

*Raconter les corps : les pratiques performatives, les arts
visuels et l'histoire de l'art*

Laura lamurri



Édition électronique

URL : <http://critiquedart.revues.org/25562>

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)

Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2017

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Laura lamurri, « *Raconter les corps : les pratiques performatives, les arts visuels et l'histoire de l'art* », *Critique d'art* [En ligne], 48 | Printemps/été 2017, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 25 mai 2017.
URL : <http://critiquedart.revues.org/25562>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2017.

EN

Raconter les corps : les pratiques performatives, les arts visuels et l'histoire de l'art

Laura Iamurri

RÉFÉRENCE

Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, Durham (NC): Duke University Press, 2017

Marina Abramović, *Walk Through Walls: A Memoir*, New York : Crown Archetype, 2016. Avec James Kaplan

Céline Roux, *Pratiques performatives / corps critiques #1-10, (2007/2016)*, Paris : L'Harmattan, 2016, (Le Corps en question)

Elise Archias, *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, New Haven: Yale University Press, 2016

Body Luggage: Migration of Gestures, Berlin: Archives Books ; Graz : Steirischer Herbst, 2016

Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972, Santa Barbara : Art, Design & Architecture Museum ; Oakland : University of California Press, 2017. Sous la dir. de Ninotchka Bannahum, Wendy Perron, Bruce Robertson

- 1 En 2005, avec *Seven Easy Pieces* [Sept Pièces Faciles], Marina Abramović posait à sa manière le problème d'une histoire de la performance. Son projet, réalisé au musée Guggenheim à New York, prévoyait une création nouvelle au bout des six soirées pendant lesquelles l'artiste remettait en scène six performances historiques (dont une seule à elle, *Thomas Lips*, et les autres empruntées à Vito Acconci, Joseph Beuys, Valie Export, Bruce Nauman et Gina Pane). Le *reenactment*, comme l'écrit Marina Abramović dans son livre de mémoires, a permis de montrer ces pièces à un public qui ne les avait jamais vues, et en

même temps d'ouvrir une discussion non seulement sur la « conservation » des performances et des documents s'y référant, mais aussi sur la reconnaissance des droits d'auteur et sur les limites de la réinterprétation. Si, en 2010, *The Artist is Present* a été « une occasion importante de montrer au grand public le potentiel de la performance : ce pouvoir de transformation que les autres arts n'ont pas »¹, en 2005 *Seven Easy Pieces* fut la manifestation, sous la forme d'un événement performatif, d'une préoccupation réelle du destin d'une pratique fondamentale de l'art contemporain². Prétendant proposer un modèle aux *reenactments* à venir³, Marina Abramović questionne la performance en se demandant si elle aurait pu être traitée comme une composition musicale ou une pièce de danse, confiées à d'autres *performers* qu'à son créateur ou sa créatrice.

