

3 Le corps comme instrument: la performance et son réseau en Suisse

Il est aujourd'hui normal d'associer la notion de «performance» au sport, à la banque, à l'automobile, aux boissons non-alcoolisées dispensatrices d'énergie ou à la bourse. Cet usage inflationniste du mot «performance» s'explique surtout par le caractère de notre société, de plus en plus obnubilée par la réussite, puisque ce mot vient de l'anglais et signifie «accomplissement», «to perform» se traduisant par «effectuer, réaliser, exécuter».

Le monde du divertissement et de l'événementiel utilise la performance comme un facteur de communication, les cultures DJ, disco ou pop recourent à certains éléments de la performance; de la même façon, les représentations classiques du *live art*, chorégraphiques, musicales ou théâtrales sont aujourd'hui célébrées comme des performances. Ces quelques exemples montrent que la confusion ressurgit encore et toujours et qu'il est nécessaire de clarifier les choses lorsqu'on parle de «performance». Les problèmes que l'art de la performance pose aux institutions d'aide financière – puisque la plupart du temps, il ne ressortit à aucun domaine propre – montrent à quel point la définition de cet art est aujourd'hui encore flottante et difficile. Est-ce de la danse? Est-ce du théâtre? Y récite-t-on des textes? Y fait-on de la musique? De quoi s'agit-il dans le contexte des arts plastiques?

Le fondement essentiel de l'art de la performance est le corps, maison de l'âme, moyen de transport et expression de l'identité, création privée ou sociale. Cette confrontation directe avec l'humain en soi et pour soi, et la réflexion qu'elle induit, n'ont cessé d'être développées durant les quarante dernières années, selon les réalités et influences sociales du moment. Notons que dans ce processus, l'art de la performance se caractérise par sa propension à briser les tabous et à remettre les normes établies en question.

L'art de la performance comme sculpture sociale

La conception contemporaine de l'art de la performance remonte aux premiers travaux des futuristes, des dadaïstes et des situationnistes. Les productions des années cinquante du

groupe Fluxus, avec ses ramifications internationales et sa nature interdisciplinaire, ont exercé une influence durable sur les actions et les happenings politiques des années soixante et soixante-dix aux États-Unis et en Europe. L'agitation estudiantine de mai 1968, le festival Woodstock aux États-Unis, le mouvement hippie et ses expériences de la drogue, la tentative d'opposer à l'idéal petit-bourgeois de la famille nucléaire d'autres formes de vie, ont entretenu un climat de rébellion. En Allemagne, la critique de la société et les protestations soulevées par les inégalités sociales choquantes ont conduit Joseph Beuys à développer l'idée d'une sculpture sociale; en Autriche, Hermann Nitsch, entre autres, a déconstruit certaines icônes religieuses et les a sondées jusqu'aux limites de la douleur et du corps. Quelques artistes femmes se sont inspirées des stratégies féministes et ont utilisé la performance pour se révolter contre la répartition classique des rôles entre les sexes: Valie Export, par exemple, a promené son compagnon comme un petit chien, et donc à quatre pattes et tenu en laisse, dans les rues de Vienne; en Italie, Gina Pane s'est enfoncé des épines de rose dans les bras en 1973 et s'est tailladé la peau avec une lame de rasoir pour protester symboliquement contre les souffrances infligées aux femmes et le statut d'objet que la société leur réservait.

L'espace public s'est vu de plus en plus souvent requis pour des actions artistiques aux motifs politiques. Les petites communautés d'initiés qui avaient assisté à ces événements artistiques dans des appartements privés, des ateliers ou des galeries, s'élargirent pour inclure les passants et les passantes, eux-mêmes abruptement confrontés à ces performances. La force de cette forme d'art est d'atteindre un public peu familier de l'art et baignant en plein «quotidien», et de le placer sans avertissement face à certaines idées et images. Dieter Meier, par exemple, un cinéaste et musicien à la renommée aujourd'hui internationale (Yello), a bourré des sacs de 1000 morceaux de métal en 1969, devant le Kunsthaus de Zurich, huit heures par jour et durant cinq jours.

Dès les années soixante-dix, Urs Lüthi – il a représenté la Suisse à la Biennale de Venise de 2001 – a exploré, dans ses productions et ses photographies, les modes d'expression des deux sexes, en brouillant les formes associées au masculin et au féminin. La façon incomparable dont Manon se présentait

s'apparente à une performance: en 1977, elle a remis en question sa propre «image» dans une photographie où elle apparaîtrait, habillée du même vêtement, dix-sept fois portant des lunettes de soleil et une fois sans lunettes. Gerhard Johann Lischka, aujourd'hui enseignant pour la performance et l'art médiatique, massait des gens publiquement. Et c'est l'époque des premières apparitions de Roman Signer, que l'on connaît aujourd'hui comme l'artiste artificier qui a représenté la Suisse à la Biennale de Venise de 1999.

Dans les années quatre-vingt, une autre vague de renouveau parcourt la Suisse: *Freie Sicht aufs Mittelmeer, nieder mit den Alpen* (rasez les Alpes qu'on voie la Méditerranée!) – voilà le cri de ralliement de nombreux jeunes décidés à faire table rase des valeurs bourgeoises et d'une conception élitiste de l'art. Dans toute la Suisse, mais surtout à Zurich, un formidable potentiel de créativité furieuse se libéra. Tous, ou du moins c'était l'impression qu'on en avait, se mirent à faire de la musique, des performances, de l'art enfin. Cette énergie artistique et visionnaire explosive trouva son expression persistante dans l'exposition *Saus und Braus* (la grande vie) du Strauhof zurichois.

L'école d'art Form + Farbe (F+F) de Zurich catalysa cette fureur de renouveau. Et c'est dans le langage de la performance que de nombreux artistes plasticiens trouvèrent le moyen immédiat de faire partager à un public leurs intérêts et leurs idées et une façon rapide, directe et radicale de réagir aux événements. Le groupe de performance Bataks, une formation changeante, abordait les thèmes de l'art et de la médecine dans leurs tumultueuses représentations; Walter Pfeiffer, photographe et vidéaste aujourd'hui internationalement connu, «performait» le (son) narcissisme, et Christian Philippe Müller, artiste conceptionnaliste également célèbre, invitait à visiter la ville dans des coins peu séduisants fort éloignés des habituelles attractions touristiques.

Des groupes de performance internationaux, auxquels appartenaient également des artistes suisses, virent le jour, comme Minus Delta T et Black Market. Le point commun de ces derniers était qu'ils formulaient des manifestes artistiques et politiques et que leurs membres se produisaient seuls ou dans des formations variables. Pourtant leurs approches se distinguaient dans le fond et dans la forme. Alors que Minus

Delta T parcourait le monde avec ses concepts politiques et médiatiques axés sur le long terme et était invité en 1986 à faire halte à la *dokumenta* de Kassel, Black Market, auquel appartenaient Norbert Klassen, Boris Nieslony et Vănci Stirnemann, célébrait l'usage poétique des objets et des matériaux quotidiens.

Outre la provocation publique, avec des actions qui semblent insensées au premier abord, l'idée de la relativité du temps et de l'espace est déterminante pour une performance. L'une des particularités essentielles de l'art de la performance est: «The artist is present» – l'artiste est présent. Sa présence garantit la présence de l'œuvre, en vérité elle est l'œuvre elle-même – car lorsque l'artiste s'en va, l'œuvre disparaît, il n'en reste le cas échéant que des débris. L'œuvre ne perdure que dans les souvenirs ou les récits des personnes qui y assistaient.

Authenticité contre répétition

Time-based art – un art limité dans le temps, qui transforme chaque lieu en un espace artistique pour un temps déterminé. Le facteur temps fait de la performance un événement unique, aussi bien pour les artistes que pour le public. Il existe une dépendance du corps et du lieu. On ne répète pas une performance; son déroulement n'est planifié que dans les grandes lignes et seulement pour ce qui est des matériaux à employer. La réalisation du concept d'action élaboré d'avance constitue la «représentation» proprement dite. Les performeurs n'y jouent aucun rôle, ils ne font pas de théâtre. Au contraire, durant le temps fixé, ils sont «eux-mêmes», ils montrent une facette de leur personnalité. Cette authenticité renforce l'expérience corporelle, spatiale et identitaire.

A ses débuts, l'art de la performance stipulait – une conviction fondamentaliste – qu'une performance n'était pas réitérable. Il n'était pas pensable de reprendre une performance, intimement liée à un espace et un moment donnés, dans un autre contexte temporel et spatial. Les photographies, les films ou les vidéos n'avaient qu'un caractère documentaire et n'étaient pas conçus comme des œuvres nouvelles et indépendantes. Entre-temps, l'empreinte de ce moment fugitif d'un art sans œuvre se vend sur le marché de l'art. Il n'est pas rare que, dans le dessein de produire ces







10

images, les performances soient recommandées, pour garantir un éclairage idéal de la scène et une prise de son parfaite. Ces nouvelles œuvres d'art autonomes permettent d'améliorer la situation financière des artistes, puisqu'ils ont quelque chose à proposer à la vente.

Toutefois le fort attrait que l'art de la performance exerce est dû au sentiment «d'y avoir été» et aux souvenirs émotionnels liés à ces moments. L'authenticité d'une performance *live*, l'atmosphère électrisant l'espace créé, ne peuvent être rendues ni par la photographie ni par la vidéo.

Réseaux

Les relations internationales permirent de créer des réseaux mondiaux: sans eux l'essor, la diffusion et l'implantation de l'art de la performance auraient été impensables. La marginalisation de l'art de la performance au sein du milieu artistique conduisit les artistes performeurs à organiser des festivals et des conférences, afin d'offrir à leur art ses propres plates-formes. En Suisse, ce furent Performanceindex à Bâle, le festival Belluard Bollwerk International à Fribourg, STOP.PT à Berne, Pow-Wow et Ink Art & Text à Zurich, le Perforum au Centre culturel Seedamm de Pfäffikon et

9 Yan Duyvendak: «Dreams Come True», Festival La Bâtie, Genève 2003, coproduction du Crédit pour l'art de la ville de Bâle et du Centre pour l'image Contemporaine Saint-Gervais de Genève. (Photo: Cyrill Jucker)

10 Erik Dettwiler: «Toast», 3'20", vidéo sans son, noir et blanc, photo extraite de la vidéo, sans titre. (Photo: Erik Dettwiler)

Apropos+Bureau de Performance (autour de Ruedi Schill et Monika Günther) à Lucerne.

L'un des premiers festivals de performance eut lieu en 1987 à Zurich sous le titre *remembering – identity – forgetting*: il explorait l'influence de différents matériaux sur le corps et l'identité humains. Vänçi Stirnemann testa l'interaction de l'alimentation et de la voix humaine sur un magnétophone, Chrig Perrin exposa son corps à une photocopieuse, tandis que Fritz Franz Vogel témoigna de l'éphémérité et de la disparition du corps en laissant derrière lui, sur un plancher de bois, les traces de son corps mouillé, qui séchaient au fur et à mesure.

C'est surtout grâce à la classe de performance de Gerhard Johann Lischka, à l'école zurichoise F+F mentionnée plus haut, et à la classe de Norbert Klassen, à la Haute Ecole de musique et de théâtre de Berne, qu'une scène robuste a pu s'installer en Suisse dans les années quatre-vingt-dix, une scène qui fait partie des plus influentes du monde entier. Le dialogue continu des différentes écoles qui s'étaient cristallisées au sein du mouvement de la performance a préparé le terrain à un large éventail de travaux performatifs, en Suisse alémanique surtout.

Les diverses tendances de l'art de la performance de nos jours

Certaines approches plongent leurs racines dans le théâtre – celles de Norbert Klassen et Yan Duyvendak, par exemple – ou se réfèrent à l'art conceptuel – comme celle de Roman Signer. N'oublions pas l'art dit de la «performance corporelle». Il thématise souvent la douleur ou la souffrance et ses performances rappellent les rituels archaïques et religieux. Les performeurs ou performeuses sont pareils à des chamans qui, grâce à leurs énergies, possèdent le don de maintenir les spectateurs sous leur charme. Ils font montre d'endurance, explorent les limites de la douleur physique et psychique, par exemple le duo JOKO dans ses interventions. Muda Mathis, elle, questionne les rôles féminins traditionnels par sa forte présence physique et sa façon provocatrice de jouer avec sa propre corporalité.

La performance «processuelle» constitue une autre tendance: elle implique le public et présente une forte composante sociale. L'un des représentants les plus intéressants de



11a

11 Les Reines Prochaines: «The Show must go on», carte postale de présidentes pour le baptême du disque, 2002. (Photo: Tobias Madörin)

cette tendance est San Keller. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, il cherche le contact avec les gens et tente de les inclure dans ses projets. En fait, il se conduit comme un prestataire de services. Constatant l'isolement croissant des gens et la désorientation générale de la société postmoderne, il se concentre sur les «créneaux» sociaux qui en résultent. Keller prend pour point de départ la constatation que la plupart des gens se conduisent de façon surprenante lorsqu'on les met dans des situations inhabituelles avec des inconnus et qu'ils ont ainsi la possibilité de se voir, eux-mêmes et les autres, sous un jour nouveau. L'œuvre, c'est l'action commune, le temps passé ensemble.

Alors que les années soixante-dix et quatre-vingt étaient marquées par les grandes questions sociales et les luttes féministes, les années quatre-vingt-dix requéraient un nouveau discours et des approches différenciées pour définir la société et évoquer l'expérience du corps: les acquis de la révolution sexuelle et la toute-puissance de la médecine furent violemment remis en cause par l'apparition du sida. Les théories *gender* développèrent de nouvelles idées sur la polarité des rôles sexuels définis biologiquement et socialement. De la



12

12 Franz Mark Gratwohl, BBB Johannes Deimling: «Das Gesicht verlieren», festival de performance Physical Vehicle, Institute of Contemporary Arts, Londres 2001. (Photo: Robert Ayers)

même façon, les violents débats sur les identités nationales et ethniques et leur remise en question provoquèrent une nouvelle réflexion sur la corporéité propre à chaque individu, sur ses apparences et ses formes d'expression. Les progrès de la biotechnologie et du génie génétique modifièrent les interrogations éthiques sur la vie, le corps et l'identité.

La vidéo et Internet étant devenus des mass médias populaires, l'immédiateté du moment vécu ne s'oppose plus aux expériences virtuelles et reproductibles. Les nouveaux médias ont transformé la réception et le maniement du corps dans l'art. Erik Dettwiler, par exemple, interroge les rapports du corps et de l'espace en chorégraphiant une performance tout exprès pour la vidéo et sans public. En retravaillant ultérieurement l'image et le son, il peut préciser son œuvre puis la présenter sous la même forme, toujours et partout.

Internet est souvent employé pour propager la mise en scène de moments interactifs. Marc Mouci, l'un des plus jeunes représentants de l'art performatif suisse, oscille entre deux pôles dans sa performance *in bed with me* (2000): d'une part, il invente une situation de tête-à-tête dans un cadre intime, qu'il compose dans une galerie, donc un espace pu-

blic, et d'autre part, il présente une documentation de cette situation sur Internet: il installe un lit dans une galerie et invite les gens à y passer une nuit avec lui. Sur Internet, il publie une photo de la personne qui a passé la nuit avec lui, couchée dans le lit, ainsi qu'un catalogue de questions qui retracent les expériences de l'intéressé(e). Dans ce travail, Marc Mouci annule habilement la dichotomie entre intimité et publicité incontrôlée.

Dans les années quatre-vingt-dix, les deux écoles évoquées plus haut ont donné naissance à plusieurs couples d'artistes, remarquables par la forte présence féminine. La polarité du couple permet d'explorer la complexité de la vie dans la tension du rapport avec un partenaire. Le duo de performance JOKO, dont nous avons déjà parlé, a problématisé la douleur et l'endurance dans sa série *connected*. Victorine Müller et Irene Bachmann ont prospecté le corps comme surface. Dans *Fusione* (1997), elles enduisaient leurs corps nus d'une masse de silicone: elles s'avançaient l'une vers l'autre, s'étreignaient et collaient l'une à l'autre pour former ensuite un «corps siamois». De cette membrane commune, elles se libéraient en se déchirant et se lacérant, chacune d'entre elles se retrouvant seule, debout au milieu de la pièce, dans sa peau artificielle en lambeaux. Brigitte Bérard et Mileva Josipovic poursuivent dans leurs performances (1995–97) une stratégie de l'existence où elles jouent l'une contre l'autre la réalité et la mise en scène et interrogent identité vraie et identité feinte.

Recourant à des matériaux simples, Jörg Köppl et Peter Začek se servent du corps comme d'un véhicule, ils sondent leur autonomie physique et explorent le caractère d'objet du corps: dans *Gefährt* (1998), ils lient leurs corps l'un à l'autre avec du ruban adhésif, de façon à former une chaise «avec laquelle» ils se déplacent, ou plutôt roulent, sur un pont. Franz Mark Gratwohl compose, avec ses partenaires de performance (Stefan Haller, BBB Johannes Deimling), des situations dans lesquelles il analyse la communication dans notre contexte culturel.

L'art de la performance relève d'un processus rapide qu'aucun autre genre artistique ne connaît. Les expressions sont, comme le montrent nos exemples, multiples et variées. Et même la notion de performeur ou performeuse est sujette à des transformations continues. Victorine Müller la redéfi-

nit par une série de performances dans lesquelles elle apparaît comme instigatrice mais non plus comme actrice: elle explique aux gens comme interpréter leur histoire, leurs images (par exemple *subb.spiro* en 1999, *étuis de rêves* en 2000, *can't stop* en 2003). Elle se défend ainsi de n'être qu'une surface de projection en tant qu'artiste, en tant que personne dont l'unicité réside justement dans l'art de la performance.

La définition autrefois stricte de la performance et l'idée que se font d'eux-mêmes les performeurs ont changé au cours des années. Il y a des artistes qui travaillent de manière exclusivement performative. D'autres trouvent leur expression artistique non seulement dans leurs actions mais aussi dans la photographie, la vidéo, le dessin – comme Chantal Michel, Franz Mark Gratwohl, Mourad Cherait, Ana Axpe, Katja Schenker – et dans les installations – comme Muda Mathis et Jörg Köppl et Peter Zaçek.

Il n'est plus possible d'imaginer les musées, galeries et foires internationaux sans les contributions de la performance. Des conférences et festivals ont lieu partout dans le monde à intervalles réguliers, et la Suisse en est un centre important. L'École d'art de Bâle a donné un nouvel accent à cet art. Le Kaskadenkondensator, situé lui aussi à Bâle, a aménagé un laboratoire pour les arts de la performance. De nombreux artistes suisses, qui ont débuté dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, enseignent aujourd'hui au sein d'écoles d'art internationales ou organisent eux-mêmes des ateliers.

L'art de la performance sous l'œil de la recherche

Dans l'intervalle, des tentatives d'analyser et d'archiver l'histoire de l'art de la performance ont vu le jour. En 1999, le *Schwarze Lade* d'ASA-European a été transmis au Perforum du Centre culturel de Pfäffikon. Le *Schwarze Lade* (la boutique noire), fondé par Boris Nieslony, est l'une des rares archives européennes de performance à collectionner continûment, depuis les années quatre-vingt, des enregistrements, des concepts, des restes et des publications sur l'art de la performance, le *life art* et autres courants apparentés.

En 2002, Heinrich Lüber, lui-même artiste performeur particulièrement intéressé aux «langages architectoniques», et Linda Cassens, historienne de l'art, tous deux fondateurs du Performanceindex à Bâle, ont lancé un projet à long terme

sur le thème «le performatif comme défi à la science». Unis dans un réseau international, des artistes performeurs, des théoriciens et théoriciennes, des ethnologues, des spécialistes du théâtre et de la philosophie, des architectes et des conservateurs et conservatrices de musées explorent les stratégies du performatif vu comme un «espace en évolution» dans ses relations avec l'organisation spatiale (musée, espace public, social, vécu, architectonique, etc.), les éléments de l'action et les définitions du temps. De même ils interrogent l'influence de la performance sur les autres disciplines artistiques; il est notamment possible de distinguer certaines interférences et références dans la photographie (par exemple, Ugo Rondinone), l'art vidéo (Franticek Klossner) et la musique (Les Reines Prochaines). Ce grand projet peut se comprendre comme une tentative d'approfondir la performance comme vision spatiale, en tenant compte de son histoire et de ses entrecroisements interdisciplinaires. Le processus de recherche devrait déboucher sur des projets d'artistes et de musées concrets.

Cette vaste réflexion sur l'art de la performance a suscité une large adhésion et un profond intérêt. Les festivals ne sont plus, depuis longtemps, réservés à un petit groupe d'initiés, ils attirent au contraire un public nombreux et l'attention des médias. Cela est sans aucun doute lié au fait que la performance est toujours un acte social – aucune œuvre ne s'imisce entre les artistes et le public. Reste pourtant un phénomène étonnant: c'est justement en Suisse que cette forme artistique a pu prendre autant de formes diverses. Comme le montrent certains signes prometteurs, tout indique que cette tradition et cette richesse d'expériences artistiques ne se perdront pas à l'avenir, mais continueront à se développer.

Rayelle Niemann