quant à Yannick Papailhau, sa pièce intitulée *Projet improbable d'installation d'un prototype sculptural dans un espace déterminé*, située dans le jardin face au centre d'art, soulignait de manière totalement absurde que toute performance passe par la conquête d'un espace même si ce dernier est indéfini. Ce parcours reprenait ainsi des concepts essentiels de l'histoire de la performance (décor, corps, document, exagération, rue, recyclage, réactivation, ridicule, absurde, mythologie, langage et espace). Enfin, nous avons fait inscrire (au pochoir à 40 cm du sol sur le mur adjacent à chaque œuvre) le nom de l'artiste avec une typo Stencil utilisée par les entreprises de transport sur les caisses d'emballage des œuvres. Le but était d'insister sur le caractère « manufacturé » de chaque objet, tout en permettant aux visiteurs d'avoir accès facilement aux notices dans le livret d'accompagnement.

Quelles sont les absences que vous évoquiez précédemment ?

Je regrette que nous n'ayons pas obtenu le prêt d'une guitare molle de Christian Marclay ou de véritables objets de performance de Mike Kelley. De même, je pense qu'une pièce de Francis Alÿs aurait été pertinente tant ce dernier investit des nouveaux territoires de la performance qui me semblent justes. Sinon, je regrette que nous n'ayons exposé que des artistes que nous connaissions au préalable. J'aurais aimé montrer notamment des œuvres d'artistes issus d'Europe

⁹ Avec sa funeste expédition maritime *In Search of Miraculous* en 1975 dont il ne revint jamais.

de l'Est, car j'ai l'impression que des choses remarquables se sont passées là-bas dans le champ de l'action. Mais nous étions limités par nos connaissances sur un sujet qui demande encore à être développé à plus grande échelle, tout comme nous ne pouvions – pour des raisons économiques – engager des recherches trop éloignées d'Europe occidentale.

Quels sont les exemples historiques qui attestent la place de l'objet dans la performance ?

Dans son texte pour ce catalogue, Arnaud Labelle-Rojoux rappelle que les *happenings* de Allan Kaprow, Bob Witman, Red Grooms et surtout Claes Oldenburg étaient également très « construits ». Les actions de ce dernier faisaient écho aux objets sculpturaux et aux tableaux qu'il réalisait à la même époque, lui offrant la possibilité de transformer ces objets inanimés (machines à écrire, tables de ping-pong, vêtements, cornets de crème glacée, hamburgers, gâteaux, etc.) en objets mouvants. Georges Brecht considérait en 1976 que « tout objet est un événement... et tout événement a qualité d'objet¹⁰ ». De même, bien avant les années 60/70, les artistes ont toujours produit des objets, à commencer par Luigi Russolo qui a conçu d'énormes machines sonores destinées à faire fuir les spectateurs lors des spectacles futuristes. Les membres de Gutai ont également produit des objets comme les fameux tableaux/écrans de Saburo Murakami¹¹ ou la robe électrique d'Atsuko Tanaka – qu'on a d'ailleurs vu exposée lors de la dernière Documenta dans une version entièrement reconstituée. Mais il est évident que la fétichisation de ces objets n'était pas la préoccupation première de ces artistes, ni des musées ou des galeries de l'époque. La preuve en est que l'on a conservé très peu de traces de ces performances historiques, si ce n'est de simples photographies ou de rares films.

Comment s'opère alors ce « basculement » vers une fétichisation de l'objet ?

Comme on vient de le voir, les objets ont toujours existé dans l'histoire de la performance. Ce qui change, c'est l'attention qu'on leur porte. Le succès croissant des performances dans les galeries, musées, centres d'art ou festivals au cours des années 1970 a certainement donné envie aux artistes de penser de manière plus « formelle » aux traces de leurs gestes. Et bien sûr le marché, comme les musées ou les centres d'art, s'en sont emparé avec enthousiasme, voyant là l'apparition de nouveaux totems de l'art. Le cas de Beuys est assez significatif. Il est certainement le premier artiste à avoir consciemment pensé la « conservation » quasi religieuse de ses actions. Dans un geste pétri d'ambiguïtés, il a, paraît-il, signé des toiles de jute que des manifestants portaient sur leurs épaules afin de protester contre l'achat de ces dernières dans un musée

¹⁰ In *Studio International*, n°984, novembre-décembre 1976, entretien avec Michael Nyman.

¹¹ Évoqué par Antoine Poncet dans sa pièce pour l'exposition.

allemand. Une fois signées, les manifestants étaient finalement ravis de posséder une œuvre de Beuys. Non seulement, celui-ci érigeait ses propres objets comme des icônes, mais de plus, il s'appropriait « physiquement » la manifestation censée le critiquer. Vraie ou fausse, cette anecdote me semble très significative de cette évolution vers l'objet relique. À ce sujet, je regrette parfois que nous n'ayons pas choisi une pièce de Beuys dans l'exposition. Elle aurait été à première vue un lien idéal entre deux époques, celle de l'idéalisme Fluxus et celle du pragmatisme des années 1980. Mais en même temps, une pièce de Beuys aurait été isolée dans le parcours de l'exposition, marquant un saut dans l'histoire qu'il aurait été peut-être trop difficile d'assumer par rapport à d'autres artistes de sa génération.

Les lois du marché seraient donc les premières causes de cette évolution ?

Ce serait trop caricatural de tout expliquer par la seule puissance de l'économie. Comme d'habitude, le marché suit les tendances, et la tendance en cette fin 1970 est au post-modernisme. Même si ce dernier est une notion fourre-tout dans laquelle on se perd souvent, on peut tout de même affirmer qu'avec son avènement, les artistes ne cherchent plus forcément à interroger le support qu'ils sont censés évoquer – ce qui le différencie des principes modernistes. Du coup, la performance, comme tous les autres médiums d'ailleurs, s'affranchit de ces principes de base, à savoir la temporalité, la nécessité du public et l'immatérialité. Toutes sortes d'éléments exogènes viennent parasiter les actions menées par les artistes, à commencer par un désir profond d'ancrer leurs gestes dans tous les champs possibles de la création : l'installation en premier lieu, la sculpture, la peinture, mais aussi la photographie et la vidéo non documentaire, le son et même le dessin.

Quels sont les artistes qui jouent un rôle capital dans cette mutation ?

Il est très difficile de répondre précisément sans oublier tel ou tel nom. Toutefois, hormis Beuys que je viens d'évoquer, les travaux de Paul McCarthy ou Mike Kelley constituent à mes yeux des rouages essentiels, notamment par leur façon d'aborder de manière totalement décomplexée les genres dans un esprit très « côte Ouest ». Les propos tenus récemment par Paul McCarthy dans un entretien pour *Art Press* sont particulièrement éloquentes¹². Qu'ils soient pétris, malaxés ou tout simplement entassés, il ne considère pas les objets comme des accessoires secondaires, mais comme de véritables sculptures indissociables de ses propres gestes. Il cite pour cela la pièce fondatrice de 1970, *Ketchup Sandwich*, qui consistait à verser du ketchup entre des plaques de verre accumulées les unes sur les autres afin de former, comme le titre l'indique, une sorte de sandwich baveux. Il en est de même pour les décors, la plupart du temps circonscrits

¹² In *Art Press*, n° 336, juillet-août 2007, entretien avec Christophe Kihm, p. 30 à 38.

à des espaces domestiques volontairement clos et étouffants, dont l'architecture jouait également un rôle capital dans la perception de son travail. « J'ai ensuite montré ces décors comme des sculptures », confirme-t-il en évoquant son abandon de la performance à partir du début des années 1990. Il parle alors de « finition fétichisante », citant les œuvres présentées dans l'exposition appartenant à cette série intitulée *Assortment, The Trunks, Human Object and PROPO Photographs* qui réunit une cinquantaine de photographies d'objets utilisés lors de ses différentes actions entre 1972 et 2003, avec, au centre du dispositif, une table sur laquelle sont entassées des valises contenant lesdits objets, enfermés et conservés dans la plus grande dévotion formelle. Il est d'ailleurs assez intéressant de remarquer dans le même entretien comment McCarthy tente, avec l'âge, de s'inscrire dans la grande histoire américaine des formes, dans la lignée du minimalisme (et oui !) et du post-minimalisme (notamment avec Bruce Nauman), alors qu'on a l'impression qu'il a tout fait, bien au contraire, pour parasiter les lignes les plus claires de son temps.

À la même époque, Mike Kelley réalise des performances dans lesquelles il manipule des objets aux formes élémentaires (cônes, troncs, cylindres, tubes ou cubes), en expliquant au public leur usage, tout en utilisant un vocabulaire analogique volontairement décalé afin de créer une digression permanente entre le langage et les supra-esthétiques que ces formes sont censées représenter. Une fois l'action accomplie, les *Performance Related Objects* deviennent des sculptures exposées comme telles sur un socle, chargées de leur expérience performative, au sens premier du terme, par leur énonciation au moment même de leur présentation publique. Dire c'est faire et faire c'est dire. Il semble donc, au travers de ces deux exemples, qu'on assiste là à un changement de position non pas radical, mais significatif de l'importance accordée à l'objet ou au décor, qui sont désormais pensés comme des sculptures, et non comme des accessoires secondaires propres à tout spectacle (ce que confirme McCarthy dans son entretien pour ce même catalogue).

Il semble aussi qu'on assiste à la fin des années 1970 à un abandon progressif de la photographie témoignage, passant d'une fétichisation par l'image vers une fétichisation par l'objet.

Ce facteur est également essentiel. Cet abandon dont vous parlez correspond à la perte d'audience de l'art conceptuel. Ce dernier prônait l'usage de la photographie comme corollaire au processus de dématérialisation de l'objet d'art, ce qui correspondait en grande partie à l'esprit originel de la performance, surtout après le passage Fluxus. Toutefois, les artistes de la mouvance conceptuelle réalisent très tôt l'impasse de la systématisation de la photographie comme seul support de diffusion. Cela constituait une formalisation et une fétichisation en soi, ce qui était contraire au principe originel de l'art

conceptuel. D'autre part, la photographie est par essence un médium difficilement contrôlable alors que les artistes de l'époque étaient très soucieux de l'éthique éditoriale ou commerciale liée à la diffusion de leurs travaux. C'est essentiellement pour cette raison que Vito Acconci, qui ne supporte plus la fétichisation documentaire de ses propres performances, cesse d'en produire dès 1974, préférant, à l'instar de Chris Burden, réaliser des dispositifs spectaculaires dont la théâtralité est censée évoquer la réaction physique du visiteur en lieu et place de son implication précise dans une action. Il dresse d'ailleurs un tableau très sévère de sa génération et du marché qui lui était corollaire. « Beaucoup prétendent que ce que l'art des années 1960 et 1970 a produit était juste, et que ce sont les artistes des années 1980 qui ont perverti la situation du monde l'art. [...] Le phénomène qui a permis au système marchand des galeries d'art de prendre le pas sur l'activité artistique elle-même, en fétichisant ses productions, n'est pas tombé du ciel. Il a été au contraire encouragé par nos propres conceptions. Nous avions la naïveté de penser que nos travaux s'inscriraient en faux face au système du marché de l'art et à ses logiques, alors que c'est l'inverse qui se produisait. [...] On se demandait même en toute candeur comment le circuit des galeries pouvait bien continuer d'exister, alors qu'il est parfaitement logique que les choses se soient passées ainsi. C'est par nos actes que nous leur avons permis de prospérer. Tel galeriste appelait en disant : "Nous avons besoin de documentation pour telle ou telle pièce." Et nous lui fournissions la documentation requise¹³. » Malgré ces propos extrêmement sévères, il ne faut pas oublier que les artistes conceptuels ont fait évoluer la notion de performance, notamment dans leur manière d'occuper l'espace par le biais d'interventions radicales. Je pense notamment aux actions de Michael Asher comme celle de 1974 à la galerie Copley à Los Angeles où il n'exposa rien, mais se contenta d'ôter la cloison qui d'ordinaire séparait le bureau de la galerie et l'espace d'exposition, obligeant ainsi le directeur de la structure à devenir une sorte d'acteur de son propre métier.

Afin de rebondir sur les propos désabusés de Vito Acconci, n'assiste-t-on pas à cette époque à une perte des idéaux politiques qui ont nourri l'histoire de la performance, et du coup, à un abandon de son principe de dématérialisation en lutte contre toutes les formes existantes ?

Tout d'abord, et malgré tout ce qui vient d'être dit, il faut préciser que l'histoire de la performance ne se résume pas uniquement à un processus de dématérialisation. Je préfère le mot de « transgression » des genres. D'autre part, je ne suis pas sûr que tous les artistes pratiquant la performance aient été portés par des idéaux politiques précis. Néanmoins, si l'on doit considérer la performance comme un art qui vise à rapprocher l'art de la vie, et à libérer l'esprit de ses contraintes les plus académiques, on peut dire que l'histoire de la performance est – quels que soient ses courants – naturellement politique. Quant à

13 Entretien avec Vito Acconci et Yvonne Rainer, réalisé par Christophe Watelet, in catalogue *Vito Hannibal Acconci Studio*, Nantes-Barcelone, Musée des Beaux-Arts de Nantes et MACBA, 2004, p. 37.

voire question, il est évident qu'à la fin des années 1970, la performance commence à perdre le caractère transgressif qu'elle avait acquis lors des dernières décennies. Ce sentiment est essentiellement dû à la capacité des démocraties occidentales à absorber toute forme de contestation, à commencer par celle de la performance que le musée digère en silence. À ce titre, il est frappant de constater que c'est en Amérique du Sud ou en Europe de l'Est que la performance continue à entretenir sa pertinence politique. Le cas d'Arturo Barrio au Brésil est assez significatif de ce qu'il a pu produire de subversif sous la dictature brésilienne. On vient d'autre part de découvrir en Occident le travail du Tchèque Jiri Kovenda qui a produit des performances pour la plupart invisibles dans le contexte du régime communiste dont on connaît la propension au contrôle de l'image. Il y a, à ce sujet, une anecdote qui en dit long sur le rapport qu'entretient la création sous les régimes autoritaires. Quand on lui pose la question de la production artistique, Andrei Monastyrsky, le théoricien du groupe Actions collectives, répond : « En Russie, où il n'existe aucun marché pour promouvoir les objets d'art, il n'y a donc aucune raison d'en créer¹⁴... »

En somme, vous expliquez la fétichisation de la performance par l'objet sous l'angle de quatre facteurs : son institutionnalisation, l'émergence du post-modernisme, l'essoufflement des dogmes conceptuels, et le statut politique de nos sociétés qui ont tendance à vite digérer les contestations.

C'est un peu tout cela à la fois.

Vous répétez souvent que la fétichisation de l'objet de la performance est née à la fin des années 1970. Mais que faites-vous des Nouveaux Réalistes qui ont pensé à la « conservation » de leurs performances bien avant tout le monde ?

Les Nouveaux Réalistes ont à mes yeux un rapport différent à la question de l'objet. Ils n'ont pas construit des décors ou des sculptures, à l'instar des *happenings* américains de la même époque, mais ont utilisé pour la plupart des objets « déjà faits » de manière directe et littérale, et donc, des objets déjà fétichisés par la société de consommation. Le rapport au sujet est donc totalement inversé. Ce n'est plus la performance qui induit la fétichisation de l'objet (comme dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes*), mais bel et bien l'objet déjà fétichisé qui induit la performance. Le corps, l'espace ou la parole ne sont pas au centre de leurs préoccupations. Tout cela les rapproche plus du Pop Art¹⁵ que d'un véritable courant de la performance, même s'ils ont organisé un grand nombre d'actions publiques. Toutefois, on ne peut pas nier que les Nouveaux Réalistes ont été les premiers à penser à la pérennisation de leurs objets au-delà de l'action, notamment avec Arman qui demeure le champion toutes catégories de la fétichisation. Il fut d'ailleurs très critiqué pour cela,

14 Le groupe Actions collectives a été créé en 1975 en URSS par sept artistes et poètes influencés par le travail de John Cage. Le groupe s'est fait connaître par des actions discrètes dans la nature, notamment dans des champs.

15 Un Pop Art européen, un peu plus prométhéen et bordélique que celui des Américains, trop sage et trop figé.

notamment par les artistes Fluxus qui, à la même époque, rejetaient ce rapport ambigu à l'objet. À la question de Michel Giroud posée à Ben dans le catalogue *Hors Limites* : « Que faites-vous des expériences des Pop Artists ou des Nouveaux Réalistes ? », Ben répond : « Ne nous insultez pas. Nous avons beau être une bande d'hypocrites, on ne peut pas nous comparer à ces artisans reproducteurs de gadgets pour magasins de souvenirs¹⁶. » Ce à quoi Pierre Restany répond – par ricochet dans le même ouvrage – en traitant certains membres Fluxus (notamment Georges Brecht et Robert Filliou) de s'adonner « à une éthique de l'indifférence qui, si elle faisait parfois entrevoir une beauté différente, débouchait le plus souvent sur un laxisme existentiel et un misérabilisme complaisant¹⁷ ».

Que faites-vous de Yves Klein et de Jean Tinguely ?

Doit-on vraiment considérer Yves Klein comme un « vrai » Nouveau Réaliste, si ce n'est par la signature d'un manifeste entre copains ? On sait en effet que celui-ci évitait soigneusement la moindre surenchère de l'objet, tout en inventant au bout du compte une sorte de fétichisme ésotérique. L'exemple de *Zones de sensibilité picturale immatérielle* en est la parfaite illustration. Tout comme son *Saut dans le vide* pousse l'action jusqu'à sa virtualité. La formule est désormais connue : quand Klein fait le vide, Arman fait le plein. Quant à Tinguely, je ne sais pas si l'on peut vraiment l'inscrire dans l'histoire pure et dure de la performance, même s'il développe avec ses *Méta-Matics* une transgression de la performance par la machine, ce qui ressemble quelque part à une forme de fétichisation – d'ailleurs représentée dans l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* par la pièce de Richard Jackson, *La-Z-Boy*. Cette idée de corps/machine/action est récurrente dans l'histoire du XX^e siècle. Elle était l'idéal de création de nombreux constructivistes russes, à commencer par Nikolai Foregger qui rêvait d'un art purement mécaniste, et surtout Vsevolod Meyerhold qui inventa de véritables « machines à jouer » pour ses spectacles.

Vous citez deux artistes clairement inscrits dans le théâtre. N'y a-t-il pas un danger à trop croiser les genres et diluer ainsi la notion de performance dans des ramifications incertaines ?

Il est en effet dangereux de noyer la performance dans toutes les formes artistiques peu ou prou liées à une forme d'action intense et visuelle, ce qui peut provoquer beaucoup de confusion. On a aujourd'hui l'impression que le moindre geste plus ou moins artistique est performance. Mais c'est aussi la spécificité de ce médium de croiser un certain nombre de genres, même si cela prête parfois à confusion. Je viens de citer deux exemples du théâtre constructiviste russe qui illustrent parfaitement la mise en place de spectacles essentiellement visuels, dans lesquels les formes vont jouer un rôle essentiel afin de remettre en cause tous les principes initiaux du « théâtre orthodoxe¹⁸ »

16 P. 119 dudit catalogue publié en 1994 aux Éditions du centre Georges-Pompidou. Le mot « reproducteur » est très juste et permet de comprendre les rapports que les Nouveaux Réalistes ont entretenus avec l'objet.

17 *Ibid.*, p. 27.

18 Selon la formulation de Richard Schechner, théoricien du théâtre et auteur du livre *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, publié aux éditions Théâtrales.

(le schéma tridimensionnel : texte/acteur/scène). On retrouvera ces mêmes préoccupations quelques années plus tard au Bauhaus avec Oscar Schlemmer qui est allé très loin dans le croisement des genres, notamment avec l'utilisation de nombreux objets produits spécifiquement pour des spectacles aux titres évocateurs (*Danse dans l'espace, Danse des bâtons, Danse des formes, Danse du métal, Danse des gestes, Danse des cerceaux, Jeu avec des cubes* ou *Chœur des masques*), ou encore par l'utilisation du principe de la marionnette vivante qui permettait de mécaniser les gestes. Puis il y eut, toujours dans le Bauhaus, *R.U.R* de Frédéric Kiesler, premier spectacle qui comprenait un relief mobile, des écrans de télévision et une projection cinématographique dans une construction d'une grande complexité. On retrouvera cette idée de théâtre d'images dans les années 1970 à New York avec des artistes comme Richard Foreman ou Robert Wilson, sans parler d'expériences atypiques, comme *Zoo* de Michelangelo Pistoletto où les comédiens portaient leur décor sur la tête¹⁹. C'est pour toutes ces raisons que nous avons souhaité que plusieurs pièces de l'exposition évoquent ce croisement des genres, à commencer par le metteur en scène Guy de Cointet qui influença Mike Kelley ou Paul McCarthy, le théâtre hybride de Sophie Perez et de Xavier Boussiron qui ne cesse de fabriquer des tableaux en perpétuel mouvement, sans oublier la pièce de Spartacus Chetwynd, *The Fall of Man, A Puppet Extravaganza* qui tire son essence du théâtre, même si celui-ci s'avère plus carnavalesque. C'est pour cette raison aussi que nous avons sollicité Patricia Brignone pour rédiger un texte dans ce catalogue sur le rapport objet/corps dans le spectacle vivant.

Et dans la danse ?

Je ne vais pas revenir sur l'ensemble des croisements entre danse et arts visuels, tant ils sont nombreux et complexes à la fois. Il y a néanmoins une phrase de Yvonne Rainier qui dit, à mon sens, beaucoup de choses sur le sujet. « Je souhaite utiliser le corps du danseur de sorte que l'on puisse le manipuler comme un objet, le ramasser et le transporter, et que objets et corps puissent être interchangeables²⁰. » On retrouve là « l'originalité fonctionnelle » évoquée par Richard Martel un peu plus haut. Ces intentions constituent le véritable esprit de la performance, et non une simple mise à l'épreuve du corps comme on a trop tendance à le croire dans le domaine de la danse comme ailleurs. La performance en art n'a rien à voir avec la performance sportive.

Vous citez de nombreux artistes historiques, mais qui, à l'époque, ne parlaient pas de performance. Quand la performance naît-elle comme un genre à part entière ?

En effet, les avant-gardes ne parlaient pas d'une spécificité propre à leurs « gestes ». Les futuristes inventent la simultanéité de l'action dans l'espace. Les dadaïstes façonnent un art d'attitude destiné à

bousculer les hiérarchies et les valeurs traditionnelles de la création. Les constructivistes et le Bauhaus étaient plutôt ancrés dans un esprit de syncrétisme, proche de l'art total. Mais la notion de performance n'était pas encore définie comme telle. Tout commence à changer dans les années 1950 avec plusieurs prises de conscience plus acérées, tant sur le plan expérimental que théorique. La découverte aux États-Unis des écrits du philosophe pragmatique américain John Dewey joue, dans un premier temps, un rôle essentiel. Se démarquant radicalement du courant général de la conscience²¹ comme engagement esthétique, il décrit « les expériences singulières » comme étant les sources originelles des arts dans la vie, en prenant pour exemple « la voiture de pompier filant à toute allure, les excavatrices creusant d'immenses trous dans la terre, le moucheron escaladant le côté de la tour ou les hommes perchés dans le ciel sur des poutrelles qui lancent et rattrapent des boulons chauffés à blanc²²... » Dans la foulée, le fameux article de Harold Rosenberg, publié en 1952, dans lequel il évoque ce qu'il définit lui-même comme l'*action painting*, servira de détonateur. « Pour chaque Américain, il arrive un moment où la toile lui apparaît comme une arène offerte à son action. Ce qui devait se passer sur la toile n'était pas une image, mais un événement ». On ne peut pas être plus clair. On connaît la prospérité de cette phrase emblématique qui fera dire quelques années plus tard à Allan Kaprow que tout démarre avec les *drippings* de Pollock. Par ailleurs, des aventures comme Gutai au Japon (toujours dans les années 1950) font de la performance un genre à part entière, lui conférant un statut, selon sa propre traduction²³, de « concret », ce qui veut dire ancré dans la vie, la nature, l'environnement. On sait l'importance que Gutai a revêtu pour de nombreux artistes d'Europe ou d'Amérique du Nord par sa force intrinsèque, mais aussi par sa photogénie qui révélait des formes d'une incroyable plasticité. Enfin, comme le souligne très justement Catherine Wood dans ces mêmes pages, il ne faut pas négliger la force de proposition conceptuelle, et surtout éthique, des situationnistes qui forgent l'expérience de chacun au centre de toute préoccupation esthétique en inventant – entre autres choses – les notions de psychogéographie et de dérive qui ne sont que l'occupation pleine et entière d'espaces de manière furtive et instantanée dans lesquelles l'expérience de vie fait office d'expérience esthétique. Les courants des années 1960, Fluxus en tête, ont beaucoup puisé (peut-être sans le savoir réellement) dans l'esprit situationniste qui faisait du geste une forme à part entière.

N'assiste-t-on pas tout simplement à un rapprochement de l'art et de la vie que prônait déjà Dada ?

Il est évident que les années 1950 sont les premières à assimiler les principes des avant-gardes du début du siècle. Et les exemples sont nombreux dans lesquels les artistes commencent réellement à

21 Ou de l'inconscience avec les surréalistes.

22 Cité par Jeff Kelley, in catalogue *Hors Limite*, Paris, Éditions du centre Georges-Pompidou, 1994, p. 52.

23 Gutai signifie en effet « concret » en japonais.

19 Une exposition organisée récemment au MACBA de Barcelone faisait d'ailleurs état de toutes ces expériences historiques : *Un théâtre sans théâtre* : 6 juin-11 septembre 2007 (commissaires : Bernard Blistène et Yann Chateigné).

20 Citée par Roselee Golberg in *La Performance du futurisme à nos jours*, 2001, éd. Thames & Hudson, p. 143.

ancrer leur expérience « dans » la vie au sens large du terme. En 1952, John Cage organise le fameux *Untitled Event* où les « interprètes » (notamment David Tudor, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham) ne sont plus face à la scène, mais à l'intérieur de la salle, produisant dans le public leurs partitions dans un mélange volontairement anarchique de sons et de gestes. La même année, Gil Wolman, Guy Debord, Marc'O et François Dufrêne présentent en marge du festival de Cannes une version *live* du film « imaginaire » *Tambour du jugement premier* de François Dufrêne dans laquelle, à différents coins de la salle, les quatre lettristes déclament à haute voix la bande son du film tandis que la lumière de la salle s'éteignait et s'allumait. Il y a de toute évidence une volonté de toute une génération d'investir l'espace de manière concrète comme le suggérait l'action painting.

N'y a-t-il pas un paradoxe à voir se développer la performance comme un genre en soi au même moment où l'on assiste à son déclin ?

C'est en effet quand le mot « performance » apparaît dans les années 1970 comme englobant toutes sortes d'actions, et donc quand la performance devient un genre en soi, que cette dernière commence à perdre ses fondements originels. C'est le paradoxe des définitions. Dès qu'on les émet, elles annoncent souvent l'épilogue de leur contenu. Mais cela n'est pas inintéressant car – comme on vient de le souligner – les principes de la performance se dissolvent peu à peu dans toutes les formes de l'art : photographie, vidéo, peinture, dessin, sculpture et bien sûr, installation²⁴. On remarque que de nombreux artistes associent des gestes à la production de leur pièce, les simulent ou les intègrent dans leur démarche sans pour autant les réaliser en public. Que seraient certaines stars de l'art d'aujourd'hui, à commencer par Matthew Barney ou Maurizio Cattelan, sans l'esprit de la performance ?

L'exposition a-t-elle réussi à restituer « les charges des actions » des œuvres dont vous parliez au début de l'entretien ?

S'il y a eu une restitution d'une quelconque énergie, ce n'est pas forcément au travers de telle ou telle pièce selon ses qualités propres, mais par des assemblages suggérés par l'accrochage de l'exposition. Le rapport Sterbak/West/Wurm me semblait pertinent en restituant une certaine forme de geste absurde à la dimension existentielle. De même, l'association Kelley/McCarthy/Verna/Dellsperger en disait long sur un certain type d'attitude qui, au-delà des œuvres présentées définissait l'esthétique *queer* si chargée en « poses » reconnaissables. Plus loin, le couple Lizène/Labelle-Rojoux créait une atmosphère d'activité mélancolique propre à la fin de tout spectacle lorsque les décors ou les accessoires ne sont plus que des objets abandonnés. Certaines astuces formelles pouvaient également fournir des « indicateurs énergétiques » : les pots de peinture laissés au sol par Richard Jackson, la récurrence des tubes de dentifrice pour John Bock, l'orthèse d'Éric Madeleine,

²⁴ Ce qui a donné lieu, pour le registre de l'installation, à une exposition collective et itinérante entre 2003 et 2004 entre Innsbruck, Cologne, Siegen, Vienne et Leipzig sous le titre très nominaliste de *Performative Installation*.

et surtout la pièce de Roman Signer (*Hand*) qui, à mon avis, restituait le mieux la charge physique de son action par de simples giclées de peinture étalées tout autour de l'empreinte d'une main. Par ce signe universel nous avons sous nos yeux, dans une économie de moyens remarquable, l'essence du geste artistique, celui de l'enfance, comme celui de l'origine de l'art. C'est une œuvre d'une incroyable tautologie, qui se suffit à elle-même, et qui résume pratiquement tout le sujet de l'exposition.

Néanmoins, et malgré tous ces (contre-)exemples, il faut avouer que c'est avant tout l'esprit de relique et de fétiche qui prévalait dans ces salles. Mais c'était l'objectif de l'exposition : montrer des œuvres hors de leur contexte d'origine, le plus froidement possible, malgré toutes les lignes de fuite évoquées dans cet entretien. En fait, j'espère que la lecture de l'exposition s'est opérée entre ces deux points de vue : la découverte par le visiteur d'une exposition de sculptures au sens classique du terme, et la sensation étrange que ces mêmes sculptures étaient porteuses d'une expérience singulière dont le contenu était à peine énoncé. Je souhaite que cette « étrangeté » ait pu filtrer dans l'exposition afin de laisser le visiteur entre deux eaux, entre des sentiments contraires de froideur et d'énergie à la fois, entre le statut de la relique propre à la mort, et l'organique inhérent à la vie.

Pourquoi employer ce mot « étrange » qui ne correspond par forcément au sujet ?

Hormis le concept freudien d'« inquiétante étrangeté » déjà évoqué, le mot « étrange » répond à plusieurs définitions. Parmi toutes, c'est plutôt celle liée à l'« indéfinissable » qui correspond le mieux aux œuvres exposées.

Comment considérez-vous aujourd'hui les notions de relique et de fétiche, notamment par rapport au contenu de l'exposition ?

L'utilisation récurrente du mot « relique » n'est pas innocente par rapport à tout ce que ce terme véhicule sur un plan historique et religieux. Une relique est avant tout un corps ou un fragment de corps, un objet porté, ce qui rejoint bien sûr les préoccupations de l'exposition. De même, une relique évoque la dévotion, ce qui n'est pas sans rapport avec les pratiques des musées qui vouent depuis toujours de véritables cultes aux objets. La dévotion n'est évidemment pas dans l'objet, mais dans sa portée symbolique et dans l'aura de celui qui en est le thuriféraire.

La notion de fétiche est, quant à elle, beaucoup plus complexe, car elle dépend du contexte ou de l'époque selon lequel le terme est utilisé. Je ne vais pas revenir sur toutes les définitions possibles, mais ce qui est intéressant, c'est de savoir que le fétichisme est apparu comme concept au Siècle des Lumières en pleine émergence de la rationalité. Suite à la découverte de cultes primitifs, Charles de Brosses définissait

alors le fétichisme comme un « culte » infantile qui piège ses fidèles dans une « enfance perpétuelle », ce qui correspond non seulement au sujet du texte de Mike Kelley, mais aussi à la dimension régressive d'une bonne partie de l'histoire de la performance. Sans compter le fétichisme de la marchandise inauguré avec le succès que l'on sait par Karl Marx, le fétichisme sexuel défini par Sigmund Freud dans le champ de l'inconscience, ou le fétichisme défendu par les surréalistes pour ses qualités ontologiques : « quel est le "mystère" de cette chose ? » Pour l'exposition, le recours au fétichisme rejoint également ce besoin compulsif que le monde de l'art éprouve de conserver la moindre trace d'expérience artistique, fût-elle dérisoire sur un plan formel. La pièce de l'exposition qui aborde le mieux ce problème est celle de Catherine Sullivan (*'Tis Pity She's A Fluxus Whore*). Cette dernière est constituée par une série de radiographies d'objets Fluxus appartenant au musée d'Art contemporain de Lyon. Non seulement ce travail pose la question de savoir si ces objets Fluxus sont toujours du Fluxus (surtout pour un mouvement qui a prôné l'immatérialité au travers de gestes furtifs), mais de plus, le choix même de la radiographie comme support de représentation (l'image disparaissant peu à peu au contact de la lumière) induit l'effacement progressif des objets représentés, tout comme celui de leur mémoire.

Mais la question de la fétichisation de l'objet d'art n'est-elle pas un sujet éculé, car forcément inhérent à toute forme de création ?

Toute exposition, toute collection et même toute représentation médiatique de l'objet d'art est par définition un acte de fétichisation, même si Georges Bataille souhaitait « défier tout amateur de peinture d'aimer un tableau autant que le fétichiste aime une chaussure²⁵ ». T. W. Adorno a même défini en son temps « le caractère fétiche de la musique ». Il était toutefois judicieux – du moins je l'espère – de mettre à plat celui de la performance, surtout dans des registres non documentaires, comme on a trop souvent tendance à la cantonner. Guillaume Désanges a écrit au sujet de l'exposition quelque chose qui me paraît très juste et qui peut répondre à votre question : « Le résultat [de l'exposition] est évidemment et intrinsèquement frustrant, puisque le corps, dont il est sans cesse question, et qui est même à la raison d'être de ces objets, n'est jamais visible. Mais cette frustration est essentielle au sens où elle éclaire cruellement un certain rapport fétichiste que nous avons à la performance, et plus généralement à l'art contemporain. Globalement : un penchant morbide pour des substituts, des fétiches d'activité²⁶. »

Vous parlez souvent d'objets, alors que la plupart des œuvres étaient perçues comme des sculptures classiques.

Il est vrai que nous avons un choix d'œuvres qui, pour la plupart, n'étaient pas des *ready-made* afin de ne pas tomber dans une logique

trop Pop, ce qui aurait fait basculer l'exposition dans le registre de la fétichisation marchande au sens large du terme. La majorité des pièces présentées étaient des véritables sculptures entièrement conçues « à la main » par les artistes, même si au bout du compte elles ont été utilisées comme des outils ou des accessoires communs. D'autre part, le fait que la plupart des œuvres exposées étaient issues de performances induisait que nous avons naturellement tendance à les nommer « objets » plutôt que « sculptures ». Cela s'explique par le fait qu'on a certainement du mal à parler de sculpture quand on évoque ce que peut produire une performance, même si celle-ci est conçue comme un élément très travaillé. C'est pour cette raison que l'exposition débutait avec la grande installation de Spartacus Chetwynd qui posait d'emblée la question d'un décor qui devenait œuvre par la simple présence de son squelette.

En parlant de squelette, cette exposition était traversée – on l'aura compris – par la mort, à commencer par son titre. Non pas la mort humaine, mais la mort d'un genre (celui de la performance), celle de l'acte ou du geste artistique, ou encore celle de l'objet animé.

Quand je parlais du pouvoir évocateur du titre du texte de Mike Kelley, c'est entre autres choses par rapport aux « choses mortes ». Si une sculpture classique est déjà une forme morte en soi par son statut d'objet inanimé, cette même sculpture sera encore plus « morte » si elle est issue d'une performance. Néanmoins, je le répète, j'espère que les œuvres de l'exposition ne sont pas apparues si inanimées que cela, leur préférant leur statut de fantômes porteurs d'un état paradoxal.

Avez-vous conçu l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* afin d'enterrer la performance comme genre à part entière ?

Oui et non à la fois. Il s'agissait de dire que la performance est aujourd'hui diluée dans de nombreuses formes de création, mais qu'il ne faut pas être nostalgique d'un quelconque âge d'or car c'est dans la nature même de la performance d'évoluer en permanence en puisant dans tous les domaines de l'art. Il en a toujours été ainsi. La seule différence, c'est qu'aujourd'hui les choses sont plus visibles et plus « formelles » qu'elles ne l'étaient tout au long du XX^e siècle. J'aime cette idée d'un médium qui n'est pas figé dans la naphthaline, dans des principes restrictifs, cette idée d'un art mutant selon les contextes, les situations et les personnes qui les construisent.

Qu'est-ce qui vous semble aujourd'hui intéressant dans le champ de la performance ?

Je crois que c'est dans le domaine du spectacle vivant que l'on trouve aujourd'hui les choses les plus excitantes, même si elles se produisent parfois de manière naïve (je pense notamment à l'image vidéo que les chorégraphes ne savent pas encore vraiment utiliser si

25 In « L'Esprit moderne et le jeu des transmissions », *Documents* 8, 1930.

26 In revue *Exit*, n° 48, juin 2008.

ce n'est de manière illustrative). Le théâtre de Sophie Perez et Xavier Boussiron est, à ce titre, remarquable d'ingéniosité et de malice. Je suis également très intéressé par ces phénomènes de *flashmob* et *streetbooming* tant inspirés de la performance. Je sais que les puristes y voient des manifestations naïves et bon enfant, mais leur portée sociologique me semble très juste. Enfin, certains activistes comme les Yes Men détournent la performance de manière jubilatoire et percutante, loin des froideurs péremptoires de la plupart des artistes qui se déclarent « engagés ». Par contre, j'ai beaucoup de mal avec les performances « invisibles » de Tino Sehgal. Même si l'idée de ne laisser aucune trace peut paraître radicale, je trouve au bout du compte que ses actions ne sont pas si originales que cela, n'amenant rien sur le terrain de l'interprétation et de la mise en espace. Je les trouve surtout très protocolaires (dépendantes d'horaires fixes, du gardiennage ou de la médiation des expositions, et plus encore d'une « hypertextualité » trop contraignante puisqu'elles ne peuvent exister qu'au travers de leurs commentaires en amont comme en aval des faits). Au final, elles produisent plus d'autorité que n'importe quelle autre action, et ce, contrairement au postulat qu'elles sont censées nous proposer.

Ya-t-il pour vous un idéal de la performance ?

Comme je le suggérais plus haut, l'idéal de la performance est de se réinventer selon les contextes dans lesquels elle se développe. C'est un genre qui ne cesse par essence de croiser tous les autres genres. En ce sens, elle est le seul médium issu réellement et concrètement d'une « pensée sauvage », au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss, c'est-à-dire une pensée du bricolage, fondée non pas sur l'identité d'un objet particulier, mais sur de multiples agrégats qui viennent perturber la lecture linéaire des faits et des choses afin de former une « logique primitive ». J'aime quand la performance se fait ludique et poétique, théâtrale et mal maîtrisée à la fois.



*Raphaëlle Giangreco est critique d'art.
Eric Mangion est directeur du Centre National d'Art
Contemporain de la Villa Arson, commissaire de l'exposition
Ne pas jouer avec des choses mortes.*