- 2 Cette artiste appartient à part entière à l'histoire de l'art. Toute son histoire – de son éducation à l'Académie des Beaux-arts de Belgrade à la présentation de la majorité de ses œuvres dans les galeries et les musées – s'est déroulée dans les lieux et les circuits de l'art contemporain. De ses débuts, caractérisés par une extrême simplicité et par une concentration presque absolue sur son corps, jusqu'aux célébrations fastueuses de ces dernières années, tout son œuvre a affaire aux institutions artistiques. Il est donc d'autant plus passionnant de lire ses mémoires à côté de textes qui se situent en revanche dans un territoire flou, où les corps sont toujours au centre de l'attention, mais les convergences et les intersections entre pratiques performatives, arts plastiques et/ou histoires de l'art, se développent à plusieurs niveaux.
- 3 Il peut paraître surprenant que l'histoire de l'art puisse fournir des clés de lecture – par assimilation ou par opposition – à une histoire des corps en mouvement. Pourtant, c'est justement sur les études d'Aloïs Riegl et d'Aby Warburg que Zasha Colah, commissaire de l'exposition *Body Luggage*⁴, appuie ses réflexions sur la « migration des signes chorégraphiques ». Même si le jeu verbal avec l'expression anglaise *body language* [langage du corps] est évident, *Body Luggage* évoque un destin bien plus pénible, celui des gens qui n'ont que leur corps comme bagage. L'histoire de Hilde Holger est exemplaire de ce point de vue. Forcée d'abandonner Vienne en 1938, suite à l'invasion de l'Autriche par l'Allemagne nazie, Hilde Holger fut l'une des figures innovantes de la danse moderne ; ses relations avec les milieux expressionnistes et surtout avec des danseuses – dont Gret Palucca ou Gertrud Tenger –, centrales dans la révision du langage chorégraphique, en font une pionnière du renouveau de « l'art du mouvement »⁵. Emigrée en Inde, où elle vécut pendant dix ans avant de rentrer en Europe, elle y développa une étude des danses locales. Hilde Holger et les autres profils présentés dans *Body Luggage* pointent les questions méthodologiques de l'étude : grâce aux archives photographiques des danseuses, dont notamment celles de Holger et Tenger, il a été possible d'y reconstituer un corpus d'images aptes à documenter le travail sur le corps et sur l'organisation des mouvements dans l'espace. Ces sources demandent aux chercheurs et aux chercheuses une conscience aiguë de la grammaire visuelle et historique des arts. Aloïs Riegl et Aby Warburg sont donc conviés dans cet itinéraire du fait de l'originalité de leur pensée et de leur altérité par rapport aux cadres traditionnels de l'histoire de l'art. Si Riegl est rassurant du point de vue de la possibilité d'élaborer *an inherent visual way of reasoning*, c'est-à-dire une manière de raisonner intégralement et intimement visuelle, les *Pathosformeln* de Warburg et leur migration ne cessent de représenter la force génératrice d'une réflexion multidisciplinaire.
- 4 La série d'études recueillies par Céline Roux, sous le titre pluriel *Corps critiques*, montre en effet un double procès en cours dans la pensée chorégraphique : d'une part, l'assimilation

des catégories et des modalités de transmission élaborées dans les pratiques de l'art contemporain ; et d'autre part, une confiance accrue en les espaces physiques et mentaux de la création artistique, ainsi qu'en son déploiement, telles l'archive, l'exposition, la rétrospective, le musée, la bibliothèque. La disjonction de « l'espace-temps de l'effectuation et celui de la réception de l'œuvre » (p. 36), opérée désormais par plusieurs danseurs et danseuses, n'est pas sans rappeler les premières performances jouées par Bruce Nauman dans son atelier, filmées et montrées au public à l'occasion de séances de projection à la fin des années 1960⁶. L'idée même d'un Musée de la danse, tel celui projeté par Boris Charmatz à Rennes, montre à quel point les limites entre les pratiques performatives et les dispositifs traditionnellement propres aux arts sont devenues poreuses. En retour, les pratiques performatives questionnent le musée et l'art contemporain, soit du côté de l'usage et de la réinvention des espaces architectoniques, soit du côté des rapports avec le(s) public(s), de l'écoute, de la disponibilité à accueillir des sollicitations différentes. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que 2017 marque les trente-cinq ans de *Vidéodanse* au Centre Georges Pompidou : beaucoup de choses ont changé depuis les premières séances, et les arts performatifs font désormais partie de la programmation régulière de maintes institutions.

- 5 Dans le contexte international, l'établissement en 2009 du Département de « Media and Performance Art » au MoMA de New York et le programme consacré la même année à Simone Forti et Yvonne Rainer ont marqué un passage décisif dans cette convergence⁷. La célébration du rôle joué par ces femmes performeuses et chorégraphes réécrit, dans une certaine mesure, l'histoire des pratiques performatives. Simone Forti et Yvonne Rainer sont avec Anna Halprin les protagonistes de *Radical Bodies*, un livre important paru à l'occasion de l'exposition organisée sous la direction de Ninotchka Bennaïm, Wendy Perron et Bruce Robertson⁸. Grâce à une série d'articles et de témoignages bien articulés et à une documentation visuelle d'exception, *Radical Bodies* donne à voir les débuts et les développements des pratiques qui au cours des années 1960 ont radicalement transformé la perception des corps – et pas uniquement les corps des professionnel(le)s de la danse. Par rapport au récit habituel qui situe avec John Cage et Merce Cunningham l'origine de la vague performative, *Radical Bodies* rappelle l'importance d'une sorte d'« école californienne » établie autour d'Anna Halprin, à laquelle ont été éduquées Forti et Rainer. Le déplacement de ces dernières à New York, la formation de plusieurs groupes à la Judson Memorial Church, la fluidité des relations et l'esprit de renouveau total dans l'entraînement des corps et dans l'idée même de chorégraphie sont à l'origine d'une transformation intégrale. La collaboration active de Robert Rauschenberg et surtout de Robert Morris à certaines pièces mises en scène dans les années déterminantes de la décennie montre à quel point la présence physique de l'artiste incarne un point de convergence entre pratiques performatives et arts plastiques.
- 6 Cette convergence est au cœur du livre ambitieux d'Elise Archias, consacré à Vito Acconci, Carolee Schneemann et Yvonne Rainer. A travers les nombreux points de contacts saisis entre les histoires des différents arts, Elise Archias tend à montrer l'importance de ces *performers* par rapport aux esthétiques modernistes et postmodernistes, en soulignant les échos de l'histoire et de la politique contemporaine lisibles, entre autres, dans la quotidienneté des gestes et des objets transposés sur scène.
- 7 A l'exception du volume non illustré de Céline Roux, tous ces livres montrent l'importance de la documentation photographique. *Body Luggage* et *Radical Bodies* sont notamment fondés sur des *corpora* d'images, tirées des archives des photographes et des

performers, qui constituent la source incontournable de tout discours sur les pratiques performatives, l'instrument de la transmission et de la survivance de ces arts éphémères. Le livre d'Abigail Solomon-Godeau est à ce titre d'autant plus précieux, car il nous fournit un guide à la lecture des images photographiques et de leurs enjeux politiques. *Photography after Photography* est le recueil d'articles parus ces vingt dernières années, tous marqués par son intelligence aiguë et son regard féministe. Les questions inhérentes au *gender*, aux genres et à l'histoire sont toujours au cœur d'un discours qui aborde des sujets aussi différents que l'« invention » de Vivian Maier et la torture à Abou Ghraib, le « nettoyage » de Robert Mapplethorpe à l'occasion des expositions parisiennes de 2014 et le passage du temps dans l'œuvre de Cindy Sherman jusqu'à sa réception⁹. Abigail Solomon-Godeau ne cesse de nous poser des questions et de nous guider vers la compréhension des relations de pouvoir sous-tendues à l'usage de la photographie, à la critique, à l'écriture de l'histoire.

NOTES

1. - *Walk Through Walls: A Memoir*, New York: Crown Archetype, 2016, p. 298. Sous la dir. de Marina Abramović et James Kaplan. Cf *Marina Abramović: The Artist is Present*, New York: Museum of Modern Art, 14 mars-31 mai 2010 (commissaire : Klaus Riesenbach).
2. - *Marina Abramović. Seven Easy Pieces* (9-15 novembre 2005), New York: Solomon R. Guggenheim Museum (commissaire : Nancy Spector).
3. - « I wanted to propose a model for the future for reenacting other artists' performances », extrait de *Walk Through Walls: A Memoir*, *Op. cit.*, p. 278
4. - L'exposition *Body Luggage: Migration of Gestures / Migration von Gesten* (Kunsthhaus de Graz, 24 septembre 2016-8 janvier 2017) a été organisée à l'occasion de la dernière édition du festival Steirischer Herbst à Graz.
5. - « Art du mouvement » [« movement art »] est le mot adopté par Hilde Holger au lieu de « danse », à l'époque de son émigration à Bombay : cf. Colah, Zasha, « Body Luggage: Migration of Choreographic Signs », *Body Luggage. Migration of Gestures / Migration von Gesten*, Berlin: Archive Books, 2016, p. 103-144. Sous la dir. de Zasha Colah.
6. - De Bruce Nauman on peut rappeler, par exemple, la série *Art Make-Up* (1967-68), et la séquence *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967-68), tournées en 16 mm ; ou bien les successifs *Wall/Floor Position* (1968) et *Pacing Upside Down* (1969), enregistrés sur bande vidéo.
7. - Roux, Céline. *Pratiques performatives / Corps critiques : critique 1-10 (2007-2016)*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 245
8. - *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, 14 janvier-30 avril 2017; Vincent Astor Gallery, Dorothy and Lewis B. Cullnan Center, New York Public Library for Performing Arts, New York, mai-août 2017.
9. - Le titre de cet article, "The Coming of Age" (Solomon-Godeau, Abigail, *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Durham (NC): Duke University Press, 2017, p. 189-206) cite explicitement la traduction anglaise de *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir.