



*Depuis l'Iran et à travers le monde : quels chemins
préparatoires pour un artiste de la performance ?*

Thèse création

de Seyed Habib HASHEMI (Omid)

Sous la direction de Jean-François DUSIGNE

Membres de jury :

Eliane Beaufile (Université Paris 8),

Nathalie Coutelet (Université Paris 8),

Christine Douxami (Université de Franche-Comté),

Amos Fergombé (Université polytechnique hauts-de-France),

Guy Freixe (l'Université de Franche-Comté),

Michelle Kokosowski (Université Paris 8),

Arnaud Labelle-Rojoux (École Nationale Supérieure d'Art de Nice, Villa Arson)

Université Paris VIII - Vincennes, Saint-Denis

Ecole doctorale esthétique, science et technologie des arts

Remerciements

Pendant ces années de recherche de thèse, j'ai été aidé par des personnes et des institutions sans lesquelles ce travail n'aurait pu aboutir. À présent, il m'est nécessaire de les remercier.

Je remercie tout d'abord Michelle Kokosowski, Arnaud Labelle-rojoux, Nathalie Coutelet, Eliane Beaufiles, Christine Douxami, Guy Freixe et Amos Fergombé, d'avoir accepté d'être membres du jury de cette thèse.

Je remercie monsieur Jean-François Dusigne, mon cher professeur, qui a patiemment et avec bienveillance dirigé cette thèse. Ses conseils et ses enseignements scientifiques constituent la base de ce travail.

Je renouvelle mes remerciements à monsieur Dusigne pour ses lectures minutieuses tant sur le plan scientifique que sur la syntaxe et l'orthographe. Son étudiant étranger reste pour toujours très reconnaissant pour sa patience et pour le temps qu'il lui a consacré généreusement depuis la première année de thèse.

Je remercie également ma chère maîtresse, Marina Abramovic qui m'a gracieusement aidé avec ses expériences uniques. Elle est sans doute ma principale source d'inspiration.

Je tiens à remercier particulièrement Johnny Allen, qui m'a accueilli chez lui, dans les forêts d'Auroville, pendant quatre ans, et m'a appris à travailler avec mes mains et à traverser l'océan avec un voilier. Sa façon de vivre et de travailler avec les enfants m'a inspiré pour développer ma *vie d'artiste* et ma méthode d'apprentissage.

Je remercie infiniment, Jean-Jacques Lebel pour sa présence dans la journée doctorale que j'ai organisée pour cette thèse, pour ces correspondances fraternelles et son soutien amical pour développer le travail artistique sur terrain que nous avons pu cultiver avec Arnaud-Labelle Rojoux en Iran.

Je remercie Arnaud Labelle-Rojoux pour sa générosité à partager ses connaissances historique et pratique avec notre collectif Rekhneh depuis son voyage en Iran en 2017

Je remercie de fond de mon cœur, les professeurs du département théâtre de l'université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis, en particulier, Geneviève Schwoebel, Michelle Kokosowski, Philippe Tancelin, Jean-Marie Pradier et Nathalie Coutelet qui m'ont beaucoup aidé pendant mes études universitaires depuis ma première année de Licence en France.

Je remercie aussi MAI (Marina Abramovic Institute) qui m'a accordé l'accès à toute l'archive pédagogique de Marina Abramovic.

Je remercie également tous mes amis et collègues de Collectif Rekhneh qui m'ont soutenu tout au long de ces années de recherche-pratique, sans qui, je l'avoue sincèrement, ce travail n'aurait pas vu le jour : Naimeh Ghabaie, Amir Sharif, Nima

Nikakhlagh, Reza Sanati, Hossein Heidari et Behzad Robot, Mohammad Javad Rahmani.

Et finalement, je remercie ma sœur, Zahra Hashemi et son mari Thibaut Manoukian, qui ont toujours été à mes côtés pour déverrouiller les nœuds qui me semblaient impossibles.

Sommaire

Avant-propos : L'histoire d'un cheminement

Chapitre I

La construction de notre perception de l'art-performance

L'art-performance, L'acte non-traduisible

Chapitre II

Expérience de performer en Iran

Chapitre III

Les outils conceptuels

3-1 Changer le temps / changer le monde

3-2 Corps, donnée fondamentale

3-3 Espace de performance / Espace public

3-4 Est-ce vraiment la question de la dénomination « Spectateur » ou « Participant » ?

Chapitre IV

Notre Corps social

Une transformation substantielle de la réalité dominante

Chapitre V

L'éducation du corps ou/et l'émancipation de l'esprit

Il n'y a rien à enseigner, mais tout à apprendre

Chapitre VI

Notre corps d'artiste

Enracinement : un cheminement à l'intérieur de son corps

Elaboration de la Méthode Enracinement

Epilogue : Comment continuer cet apprentissage artistique

Bibliographie

Annexe

Table des matières

... Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé.

On les appelle *Holzwege*.

Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence.

Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire, être sur un *Holzwege*, sur un **chemin qui ne mène nulle part**.¹

¹ HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962.

Avant-propos : L'histoire d'un cheminement

Jeune artiste indépendant iranien, découvrant l'art-performance en Europe à l'université Paris 8, alors que j'étais en études théâtrales, j'ai trouvé cet art particulièrement efficace en l'Iran de ce début de XIV siècle solaire, non seulement parce que je trouvais très intéressants l'audace et les manières des artistes pionniers de ce milieu - d'être subversifs contre la société dans laquelle il vivaient - mais aussi pour les moyens très immédiats et accessibles (le corps, l'espace social, etc.) que ces artistes utilisaient pour développer leurs travaux en construisant un « pont » entre la société et leur travail : L'art comme intervention sociale, esthétique pour tendre vers l'harmonie sociale, telles les tentatives de Marina Abramovic pour développer les capacités humaines, et les actions de Jean-Jacques Lebel pour trouver des moyens artistique pour organiser des événements sociaux, donner de l'espace aux marginaux de la société pour s'exprimer. L'après-Seconde Guerre mondiale est marqué dans le domaine artistique par une contestation globale des conditions de production, de présentation et de réception des activités. Cette contestation est à la fois économique et politique avant sans doute d'être esthétique – ce qu'elle est bien évidemment aussi.

Cet art s'est montré à moi comme un chemin alternatif pour intervenir dans la société. Je trouvais beaucoup de similarité entre la société des baby-boomers d'après la guerre en occident dans laquelle les artistes ont inventé leurs chemins alternatifs pour intervenir dans une société qui explosait, et la société iranienne d'après révolution et qui venait de finir la guerre avec l'Iraq (1980-1988).

J'ai donc commencé une recherche, pour trouver des chemins pour apprendre (et comprendre) à pratiquer cet art. Il s'agira ici dans cette recherche, d'interroger le processus de la transmission. L'art-performance peut-il se transmettre ? Existe-t-il des formations dans ce domaine ? Quels en sont les savoir-faire ? La recherche s'est faite ici à partir de mon apprentissage en Europe et depuis ma situation d'intervention en Iran (comme performeur, pédagogue et

citoyen). Ce furent déjà, en master les problématiques de mes recherches, qui donnèrent lieu à une publication en persan en 2012. J'ai alors trouvé des réponses à certaines de mes questions, d'autres sont restées sans réponse. Certaines universités, comme la *Falmouth College University* en Angleterre et *The School of the Museum of Fine Arts* à Boston (Etats-Unis), proposent des formations de *Performance Arts*. Mais pourquoi y a-t-il si peu de formations pour l'art-performance ? Quels devraient en être les éléments spécifiques pour y former les artistes ? Faut-il débiter par des formations classiques dans les domaines des arts visuels par exemple ? etc.

En élargissant mes recherches, je me suis aperçu qu'il n'existait pas beaucoup d'ouvrages sur ce sujet, qui proposerai des exercices pratiques et des voix à cheminer pour explorer pratiquement dans ce domaine ; excepté quelques articles², et le livre de Marina Abramovic, *Student Body*. Elle y présente quelques exercices sur lesquels elle a travaillé dans ses workshops de 1973 à 2003. Jeune artiste passionné par l'art-performance, arrivant d'Iran je ne trouvais pas de référence concrète en persan qui me permettait de tracer mon chemin pour avancer dans ce processus particulier de création. C'était là ma principale problématique en tant qu'artiste-chercheur entamant sa recherche.

J'ai eu l'occasion d'être en contact avec Marina Abramovic, artiste pionnier de l'art-corporel, dès février 2009. Je l'ai rencontré dans une galerie à Paris et lui ai montré mes travaux, très influencés par son travail. Puis, je lui ai demandé si je peux faire un workshop avec elle. Elle m'a invité de la rejoindre à Manchester pour la préparation de sa nouvelle création. L'opportunité m'a ainsi été donné de rentrer dans le processus de préparation d'artiste qu'elle pratiquait pour mettre ses étudiants en condition de travail.

D'une manière irrégulière, depuis septembre 2010, elle me propose des exercices que j'expérimente en prenant le temps nécessaire pour vivre pleinement l'expérience, pour installer cette expérience dans le temps. Puis je lui en rends compte par écrit, ou bien on en discute au cours de l'une de nos rencontres à

² Retrouvez une sélection de références dans l'annexe bibliographique.

l'occasion de certains de ses projets dans lesquels je serai impliqué d'une manière ou d'une autre. Depuis, nous nous rencontrons une ou deux fois par an et à l'issue de ces rencontres elle me transmet sa nouvelle proposition d'exercice.

Suit à ces rencontres avec Abramovic, j'ai décidé de partager ces expériences avec mes amis artistes en Iran qui n'avaient pas l'occasion de rencontrer Abramovic ou d'étudier ces questions d'apprentissage à Paris. La question principale étant l'art performance peut-elle s'apprendre ? Qu'est-ce qu'on apprend quand on apprend l'art performance ? Pour cela il fallait comprendre le processus d'apprentissage, alors j'ai commencé cette recherche. À travers elle, j'ai essayé de comprendre, d'analyser et de réfléchir sur mon processus d'apprentissage concernant le « corps d'artiste ».

Ce processus a commencé par un travail académique à l'université Paris 8, ensuite influencé par les années d'apprentissage avec Marina Abramovic, le voyage en Inde, et la découverte de la pratique du Vipassana, la rencontre marquante avec Jean-Jacques Lebel dans le cadre de notre collaboration à l'université Paris 8 en 2013³ me poussant à tenter de comprendre sa démarche pour créer le festival de « Libre Expression » et « Polyphonix ». Cette rencontre m'a aidé à créer un groupe artistique qui s'appelle « Rekhneh » avec mes amis en Iran (qui ont suscité ma motivation première à transmettre ce processus d'apprentissage) et qui m'ont beaucoup aidé pour adapter ce processus et développer mes recherches.

Cet écrit constitue une tentative d'articulation de ces expériences par les moyens académiques. Cela m'aide, en premier lieu, à mieux réfléchir, concevoir et assimiler mon apprentissage, mais aussi afin de partager ces expériences avec la communauté des artistes-chercheurs (iraniens) qui n'ont pas accès à ces ressources. Ce travail de recherche veut rassembler des éléments et des propositions, comme autant de jalons préparatoires pour de jeunes artistes.

Nous nous interrogeons ainsi sur les possibilités de transmission de processus d'apprentissage et les possibilités de travailler avec et à travers le corps

³ L'acte de participation de Jean-Jacques Lebel dans cette journée doctorale se trouve dans l'annexe de cette recherche.

d'artiste. Pour pouvoir partager et transmettre ces expériences, il nous fallait d'abord comprendre la manière dont cet art est perçu en Iran, lieu à partir duquel nous pourrions intervenir dans le monde. Une traduction complexe devrait en être faite sans ignorer les contextes concrets des situations historiques, sachant que toute traduction s'établit à partir d'une transformation plus ou moins radicale (traduire, trahir...), c'est-à-dire pour transmettre des pratiques (et des concepts) qui sont nés dans une culture autre que celui de l'Iran. Il nous fallait être conscient des modifications que nous serions amené à apporter par rapport au nouveau contexte. La question de la « traduction » va se poser avec la notion de la « transmission ». La transmission d'une « action » ou d'une « notion », commence par sa traduction par le sujet qui transmet, cela suppose déjà d'opérer des choix. Il nous aurait fallu d'abord, saisir chaque notion dans son contexte d'origine, puis, après un processus de « réflexion » la traduire dans un deuxième contexte (historique, social, culturel, géographique, etc.). Toute la difficulté de la question repose ici dans le processus d'élaboration de cette traduction. Il faudrait à celui qui transmet (traducteur) connaître en plus du contexte de la langue d'origine (d'émission) celui de la deuxième langue (de destination). Car non seulement chaque pays, mais aussi chaque société et chaque individu dispose de son propre langage, et par suite sa propre structuration de pensée, et d'appréhender son environnement. C'est pour mieux répondre à ce besoin qu'au cours de notre recherche nous avons questionné le champs historique et essayé d'aiguiser notre regard sur l'art-performance en Iran et à travers le monde, et d'étudier sa situation.

Ce travail de réflexion s'ouvre par l'évocation de mon parcours à partir de l'expérience de plusieurs performances que j'ai réalisées en Iran (Téhéran et Ispahan) durant ma recherche de thèse. Cette ouverture ancre la réflexion que j'ai construite sur mon travail dans son contexte qui se situe entre l'Iran et la France. À partir de la relecture de ces performances nous présentons les questions et les réflexions qui nous sont apparues sur l'art-corporel et plus précisément sur notre « corps d'artiste ».

Il importe de comprendre ce qui a déjà été fait dans ce domaine pour savoir comment et quand l'art-performance « apparaît » en Iran. Emerge-t-il en réponse

aux besoins des artistes et de la société ou est-t-il une importation du monde occidental ?

Les difficultés et la faiblesse des publications en Iran — et aussi probablement le manque d'une histoire construite par des artistes de ce milieu — nous a mis face à l'impossibilité de recourir à une bibliographie historique sur la situation iranienne de l'art-performance, nous contraignant à fonder cette partie de notre recherche sur les interviews de divers artistes, et ma propre expérience du terrain.

L'objectif de ma recherche n'est pas seulement de théoriser un processus d'apprentissage, mais bien plus, de trouver un cheminement pratique pour se préparer au processus de création. Notre propos n'est pas d'analyser la « politique culturelle » de l'Iran (même en l'abordant lorsque cela s'avérera nécessaire) mais de prendre en compte le contexte à partir duquel nous travaillons. Quelles sont les difficultés de l'apprentissage de l'art-performance en Iran ? Quels en sont aussi les atouts pour un artiste ?

J'ai essayé d'abord de comprendre le contexte social dans lequel j'interviens : Comment l'art-performance se conçoit-il en Iran ? Quel est son public ? Comment est-il possible d'intervenir dans un lieu public ? Ces questions m'ont amené à réfléchir sur le rôle de l'économie dans ce monde de l'art contemporain : Quelle est ma position d'artiste dans les rapports économiques et le tissu socio-politique dans une société donnée, en l'occurrence celle de l'Iran quatre décennies après la révolution islamique ? Quelle relation pourrais-je entretenir avec les règles du marché, les lois de la société ? Quel rapport entretiens-je avec la société dans laquelle je vis ? Comment, en tant qu'un artiste de l'art-performance pourrai-je jouer un rôle dans la société ?

À partir de ces questions qui me sont apparues en analysant mes expériences, j'ai tenté d'élargir ma réflexion autour du concept d'« art-performance ». Dans le chapitre suivant, j'ai essayé d'exposer et de présenter ce qui a construit et nourrit ma conception de l'art-corporel et a marqué mon cheminement sur le processus de la création et notamment celui de notre groupe

Rekhneh. Ainsi ai-je été amené à réfléchir sur les notions du temps, de l'espace, du spectateur et du corps.

Chaque artiste pose ses propres questions, elles s'adressent à lui en personne et à la société qui l'entoure. Nous étudierons ce sujet à travers, entre autres, l'exemple des happenings de Jean-Jacques Lebel⁴ et leurs rapports avec les événements de mai 68. Bien sûr, nous prenons en compte la différence du contexte qui n'est pas identique à celui de la société iranienne contemporaine. Mais si l'on confronte cette analyse avec soin et en évitant l'erreur de l'anachronisme (question de choix dans la traduction encore), elle pourra nous aider à y voir plus clair nos rapports avec la société. C'est le « pont » jeté par des artistes, tels Jean-Jacques Lebel, entre l'art et la société que nous allons nous attacher à analyser et à approfondir. C'est ce pont qui constituerait l'objet d'une action artistique, qui donnerait naissance à une idée, qui ensuite se transformerait en œuvre d'art.

L'un des problèmes majeurs auquel on se confronte lors que l'on écrit sur l'apprentissage dans l'art-performance, est que cet art nécessite un cheminement individuel dans lequel il n'y a ni institution, ni méthode d'apprentissage définie. Chaque artiste devrait trouver sa manière de faire. Alors comment pouvons-nous déterminer quels sont les savoir-faire de cet art récent et peu connu ?

Nous pouvons pour commencer nous poser la question suivante : pourquoi mener un travail académique et universitaire sur la transmission dans l'art-performance, qui se veut et se revendique l'art le moins institutionnel qui soit ? Notre propos n'est pas de fournir une "recette" pour apprendre « comment faire de la performance ? », il est plutôt de trouver par où commencer à cheminer sur la

⁴ Depuis 1955, Jean-Jacques Lebel expose, écrit, filme, édite, coordonne, s'engage dans des processus collectifs. Artiste avant tout, organisateur de manifestations, d'expositions ou de festivals internationaux, poète, théoricien, activiste politique, toutes les formes de sa trajectoire « d'agitateur inspiré » constituent des éléments inséparables de son travail de plasticien. Ce sont quelques productions de l'imaginaire de cet artiste, de ce passeur, de cette figure marquante des avant-gardes des cinquante dernières années, que cette exposition présente. (Source : <http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article115>).

voie de la création ? Comment préparer notre terrain de travail ? Comment éveiller la conscience du corps ? Quels sont les liens entre le Corps d'artiste et le Corps de la société ?

En tant qu'artiste, pour nous mettre dans les conditions de la recherche d'un art prospectant un impact social, il est nécessaire de souligner que l'un des éléments indispensables, sera de considérer notre travail d'artiste, comme un « chercheur » : chercher sans faillir, fouiller au plus profond et plus authentique de nous-mêmes tous les jours, « redéfinir » la société à chaque instant, percevoir les changements du temps et de l'espace, observer, essayer, interroger, réfléchir et s'informer sans cesse.

Pour ce genre particulier d'intervention artistique, il faudra créer sa propre méthode d'apprentissage sur la base de ce qui nous a marqué dans l'histoire de cet art et dans notre histoire vécue. La particularité de chaque artiste fait que nous avons chacun besoin d'un apprentissage spécifique pour trouver nos questionnements, nos faiblesses, nos manques, notre lieu d'intervention sociale. Nous essayons d'abord de créer une conception de ce qui est l'art-performance pour nous, concevoir un point de vue sur son histoire, et à partir de ce point de vue, définir notre position d'artiste actif de ce monde ; de prendre **conscience de notre corps** individuel et de sa position dans la société (corps social).

Un autre fragment de la présente recherche nous permettra de transmettre le fruit des rencontres avec Marina Abramovic croisés avec les voyages expérimentés dans différentes zones du monde. Nous développerons une réflexion sur la « méthode » d'Abramovic afin de proposer des sentiers préparatoires pour le « corps d'artiste ».

Au cours de ces années de recherche-pratique, nous avons pu expérimenter plusieurs fois, avec les amis de Collective Rekhneh, dans les montagnes du nord d'Iran, la méthode de « Cleaning the House » de Marina Abramovic. Je présente ici les pratiques et les exercices que j'ai découverts le long de mon cheminement d'apprentissage, et que j'ai pu ensuite expérimenter et adopter dans le cadre de ces workshops. Ces exercices aident à l'observation de soi et à l'extension de la conscience sur son corps, ce qui permet de développer les capacités uniques de

chacun. Ce cheminement de l'apprentissage sur mon corps a commencé avec Marina Abramovic et sa méthode de "Cleaning the House" depuis 2009. Puis, sur son conseil, je suis allé en Inde en décembre 2011 pour expérimenter la pratique du Vipassana. Il s'agit d'une ancienne méthode de méditation indienne qui se concentre essentiellement sur la conscience de soi par l'observation de l'expérience corporelle. La pratique du Vipassana est à l'origine de beaucoup d'exercices réalisés par Abramovic ainsi que d'autres méthodes de travail par le corps comme le ATB (Awareness Through the Body⁵).

Une autre pratique, celle de ATB, a aussi influencé mon cheminement et participe à la réflexion que je souhaite partager sur la préparation d'un corps d'artiste. Cette pratique crée un chemin pour développer l'habilité de la concentration, de la relaxation et de la conscience de son Être. Cette pratique est développée à Auroville (une ville expérimentale dans le sud de l'Inde) par Aloka Marti et Joan Sala. Je suis allé en Inde pour travailler avec ces deux fondateurs de cette pratique et pour suivre de près leur pratique de ATB pendant 4 ans (2015 - 2019). Ce qui m'a aidé à mieux comprendre et lire, les effets des exercices de "Cleaning the House" d'Abramovic à travers mon corps.

La pratique de ATB a été à l'origine élaborée pour travailler avec les enfants dans les écoles d'Auroville, puis elle s'est développée pour les adultes. Alors, il permet aux pratiquants de prendre conscience étape par étape des transformations du corps, des différentes sensations des organes et les particularités de son corps. Elle aide à établir une relation entre la conscience intérieure du corps et l'environnement qui l'entoure. Ainsi elle facilite le chemin pour être conscient de son corps.

⁵ La conscience à travers le corps.

Chapitre I

La construction de notre perception de l'art- performance

L'art-performance, L'acte non-traduisible

« La Performance était précisément le lieu de la rareté des définitions »⁶.

Dans les pages précédentes, nous avons employé plusieurs fois le mot « Performance ». Il nous faut maintenant préciser ce que nous entendons par ce terme ici dans cette recherche. Au cours du XX^{ème} siècle ce mot a été beaucoup utilisé par des artistes, les critiques d'art et les théoriciens pour désigner différents concepts. Nous essayons de réfléchir et de développer nos réflexions sur ce qui construit notre perception de cet art au sien de nos expériences.

Aujourd'hui on appelle « performance » tout événement dans lequel on trouve une forme de présentation, des présentations théâtrales aux événements qui se passent dans les galeries, les spectacles de mode, les concerts de musique, etc. Cet écrit se concentre sur « la performance » dans les arts visuels, une pratique omniprésente dans le monde de l'art contemporain.

« Le terme performance est d'origine anglaise. Il vient de l'ancien français *performer qui* signifiait accomplir. Ce va-et-vient entre la France et l'Angleterre forme une allégorie de ses différentes acceptions contemporaines dans la langue française : soit un caractère anglo-saxon reconnu ou un caractère français qui forment ainsi des axes de compréhension différents»⁷.

Nous pouvons également distinguer « l'art-performance » (Performance Art en anglais) du mot anglais *performance*, qui désigne toute action scénique ou spectaculaire, y compris la plus conventionnelle, comme le théâtre, le concert, etc.

⁶ CARLOS Laurie, cité par : GOLDBERG Roselee, *Performance l'art en Action*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 1999, P. 9.

⁷ FERREY Norman, *La déconstruction du corps ...*, Thèse soutenu à l'Université de Saint-Denis, Vincennes, sous la direction de Claude Amey, 2014, p.13.

C'est pourquoi les anglophones utilisent le mot Live art⁸ (ou live Performance Art) pour parler de l'art-performance, alors qu'en français les « arts vivants » sont l'ensemble des arts scéniques au sens le plus large.

Pour ce qui nous concerne ici, on emploie le mot « Performance » au sens de l'effectivité d'une action en train de se produire avec ses effets dans le réel.⁹

« « Performance » : ce vocable – loin de désigner un quelconque exploit sportif – relève de ce qu'il est convenu de considérer comme du français ; directement issu du verbe *to perform* (interpréter), il est attesté au début des années 1970 dans le vocabulaire de la critique d'art aux États-Unis, et s'applique à toute manifestation artistique dans laquelle l'acte ou le geste de l'exécution a une valeur pour lui-même et donne lieu à une appréciation esthétique distincte. (...) Mais ce qui caractérise chaque performance au sens américain, c'est son aspect de jaillissement vivant, c'est sa configuration de présence ici et maintenant. »¹⁰

Le *Live Performance Art* est un art mobilisant un ou plusieurs artistes pour faire une ou plusieurs actions dans un espace / temps précis et face à un public. L'axe central du *Live Performance Art* est la présence vivante de l'artiste et de l'action réelle de son corps pour présenter une expérience éphémère de l'art. Une des caractéristiques essentielles de l'art-performance est le corps, considéré comme matière première et conceptuelle, sur lequel il se fonde.

Amanda Coogan, figure de l'art contemporain irlandais, explique dans son essai « *What is Performance Art ?* » (Écrit pour la collection *THE WHAT IS ?* éditée par l'Irish Museum of Modern Art¹¹), « l'art-performance est

⁸ L'anglais dispose de plusieurs mots pour dire l'Art-Performance : « Live art », « Live Performance Art » et « Performance Art » qui ont chacun leurs propres particularités.

⁹Le Trésor de la Langue Française Informatisé :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=551546130;r=1;nat=;sol=0;>

¹⁰ Encyclopédie universalis : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art> , consulté le 05/10/2014

¹¹COOGAN Amanda, *What is Performance Art ?*, collection « THE WHAT IS ? », Ed. Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2011.

principalement une pratique interdisciplinaire. Elle peut utiliser n'importe quel support matériel ou discipline, dont la musique, la danse, la littérature, la poésie, l'architecture, la mode, le design et le film »¹². Le *Live Performance Art* peut se produire n'importe où, à tout moment, pour n'importe quelle durée. « La Performance ne donne pas l'illusion de l'événement mais présente l'événement réel comme une œuvre. »¹³

L'utilisation du mot performance

Même si l'art-performance a emprunté le terme « Performance » au théâtre, il n'avait pas au départ de lien direct avec lui : il a surgi d'abord dans les arts plastiques (en particulier chez les peintres et les sculpteurs) puis est apparu au théâtre (avec Judith Malina et Julian Beck *Le Living Theater*¹⁴).

Des artistes comme Gilbert et George ont délaissé leurs pinceaux et leurs burins et se sont servi de leur corps comme matériau : en se plaçant à côté d'un mur, dans un coin ou au milieu d'une cour, ils ont fait de leur corps une « sculpture vivante ». Cette façon de procéder, ainsi que la forme vivante de l'œuvre, est inhérente au contexte social dans lequel vit l'artiste, et aussi plus largement, à son histoire.

¹²http://www.modernart.ie/en/subnav_112.htm (traduit par nos soins).

¹³ HOFFMAN Jens et JONAS Joan, *Question d'art, Action*, Ed. Thames & Hudson, Chine, 2005, P. 15.

¹⁴ BECK Julien, *La vie du théâtre*, Fanette Vendeville et Albert Vander (trad.), Ed. Gallimard, Paris 1978.



The singing sculpture, Gilbert et Georges, 1971.

Puis, les artistes ont puisé dans des cérémonies rituelles, religieuses ou ethniques, en ont créé d'autres à leur tour. Le résultat de ces recherches a été nommé *a posteriori* « Performance Art » (ou l'art-performance).

Dans l'art-performance comme dans le théâtre, l'œuvre possède probablement un début, un corpus et une fin. Un des éléments différenciant l'art-performance des arts narratifs est le statut accordé à cette fin. De ce point de vue, l'art-performance se rapproche plus de la poésie que des formes narratives. En effet, prévoir comment la question ou le défi posés vont se terminer est une problématique très importante dans le théâtre narratif, le cinéma et le roman, alors que dans un poème, c'est d'abord l'évocation d'images, la création de *percept*, de rythmes qui sont recherchés. C'est de ce point de vu l'a que l'art-performance se rapproche de la poésie. Une Performance cherche une connexion immédiate avec son public et la fin de la performance n'est pas le point où toutes les actions précédentes prendront leurs sens, comme cela pourra être le cas dans un film narratif ou un roman.

La fin d'une performance n'est pas toujours fondée sur la volonté de l'artiste. Parfois, elle est due à ses limites physiques, ou à un élément extérieur,

comme le temps, les lois de la nature, le public, qui en décident.

Ainsi, Marina Abramovic vit sa performance *Rythme 5*¹⁵(elle raconte l'expérience de cette performance : « Je construis une étoile à cinq branches (faite de copeaux de bois dans 100 litres d'essence). J'ai mis le feu à l'étoile. Je marche autour d'elle. Je coupe mes cheveux et jette les touffes dans chaque point de l'étoile. Je me suis coupé les ongles et j'ai jeté les coupures dans chaque point de l'étoile. Je marche dans l'étoile et me couche sur la surface vide. Allongé, je ne remarque pas que les flammes ont épuisé tout l'oxygène. Je perds conscience. Les spectateurs ne remarquent pas, parce que je suis allongée. Quand une flamme touche mon corps et que je ne montre toujours aucune réaction, deux spectateurs entrent dans l'étoile et m'en sortent. Je suis confronté à mes limitations physiques, la performance est coupée courte. »¹⁶) Interrompue brutalement par la présence d'un participant qui lui sauva la vie en la sortant de la fournaise dans laquelle elle s'était mise. Rappelons encore "Viens me caresser"¹⁷, performance d'Amir Mobed : l'artiste se donnait comme cible, laissant les participants libres de lui tirer dessus au fusil s'ils le désiraient. La performance prit fin quand un participant se saisit de l'arme et la détruisit, sans prévenir ni l'artiste ni les agents de sécurité. Dans ces exemples, la fin est peut-être prévisible ou probable, mais pas forcément inéluctable, il n'est pas certain que cela se passe comme prévu ou espéré, ce qui nous rapproche du happening.

Une autre différence entre le théâtre et ce que nous appelons ici l'art-performance est dans l'utilisation des objets. Dans le théâtre, les objets peuvent avoir des significations directes (réelles) ou indirectes (symboliques). Par exemple, un acteur peut s'asseoir sur une chaise parce que son personnage est fatigué, ou la casser parce que son personnage est en colère. Mais s'asseoir sur une chaise peut aussi être symbole d'une prise de pouvoir, et la casser peut montrer

¹⁵ En 1975, Belgrade, ex-Yougoslavie.

¹⁶ Dans une discussion que j'ai eu avec Abramovic pendant une séance de travail à Manchester, juin 2011.

¹⁷En septembre 2010 à Téhéran, Iran.

la volonté de détruire un système établi.

A contrario l'artiste construit une performance en pensant d'abord à l'aspect visuel et pratique d'un objet, les caractéristiques des matériaux. Nous sommes là dans la littéralité de l'objet, une chaise est une chaise, et l'artiste ne cherche pas à symboliser autre chose. Cependant, les aspects secondaires "cachés" dans l'objet vont apparaître d'eux-mêmes. Car le participant est libre de faire de cette image ce dont il a envie et de lui donner le sens qui lui convient (d'ailleurs l'œuvre dégagera son influence de son côté). Finalement c'est l'inconscient du participant que vise l'artiste et non pas le symbolisme de l'objet.

Au commencement, il n'y avait pas de commencement

« Par ses scandales, par ses provocations, ses révoltes, mais aussi par ses affirmations novatrices, dada a montré que le seul champ spécifique de la peinture est la liberté sans limites du créateur.¹⁸ »

Pour mieux comprendre l'art-performance, nous nous sommes intéressés à comprendre les rapports que ses artistes pionniers établissaient avec la société dans laquelle ils travaillaient. Nous tentons d'appréhender les motivations premières des actions menées par ces artistes pionniers qui nous ont inspiré dans notre travail, et qui ont adopté *a posteriori* le nom "d'art-performance".

Quand on rencontre des difficultés dans ses relations au monde, que les émotions envahissent le présent, comment faut-il réagir ? Vaut-il mieux vivre dans un état d'angoisse permanent, ou trouver les moyens de calmer, canaliser, transformer et réinvestir ou reformuler cette énergie ? Valère Novarina apporte ainsi sa réflexion sur cette question : « On ne s'habitue pas à vivre dans le corps imposé. »¹⁹ Que faire alors si le monde actuel avec sa réalité imposée ne convient pas ? Si on n'arrive pas à le supporter ? Est-ce qu'on peut le retravailler ? Le

¹⁸ PLUCHART François, *Cézanne on s'en fout*, Artitudes, n°6, Avril-mai 1972.

¹⁹ NOVARINA Valère, *Le théâtre des paroles*, Ed. P.O.L., Paris, 1989, P. 2.

reformuler ? Lui donner une autre forme, ou au moins désigner du doigt ses défauts ? Ou encore le remettre en question ?

Pierre Bourdieu, sociologue français propose à ce propos, le concept de l'*habitus*²⁰. L'*habitus* est pour lui le fait de se socialiser dans un peuple traditionnel, définition qu'il résume comme un « système de dispositions réglées ». Il permet à un individu de se mouvoir dans le monde social et de l'interpréter d'une manière qui d'une part lui est propre, qui d'autre part est commune aux membres des catégories sociales auxquelles il appartient. Le rôle des socialisations primaire (enfance, adolescence) et secondaire (âge adulte) est très important dans la structuration de l'*habitus*. Par le biais de cette acquisition commune de *capital social*, les individus de mêmes classes peuvent ainsi voir leurs comportements, leurs goûts et leurs « styles de vie » se rapprocher jusqu'à créer un *habitus* de classe. Chacune des socialisations vécues va être incorporée (les expériences étant elles-mêmes différentes selon la classe d'origine) ce qui donnera les grilles d'interprétation pour se conduire dans le monde. L'*habitus* est alors la matrice des comportements individuels, et permet de rompre un déterminisme supra-individuel en montrant que le déterminisme prend appui sur les individus. Cet *habitus* influence tous les domaines de la vie (loisirs, alimentation, culture, travail, éducation, consommation...).

Les artistes pionniers de l'art-performance ont créé une situation dans laquelle ils se mettaient à l'épreuve d'une expérience forte pour montrer la force de leur revendication à la réalité du monde qu'ils ne supportaient pas. Faut-il voir dans de telles performances un sacrifice sur l'autel de la société ? D'où vient cette implication d'artiste dans l'art ?

Joseph Beuys, artiste, pédagogue et activiste allemand déclara, « Quand on entre dans les choses complexes, dans les contenus du monde, on aimerait certainement les formuler, ou du moins formuler cette confrontation même. Celle-ci peut avoir à chaque fois plusieurs origines. Elle peut être de l'ordre de la pensée, du sentiment, de la sensation, de l'expérience vécue. Elle peut enfin avoir sa source

²⁰ Cf. BOURDIEU pierre, *Question de sociologie*, Les éditions de minuits, Paris, 2002.

dans les incitations de la volonté. C'est là sans doute une pulsion générale des hommes, qui les pousse à laisser en dépôt une trace des choses, tel un produit²¹ ».

Joseph Beuys estime que pour ce faire, beaucoup se contentent d'utiliser le médium de la langue et en restent à l'acte de la parole. Mais d'autres matérialisent cet acte de parole par une sorte d'écriture en utilisant les lettres, les phrases, les concepts, les formes etc. Ainsi l'art est un *élargissement de la langue* parlée. Par l'art on exprime beaucoup de choses, ou on essaie d'exprimer des choses « là où la langue est défaillante ».

La relation entre la langue et l'action dans la performance est un rapport étroit et intéressant. « Développé par les études du linguiste J. L. Austin et de son célèbre ouvrage *Quant dire, c'est faire*, le terme de *performatif* désigne la formation d'énoncés qui constituent simultanément les actes auxquels ils se réfèrent. Le mot se comprend donc à l'origine dans le domaine de la linguistique et vient caractériser un certain pouvoir des mots à produire de l'action. On a ici comme un renversement de termes où le langage n'est plus simplement *constat* d'une action mais vient véritablement la réaliser »²².

Selon François Pluchart, l'art fut contraint d'abandonner successivement la totalité de ses positions traditionnelles (représentation du monde, mise en images du divin et du sacré, valorisation sociale, etc.). Il a écrit en 1983 que « l'art est clivé en deux points de vue irréductible : le décoratif et le discursif, désaliénant et perturbateur. C'est dans ce second lieu que se situe l'art corporel²³ ».

L'art-performance comme un Véhicule

L'homme n'a que l'action pour apporter au monde son intention créatrice, dit

²¹ BEUYS Joseph, *La mort me tient en éveil*, Paris, Ed. Espace d'art moderne et contemporain ARPAP, 2001, P. 20.

²² FERREY Norman, *La déconstruction du corps ...*, Thèse soutenue à l'Université de Saint-Denis, Vincennes, sous la direction de Claude Amey, 2014, p. 14.

²³ PLUCHART François, *Parler le corps, L'art corporel*, Ed. Limage 2, Paris, 1983.

Joseph Beuys et il a ajouté : « L'homme doit en quelque sorte se ressaisir de lui-même, avec son Dieu. Il doit réaliser certains mouvements, faire certains efforts pour entrer en contact avec lui-même : telle est la véritable signification scientifique du mot créativité.»²⁴ Cette perception de l'art est proche de ce que Peter Brook a dit en décrivant le travail de Grotowski en mars 1987 à Florence: « Art comme Véhicule », c'est-à-dire art comme un processus pour travailler sur soi-même et transcender son esprit.

« En Pologne un petit groupe dirigé par un visionnaire, Jerzy Grotowski, a lui aussi, le désir d'atteindre le sacré. J. Grotowski pense que le théâtre ne peut être une fin en soi. Comme la danse et la musique pour certains derviches, le théâtre est un véhicule, un moyen d'analyse personnelle, une possibilité de salut. Le domaine d'action de l'auteur, c'est sa propre personne. Ce domaine est plus riche que celui du peintre, plus riche que celui du musicien, car, pour l'explorer, il doit faire appel à tous les aspects de son être. Sa main, son œil, son oreille et son cœur sont ce qu'il étudie et ce avec quoi il étudie. Vu de cette façon, l'acteur est l'œuvre d'une vie : pas à pas, l'acteur étend la connaissance qu'il a de lui-même à travers les situations douloureuses, toujours renouvelées, que créent les répétitions, et les extraordinaires signes de ponctuation que sont les représentations. Dans la terminologie de J. Grotowski, l'acteur laisse le rôle le pénétrer²⁵».

Il s'agit ici d'exercice de l'art en tant que voie d'accès à un niveau élevé de compréhension et d'expression de soi-même et du monde, sans que la représentation soit un objectif absolu. Comme l'explique Thomas Richard, un des acteurs de Grotowski dans sa thèse²⁶ : « Même si fondé sur les techniques performatives, *l'Art comme véhicule* n'est pas seulement lié à la performance. Cela n'a pas comme objectif premier la personne qui regarde, mais la personne qui fait. ».

Marina Abramović a écrit dans son *Manifesto*²⁷ : « Les artistes doivent

²⁴ BEUYS Joseph, *La mort me tient en éveil*, Paris, Ed. Espace d'art moderne et contemporain ARPAP, 2001, P. 61.

²⁵ BROOK Peter, *L'espace-vide*, dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 83.

²⁶ RICHARD Thomas, *De l'art comme véhicule*, soutenu en 2001 à l'université Paris 8, EDESTA, sous la direction de Jean-Marie Pradier.

²⁷ Manifesto qu'elle m'a offert lors de notre rencontre en septembre 2010 à Madrid. cf. *annexe*.

regarder profondément à l'intérieur d'eux-mêmes pour s'inspirer. Plus leur regard est profond, plus ils sont universels.²⁸ »

Ainsi ces artistes pionniers de l'art-performance essayaient de développer de nouvelles formes de dialogue qui ne se limitaient pas seulement à la langue parlée, mais qui pouvaient intégrer, par l'intermédiaire d'autres supports, des images, des processus plastiques ainsi que toutes sortes d'êtres vivants et d'énergies communicatives. Ainsi ils exploraient des nouvelles capacités humaines de communication que l'homme pourrait saisir et développer pour intervenir dans sa société.

Pour des pionniers d'art-performance –comme Marina Abramovic et Joseph Beuys - la performance sera ainsi d'abord une recherche personnelle sur soi, une expérience personnelle qu'en suite l'artiste décidera de la partager avec les autres - soit parce qu'à une étape de sa recherche il aura besoin de l'énergie de la présence d'audiences, soit parce qu'il aura envie de partager une expérience à travers un questionnement, etc. Quoi qu'il en soit, le point principal ici est la recherche personnelle sur soi-même, une exploration de son corps et de sa conscience : une sorte de connaissance de ses forces et de ses limites à travers une exploration sociale. Puis cette recherche devient une œuvre par le dialogue avec des participants.

L'art-Performance, une remise en question radicale

Au milieu du XXème siècle, dans le nouvel ordre du monde d'après-guerre, la croissance économique, la guerre du Vietnam et le néo-capitalisme qui ont envahi le monde, des artistes de l'art-performance comme Jina Pan en France, Valie Export en Allemagne et les actionistes viennois (Herman Nitch, Gunter Brus, Otto Muhl, Rudolf Schwarzkogler) en Autriche et bien d'autres, ont ressenti la nécessité d'utiliser des moyens extrêmes, comme se fouetter, se taillader, se mutiler, s'emprisonner eux-mêmes, se priver du minimum vital et mettre leur vie en danger

²⁸ Artists should look deep inside themselves for inspiration. The deeper they look inside themselves, the more universal they become. Traduire par nos soins.

pour provoquer le public, l'inciter à réagir avec force. Un tel engagement, tout en questionnant de manière fondamentale la notion de corps, était une façon de s'opposer à l'idéologie dominante, les habitudes archaïques et les automatismes de leurs sociétés - comme par exemple la force du « marché », les préjugés et les règles sociales imposées sur le corps, etc. La propre chair de l'artiste remplaçait alors le matériau de la toile du peintre et la pierre du sculpteur (par exemple : la performance *shoot* de Chris Burden en 1971, les travaux de groupe Gutai en 1956, *Thomas Lips* de Marina Abramovic en 1975, the *Singing sculpture* de Gilbert et Georg, 1971). Ils ont mis en cause un certain usage du corps (Valie Export, *Genital Panic*, 1969), ils ont réorganisé l'espace (Vito Accunci, *Where we are now?*, 1976), interrogé le temps (Jean-Lebel, *Pour conjurer l'esprit de catastrophe*, 1967), transgressé les frontières disciplinaires en arts. Même si ce mouvement ne fut pas le seul à contribuer à cette critique générale des cadres de nos représentations sociales, il y contribue fortement. C'est dans ce contexte que François Pluchart a écrit dans *l'ArTitude* : « La beauté est donnée de surcroît, des lors qu'une œuvre est agressive, perturbatrice et nécessaire. »²⁹

Mais ce genre de questionnement et d'action n'appartenaient pas seulement à un lieu (le monde occidental) et à une époque (milieu du vingtième siècle). Marina Abramović dit à propos de son œuvre *Balkan Baroque*, présentée à la biennale de Venise en 1997: « *Balkan Baroque* parle de la guerre et de la honte profonde provoquée par le fait de tuer, cette œuvre n'est pas spécifique aux Balkans. Elle pourrait se situer n'importe où, n'importe quand. »³⁰

« L'Art-Corporel n'est pas une avant-garde. C'est une blessure permanente au creux de la pensée binaire. Certes, il ne s'est pas introduit par hasard dans un système désagrégé avec l'ambition de résoudre à lui seul toutes les questions plastiques sociales et politiques. »³¹

²⁹ PLUCHART François, *Body as Art*, *ArTitudes*, n°1, 19/10/1971.

³⁰ HOFFMAN Jens, JONAS Joan, *Question d'art, Action*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 2005, P.142.

³¹ PLUCHART François, *L'art corporel*, Ed. Image 2, 1983, Paris, P. 4.

Les traces d'un art d'intervention sociale

Pour élargir notre compréhension de l'art-performance, et de l'**intervention** sociale à travers le **corps** d'artiste, il nous importe de comprendre les traces de la conception de cet art et voir la diversité des influences sur cette conception et la construction de son histoire dans des contextes sociaux différents.

L'art-performance ne surgit pas de nulle part. Cependant nous ne pouvons pas non plus tracer une histoire linéaire pour trouver ses origines, ce serait vain. Tout un travail "clandestin" et "historique" a labouré le terrain. Nous pouvons cependant, de manière non exhaustive, tenter sinon de circonscrire, du moins de faire un bref rappel (sélectif) de certains événements qui nous ont marqués dans notre cheminement d'artiste-chercheur, pour comprendre l'émergence de cet art et nous aider à suivre certaines transformations de l'art-performance depuis son émergence³².

Il est très difficile, et sans doute vain, de définir l'origine de l'art-performance. Ainsi une historienne comme Roslee Goldberg va embrasser toutes les avant-gardes du XX^{ème} siècle, depuis le futurisme³³ et le dadaïsme³⁴, y reconnaissant l'empreinte de l'art-performance dans des formes que d'autres considéreront plutôt comme des actions théâtrales ou chorégraphiques. Mais certains ne retiendront qu'un mouvement dans un temps précis, les années 60 et 70, et dans des lieux précis (majoritairement en occident et au Japon). Ainsi, l'art-

³² Je m'appuie sur l'ouvrage de François Pluchart, *L'Art corporel*, et celui de Roslee Goldberg, *La performance, des Futuristes à nos jours*.

³³ « Mouvement esthétique et littéraire du début du XX^{ème} siècle, essentiellement italien, mais aussi russe, fondé sur le refus du passéisme et sur l'adoption de notions-clés du monde moderne (vitesse, machinisme, etc.). (...) Intimement lié aux avant-gardes plastiques de son époque, le futurisme a donné naissance à de multiples courants poétiques, qui ont cherché la plus grande authenticité de l'expression dans la liberté la plus absolue des éléments du langage. » (Larousse / Encyclopédie / 2012).

³⁴ « Le dadaïsme est un mouvement intellectuel et artistique qui apparut à New York et à Zurich (1916), se diffusa en Europe jusqu'en 1923 et exerça, par sa pratique subversive, une influence décisive sur les divers courants d'avant-garde. » (Larousse / Encyclopédie / 2012).

performance sera une forme particulière d'art qui s'exerce en dehors de tout contexte scénique conventionnel, inventant une méthode de travail qui remet radicalement en cause les codes préétablis de la société et de ses représentations.

François Pluchart fait remonter l'histoire de l'art-performance à 1913 avec le "meurtre de la peinture" commis par Marcel Duchamp se faisant dessiner une étoile sur son crâne. Puis quatre ans plus tard, ce *meurtre* est "réassumé" par Rodtchenko³⁵, et par *l'abandon progressif de tout sujet*, depuis Malevitch³⁶ (« Il ne peut pas être question dans le suprématisme de peinture. La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé³⁷ ») jusqu'à Berlewi³⁸, et surtout par l'avènement du **comportement corporel** à partir du futurisme.

Le *Manifeste du futurisme*³⁹ est publié dans *le Figaro* du 11 février 1909. Le *Manifeste des peintres futuristes* sera ensuite publié en 20 février de la même année. Les futuristes introduisirent dans les arts plastiques les notions de *corporalité* et d'*intervention*. Ils voulaient être provocateurs et souhaitaient créer le *scandale*. Mais bien plus qu'un mouvement, le futurisme se révéla une véritable façon de

³⁵ Alexander Mikhaïlovitch Rodtchenko est un artiste russe à la fois peintre, sculpteur, photographe et designer. Il est l'un des fondateurs du mouvement constructiviste russe et a beaucoup influencé le design russe et la photographie par ses travaux.

³⁶ Peintre et théoricien russe d'origine polonaise (près de Kiev 1878 - Leningrad 1935). Figure de proue de l'avant-garde russe, Kazimir Malevitch donna naissance à l'un des courants de l'abstraction connu sous le nom de « suprématisme ». (...) Curieusement, plusieurs de ses tableaux annoncent le dadaïsme., Encyclopédie Larousse :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Malevitch/131325>

Consulté le 12/06/2017

³⁷ MALEVITCH Kasimir, *De Cézanne au suprématisme, Écrits tome I*, Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1974, P. 123.

³⁸ Peintre polonais (Varsovie 1894 – Paris 1967) (...) Il est l'un des précurseurs de l'Art abstrait en Pologne. (...) Sous l'influence des constructivistes russes et des néo-plasticiens hollandais, il interpréta d'une façon personnelle la peinture abstraite, qu'il voulait rapprocher de la mécanique.

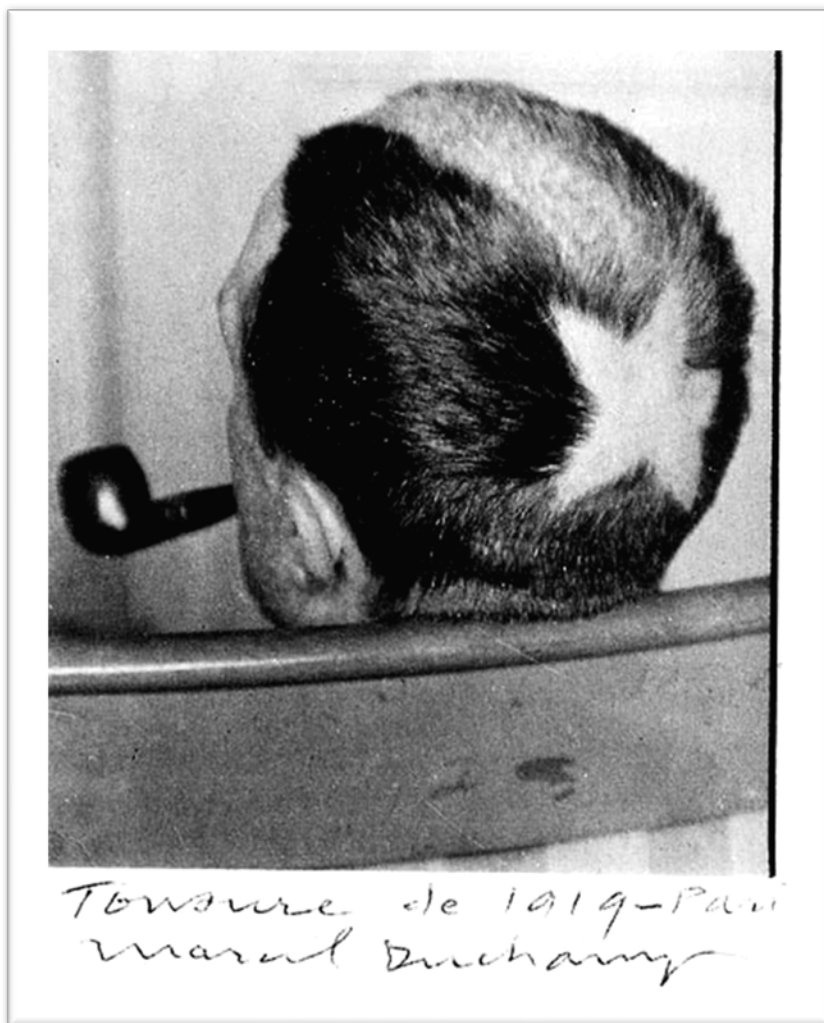
³⁹ Voir la *Manifeste du futurisme* dans l'annexe

penser et de vivre, ce qui se ressent dès lecture du Manifeste. Les dadas Tristan Tzara, Hugo Ball, Arp et Huelsenbeck créèrent en 1916 le Cabaret Voltaire à Zurich.

A la suite de Rimbaud, les dadas « affichent un grand mépris pour la beauté, à laquelle ils opposent la vie. ⁴⁰ » Deux ans plus tard Johannes Baader, au cours d'un office dans la cathédrale de Berlin, annonça *dada sauveur du monde* : l'art comme **intervention** sociale.

L'année d'après Marcel Duchamp s'est fait tonsurer la tête en forme d'étoile. Une photographie de Man Ray témoigne de l'événement.

⁴⁰ PLUCHART François, Ibid, P. 132.



L'art-Performance, action interdisciplinaire de l'ère des catastrophes

1952, au Black Mountain College, John Cage le créateur de la musique *indéterminée*, commence à faire des spectacles performatifs avec Merce Cunningham (chorégraphe), Robert Rauschenberg (peintre) et Charles Olson (poète). Ainsi ces artistes fusionnaient des formes classiques et créaient des nouvelles esthétiques au sien d'une société qui valorisaient les qualités et les obligations classiques d'art.

John Cage est un des pionniers de la musique électroacoustique, de l'indétermination dans la musique et de l'utilisation non-standard des instruments de musique. Il a brisé les frontières et remis en question les notions d'art préconçues. Le travail de Cage comprenait souvent des éléments de performance

improvisés tels que la lecture de poésie, la danse, la musique, les projections photographiques, le cinéma et d'autres médiums. Telle était la *Pièce de théâtre n° 1*⁴¹ de John Cage. Chaque interprète avait reçu une sorte de partition, dans laquelle étaient indiqués des moments, à remplir par une action quelconque, une inaction, ou un silence. Chaque moment, ou incident, n'avait aucun rapport les uns avec les autres. L'événement multimédia complexe a inclus tous les exemples déjà mentionnés suivis de quatre panneaux de peintures blanches de Robert Rauschenberg, suspendus du plafond, formant une forme d'une croix. Pour améliorer encore l'expérience imprévisible, Cage a permis à des artistes individuels de choisir leurs rôles et rôles spécifiques dans l'ensemble de la performance.

Cunningham a développé des nouvelles formes de mouvements de danse abstraits. Il a créé "la chorégraphie par hasard", une technique basée sur des mouvements isolés assignés par un motif de hasard. La peinture de Rauschenberg ne restait plus en deux dimensions sur une mur pour le décorer, il envahissait l'espace avec son action.

Le groupe Gutai au Japon - après la catastrophe d'Hiroshima - commence ces *actions* en 1955 avec les happenings de Kudo et les *action-painting* de Shiraga. Ils ont renversé les valeurs traditionnelles de l'art (et la société) : Shiraga a peint des tableaux avec les pieds et en se roulant dans de la boue (pour exprimer la situation de l'individu au sein de la société).

⁴¹ Black Mountain College, 1952.



Kazuo Shiraga (Gutai), Challenge to the Mud, 1955.

Les transformations de l'art-performance

Si nous observons les premières années des performances, en établissant une comparaison avec ce qui se passe au début de XXI^{ème} siècle, nous nous apercevons d'un changement dans la façon de vivre cet art ainsi que de la manière de l'appréhender. La façon dont les artistes travaillent avec leur corps, le regard qu'ils portent sur lui, leurs tentatives de dépasser les limites existantes, tout est en train de se transformer.

Les conditions dans lesquelles travaillent les artistes ont en effet évolué, en rapport avec la rapidité croissante des technologies de l'information et de la communication : les œuvres sont reproduites dans les revues, elles commencent à circuler sur Internet, sont aussitôt exposées aux commentaires pour validation ou invalidation.

Le marché de l'art lui-même s'est transformé, passant de la petite boutique à l'entreprise internationale, qui promeut ses artistes par des méthodes strictement commerciales : *évènementiels* artistique, publicité, édition de catalogues, relation

avec les collectionneurs du monde entier et avec les conservateurs de musée, etc. Nous pouvons constater ce changement sous l'angle économique. Les pionniers de l'art-performance s'opposaient au pouvoir du marché et à la marchandisation de l'art. L'objet d'art étant leur corps, devenait donc non-vendable. Or, au début de XXIème siècle, nous constatons que l'art contemporain et l'art-performance comptent désormais parmi les plus importants secteurs de marché de l'art.

Ce marché est régulièrement accusé de lancer des artistes comme de vulgaires produits périssables et, du même coup, l'art se voit reprocher d'avoir perdu toute nécessité, et de relever d'une pure et simple "fumisterie", succombant sous les modes successives et la recherche du profit. Quel sera donc le rapport de ces changements avec la transformation sociopolitique ?

La contestation du marché de l'art a trouvé très rapidement ses limites. Les artistes ont commencé à produire des objets attestant le moment de création (films, photos, récits, etc.) qui font l'objet d'échanges marchands. Mais cette contestation vient de trouver une nouvelle limite avec l'entrée des performances au musée, par exemple Tate à Londres. On peut peut-être en déduire que, pour exister dans le système actuel, la création artistique a besoin d'utiliser les moyens qu'il lui propose pour être reconnue et financée, ce qui pourra influencer sa fonction éminente d'aiguillon dans la réflexion et l'action qui contestent ce système lui-même. Certes, le musée et le marché ont réussi, après un certain temps, à « récupérer » les contestataires, mais cela s'est fait au prix d'une transformation profonde des institutions et d'une adaptation difficile du marché.

Nous développerons plus en détail cette question économique dans les chapitres suivants, car il nous semble nécessaire de comprendre ces transformations et l'impact de ces transformations internationales sur les espaces de création des nouvelles formes artistiques.

L'art-performance, né de la rencontre de l'artiste avec les nécessités et les obstacles de la société, se transforme selon les circonstances d'où il émerge. Autrement dit, en même temps que l'artiste essaye d'influencer et d'avoir un impact sur son environnement, il est influencé lui-même par cet environnement. Les transformations de l'art-performance s'entrelacent donc étroitement avec les

transformations sociales (initiés et subies).

Il nous faut maintenant comprendre le pont que les artistes ont essayé (et que certains d'entre eux essayent encore) d'établir entre la société dans laquelle ils travaillent et leurs œuvres. C'est justement ce pont qui va se révéler utile aujourd'hui pour nous, artiste-chercheur.

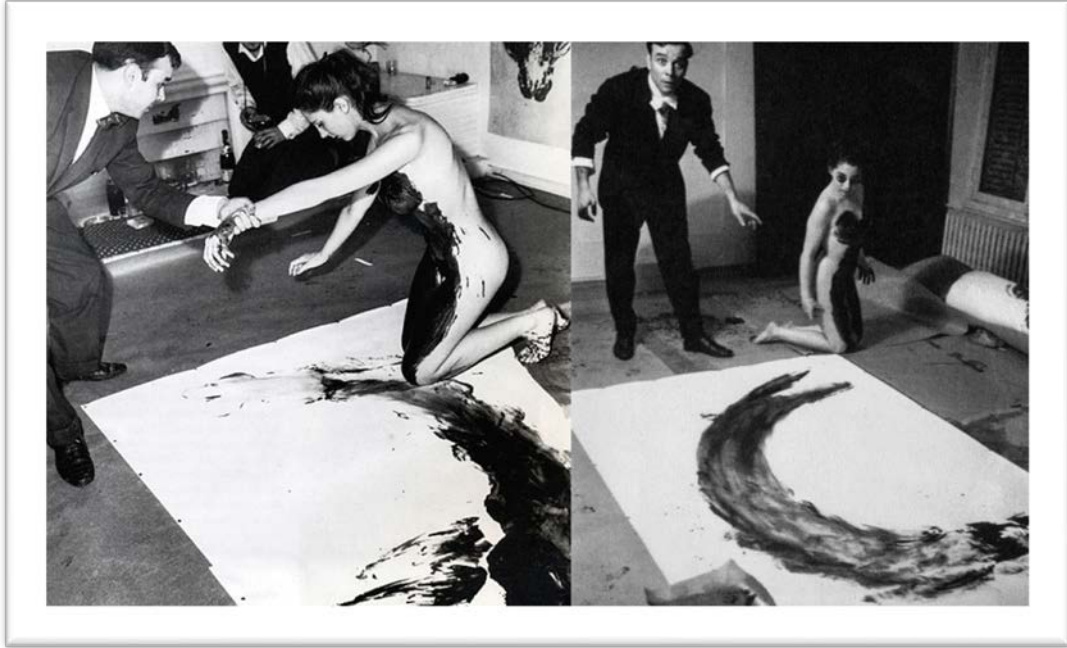
La remise en question des valeurs sociales par la provocation

La remise en question de la société a toujours été un élément fort de la construction artistique. Elle accompagne sans faillir la quasi-totalité de la production des artistes qui, de manière de plus en plus consciente, se définissent comme des acteurs à part entière du processus sociopolitique, capables d'agir sur lui et aptes à assurer les changements décisifs qui transformeraient sa nature.

En 1959 plusieurs artistes dont Allan Kaprow, George Maciunas, George Brecht, Nam June Paik, Robert Filliou et Wolf Vostell créèrent le mouvement Fluxus. A travers ce mouvement, l'art se mêle de plus en plus avec la vie et le jeu, et se sépare de la "professionnalisation" du monde capitaliste qui va de plus en plus se globaliser. Plus tard d'autres artistes comme Yoko Ono et Joseph Beuys ont participé à ce mouvement. *Humour, dérision, parfois violence, visent à libérer la créativité de l'individu et, par-là, à le conduire à réfléchir à son aliénation*⁴². Gorges Maciunas, le fondateur de Fluxus déclare en 1965 : « Pour établir le statut non professionnel de l'artiste dans la société, il doit démontrer qu'il n'est ni indispensable ni exclusif, il doit démontrer que le public se suffit à lui-même, il doit démontrer que tout peut être art et que tout le monde peut en faire ⁴³».

⁴² PLUCHART François, Ibid, P. 132.

⁴³ Catalogue de l'exposition de Fluxus, 2012, Musée d'art moderne de Saint-Étienne.



Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*, 1960.

Dans la même année Yves Klein utilisa des « pinceaux vivants », des modèles nus enduits de peinture bleue qui apposent l’empreinte de leur corps sur des papiers tendus ou des toiles. Ainsi Klein s’intéresse à l’empreinte humaine et change les valeurs de la peinture classique. Ses modèles deviennent des pinceaux actifs. Il sera plus tard critiqué d’avoir instrumentalisé le corps des femmes.



Yves Klein, *Peinture de feu*, 1961.

Piero Manzoni signe des modèles vivants (*la scultura vivante*, 1961) et produit des *boîtes de merde d'artiste*, « conservées au naturel ». Il a écrit : « Expression, fanatisme, abstraction ne sont-ils pas de vides fictions ? Il n'y a rien à dire, il n'y a qu'à être, il n'y a qu'à vivre. »



Piero Manzoni, *la scultura vivante*, 1961.

Ainsi, l'art-performance est représenté de telle façon que la dimension sociale de la création artistique, étouffée depuis la fin des avant-gardes historiques des années 1910 à 1930, est ramenée sur le devant de la scène. Il nous appartient d'appréhender les rapports que ces artistes établissaient entre leur travail et les besoins, les obstacles et les nécessités de la société dans laquelle chacun agit⁴⁴.

L'art-performance n'est pas pensé seulement en fonction des déterminations esthétiques. Nous le percevons dans son rapport à la société. Dans l'immense majorité des cas, il est un moyen d'en transgresser les valeurs, d'en nier les codes, d'en contester les institutions. L'art-performance serait d'une certaine manière, ce

⁴⁴ cf. JONES Amelia et WARR Tracy, *Le corps de l'artiste*, Ed. Phadion, Paris, 2011.

mal nécessaire qui détruisant le mal, ou encore la chose à partager avec tout un chacun devenu créateur lui-même ou, tout au moins, participant au dialogue qui s'instaure. Un art qui tâcherait de ne pas devenir le simple support des rêves inaboutis ou la réserve privée de l'imaginaire. Le principe d'affranchissement qu'il affiche vaut non seulement pour celui qui le pratique mais également pour ceux à qui il s'adresse. Ainsi « La performance doit être envisagée sur la toile de fond des luttes politiques et intellectuelles menées en faveur d'un changement culturel qui se déroulèrent dans les grandes villes d'Europe, du Japon et des États-Unis⁴⁵ ».

Ellen Sander (Critique célèbre pour son travail dans les années 60-70) a écrit : « Nous les Baby-boomers, nous avons grandi dans des circonstances assez uniques. Nous avons été frappés par beaucoup de choses que n'avaient pas connues les générations précédentes. Nous avons eu la bombe [atomique] quand nous n'étions encore que des écoliers, nous avons été confrontés à la notion que le monde entier pouvait être anéanti et que les armes permettant de le faire se trouvaient entre les mains de deux superpuissances totalement antagonistes. Et ensuite, il y a eu la guerre du Vietnam, que nous considérions tous comme une guerre non déclarée et injuste ; et il y a eu une forte activité contre cette guerre, qui faisait indubitablement partie de ma vie ⁴⁶ ».

Ce genre de témoignage est fréquent dans cette génération. Stan Schnier (qui travaillait dans une célèbre salle de concert à San Francisco) dit : « Il s'agit d'une époque où toute une génération de jeunes était traumatisée par la guerre [...] La vieille génération était pro-militaire, je venais d'une culture où tous les parents avaient connu la Seconde Guerre mondiale. Ils avaient tous combattu pendant la *good war* et c'était une guerre justifiable. Alors, l'idée d'un pays partant en guerre était quelque chose de positif dans leurs esprits. Les personnes âgées ne la remettaient pas en question ; seuls les jeunes le faisaient ⁴⁷ ».

⁴⁵GOLDBERG Roselee, *Performance l'art en Action*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 1999, P. 37.

⁴⁶<http://woodstock1969.e-monsite.com/pages/partie-i-le-contexte-historique-des-annees-60.html>, consulté le 20 mai, 2013.

⁴⁷ Ibid.

Sur le plan économique, c'est une période qui indubitablement a marqué l'histoire. Entre 1945 et 1973, les pays développés connaissent une phase de croissance sans pareil : les « Trente glorieuses » (la période de forte croissance économique qu'a connue entre 1945 et 1973 la grande majorité des pays industrialisés, membres pour la plupart de l'OCDE. L'expression a été créée par Jean Fourastié en 1979 en rappel des Trois Glorieuses, journées révolutionnaires des 27, 28 et 29 juillet 1830 qui avaient fait chuter Charles X). Les Trente Glorieuses furent une révolution, certes plus silencieuse, mais porteuse en réalité de changements économiques et sociaux majeurs, qui ont marqué l'entrée de l'Europe, quarante années après les États-Unis, dans la société de consommation.

Entre 1960 et 1973, le volume des échanges internationaux triple et les pays riches, comme l'Europe ou le Japon, en sont les principaux acteurs (et bénéficiaires). Mais ces puissances économiques sont surtout menées par les États-Unis dans ce processus de mondialisation et de développement de l'économie.

C'est aussi au cours des « Trente glorieuses » que la société de consommation de masse se diffuse largement. Le triplement du pouvoir d'achat et le rôle incitatif de la publicité dans les choix des consommateurs modifient le budget des ménages dans les pays développés en faveur de l'équipement ménager, de l'automobile, de l'éducation, des spectacles ou encore des loisirs.

Ces années voient aussi apparaître le mouvement « hippie⁴⁸ ». Les hippies souhaitent engager une vraie libération sexuelle. La sexualité doit s'affranchir de la

⁴⁸Le mouvement hippie est un courant de contre-culture apparu dans les années 1960 aux États-Unis, avant de se diffuser dans le reste du monde occidental. Les hippies, issus en grande partie de la jeunesse nombreuse du baby-boom de l'après-guerre, rejetaient les valeurs traditionnelles, le mode de vie de la génération de leurs parents et la société de consommation. Dans leurs communautés, ils tentèrent de réaliser leur aspiration à vivre librement, dans des rapports humains qu'ils voulaient plus authentiques. En rupture avec les normes des générations précédentes, le mouvement a eu une influence culturelle majeure, en particulier dans le domaine musical. L'assimilation de nombreuses valeurs issues de ce courant a apporté une évolution des mœurs de la société dans son ensemble, même si le mouvement lui-même a perdu progressivement son ampleur.

Cf. Lombard Anne, *Le Mouvement hippie aux États-Unis*, Ed. Casterman, Paris, 1972.

morale puritaine. Le sexe, débarrassé de ses entraves, devient un mode de communication, d'expression. Les babies-boomers veulent rompre avec la société et la famille. Nés au lendemain de la guerre et souvent issus des classes moyennes et aisées, les hippies rejetaient ainsi les valeurs de leurs parents. Ils multipliaient les manifestations contre la guerre du Vietnam. Le contexte moral d'où émergea l'art-performance aurait été celui du scandale des tragédies de la Seconde Guerre mondiale, de l'*état du monde* et de ses nouvelles configurations. « L'ordre géopolitique global est ébranlé par les luttes d'émancipation des peuples soumis aux dominations impérialistes⁴⁹ ».

Les happenings, agencements collectifs d'énonciations⁵⁰

Allen Kaprow commença à réaliser ses *happenings* aux Etats-Unis dans les années 1960. Une sorte de spectacle collectif et performatif dont le terme est préétabli mais le déroulement est indéterminé et dépendra aux participations des autres et les circonstances dans lesquels l'action se déroule. Ainsi il essaye de créer un modèle pour la participation dans les événements sociaux. Jean-Jacques Lebel⁵¹ organisa avec ses amis, à peu près dans la même période (1960), à Venise le premier happening en Europe intitulé « L'enterrement de la chose » s'opposant à la biennale de Venise et le monde officiel de l'art commercial. (Nous allons revenir sur les travaux de Lebel dans le chapitre IV de cet écrit).

⁴⁹ *Qu'est-ce que La performance ?*, Centre Pompidou:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>,

⁵⁰ Terme inventé par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *Mille plateaux*, (Ed. Minuit, Paris, 1980)

⁵¹ Artiste avant tout, organisateur de manifestations, d'expositions ou de festivals internationaux, poète, théoricien, activiste politique, découvreur, passeur... toutes les formes de sa trajectoire « d'agitateur inspiré » constituent des éléments inséparables de son travail de plasticien. Depuis 1955, Jean-Jacques Lebel expose, écrit, filme, édite, coordonne, s'engage dans des processus collectifs. Il est le fils de Robert Lebel, critique d'art et ami de Marcel Duchamp et André Breton entre autres.

Ainsi pour ces artistes, ces années étaient celles des remises en cause fondamentales des valeurs sociales, des doutes profonds sur le monde classique, mais aussi celles des affirmations tranchantes et des mots d'ordre définitifs. Ces artistes pionniers de la performance, poursuivirent à leur façon la lutte contre ce qui fut appelé de manière générique le système, regroupant les éléments d'une réalité tant sociale, politique, économique que culturelle. Ils se battaient dans le même combat que « la jeunesse pour son avenir », puisque « La promesse, mille fois faite, d'un avenir meilleur ne parvient plus à ébranler l'attitude résolue d'une jeunesse décidée à corriger le présent, à lui conférer la forme et l'intensité nécessaires et aptes à le rendre attrayant.⁵² »

Ainsi ces actions et tant d'autres, dans les lieux divers, nourrirent une certaine forme d'expression artistique qui se revendiquait sans forme préétablie.

L'art-performance ou le refus de toute définition estampillée

Nous sommes face à une définition impossible de l'art-performance qui provient de sa façon d'être. Marina Abramović, dans une conversation à Venise le 4 juin 2009 avec Sarah Gold, donne sa réponse à la question : « Si quelqu'un me demande ce que je réponds à la question « qu'est-ce que l'art-performance ? », je dirai que chaque artiste en a sa propre définition.⁵³ » Dans une autre conversation elle précise : "**Pour moi**, la performance est une construction mentale et physique que l'artiste élabore, pour intervenir dans cette construction, devant un public en un temps et un lieu précis. La performance peut alors commencer et il se crée un échange d'énergies avec les participants. Tout ce qui se passe dans ce temps donné est une partie de la performance."⁵⁴

⁵²VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Ed. Gallimard, Paris, 1967.

⁵³ If somebody asks me, how I would define the question « What is Performance Art ? », I would say each artiste will give his own different statement. Traduit par nos soins.

⁵⁴http://www.dailymotion.com/video/xf9tu5_portraits-de-femmes-artistes-marina_news

Interview réalisée à l'occasion de l'exposition *elles@centrepompidou*. Consulté le 21 jan. 2014.

Nous voyons ici qu'Abramović (après 40 ans de travail et d'expérience dans le milieu de l'art-performance, dont elle est l'une des pionnières), ne prétend pas détenir la définition absolue de l'art-performance. En fin de compte, l'art-performance est un art qui échappe à toute définition estampillée.

« Dans l'évolution de l'esprit humain, tout phénomène neuf est motivé par un phénomène antérieur. Les valeurs d'académisme ont tant submergé la peinture que les créateurs ont mis par terre un système incapable de témoigner de notre conscience actuelle du monde. De telles révolutions ne vont pas sans erreurs, sans abus⁵⁵ ».

Cependant, il ne manque pas de critiques pour craindre que l'on ne soit passé d'une transgression de l'académisme à un académisme de la transgression. Autrement dit, à force de tout théoriser, l'art-performance se transforme radicalement. De ce point de vue, l'art-performance ne serait plus, une action dans le but de produire un effet rapide et réel pour transgresser et déformer les conventions très conservatrices de son contexte, celui de l'Occident des années 50-60. Allan Kaprow en lançant ses Happenings⁵⁶ avait décidé de participer

“**For me**, the performance is a mental and physical construction, which an artiste made to step in this construction in front of the public in precise time and space. And the performance begins and it's created with the audience energy dialogue. And everything would happening in this frame of time is a part of performance.”

⁵⁵ PLUCHART François, « A la recherche d'une nouvelle tradition », *Combat*, 28/09/1964.

⁵⁶ Définis par Gordon Brown (Art Voices. Hiver 1965, " What is a Happening ? ") Comme des " assemblages en mouvement où les participants réagissent à un contexte naturel ou artificiel, librement ou sous la conduite d'un meneur ", les happenings apparurent à New York en 1957-58. Allan Kaprow en fut l'instigateur principal au côté d'artistes tels que Jim Dine, George Brecht et Claes Oldenburg. Les happenings revêtirent une importance singulière dans la formation de la nouvelle sensibilité qui engendra le pop art. À mi-chemin entre la peinture et le théâtre, les happenings héritèrent du geste dramatique et de l'automatisme de l'Action Painting. Une grande part de leur esthétique remontait aussi aux représentations ou mises en scène surréalistes et dadaïstes. Les happenings différaient cependant de celles-ci par l'usage littéral qu'ils faisaient des images, symboles et débris de l'environnement urbain. Les happenings — art éphémère, vécu plutôt que vu, dont seule la photographie peut retenir une forme tangible — furent, pour reprendre à nouveau les

directement au monde et non plus à la seule re/production de ses images. C'est ainsi qu'il décide de participer aux changements du "monde insupportable". François Pluchart dans un critique, dans le but d'établir un lien entre les œuvres des artistes et la société, écrit : « (...) Pour changer l'époque, il faut trouver un art capable de changer l'époque ; et c'est en ce sens que moi j'ai parlé sur l'Art-Corporel comme étant un art marginal par rapport à la peinture⁵⁷ ».

Le regard sur l'art se transforme au fil du temps et avec les transformations sociales en cours. Allan Kaprow déclara en 1966 qu'« autrefois, la tâche de l'artiste était de faire de l'art de bonne qualité ; maintenant, c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte, autrefois, le public et les critiques devaient faire leurs preuves ; maintenant, ils sont pleins d'autorité et les artistes sont pleins de doutes. »⁵⁸ Si nous voudrions reprendre la formule d'Allan Kaprow, qu'est-ce que nous pourrions dire? De nos jours, la *transgression de l'académisme* paraît bel et bien avoir laissé place, en un *académisme de la transgression*.

Expérimentation dans des lieux alternatives / changement de statut

Quand cet art a émergé dans les années 50 et 60, les expériences ont eu lieu dans des ateliers d'artistes (Jackson Pollock, "Action painting"), des caves (Marina Abramovic et Ulay, "Relation in espace"), des grands garages (Chris Burden, "Trans-Fixed"), des friches, des petites salles d'exposition des universités (Chris Burden, "Shoot"), des lieux alternatifs, etc. De manière générale, elles se déroulaient dans la clandestinité. Les pionniers de l'art-performance réalisaient des expériences privées (dont il demeure ou non une trace), devant une caméra ou en

termes de Gordon Brown, la "vie elle-même, transformée en œuvre d'art". (Larousse / Encyclopédie / 2012).

⁵⁷PLUCHART, François. *L'Art. La Société. La Marginalité.*, 23 avril 1975. Entretien enregistré et retranscrit par Alain Macaire. Bande sonore et retranscription manuscrite de l'entretien par Alain Macaire. Châteaugiron : Archives de la critique d'art, 1975, (fonds des archives d'Alain Macaire) : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/artitudes/187-208.pdf> (consulté le 21 mai 2013).

⁵⁸KAPROW Allan, *Minifeste* (1966), *L'art et la vie confondu*, Ed. Centre Georges Pompidou, 1996, page 112.

direct pour un public, etc. Dans les cas les plus officiels, les artistes de performance étaient invités pour intervenir dans le cadre d'un vernissage de galerie ou de festival où ils étaient considérés comme "un évènement de plus". Ils étaient toujours de passage parce que leurs travaux n'étaient pas la forme d'un *genre artistique*. L'art-performance n'était pas tenu pour un art à part entière. Il n'y a même pas eu, dans ses commencements, d'accord autour de sa dénomination et de ses "origines". Alors qu'aujourd'hui des festivals sont spécifiquement consacrés à l'Art-Performance (comme le festival d'Art Action Actuel à l'Espace Tangente et le Festival 30 Jours / 30artistes / 30 performances à Téhéran.). Marina Abramovic en 2009 à Manchester a occupé entièrement l'espace d'une galerie (Whitworth Gallery) avec treize performeurs : ni peinture, ni sculptures dans la galerie, uniquement des performances. Pouvons-nous considérer ces transformations comme des transformations essentielles dans cet art ?

L'art-performance devenant un « genre artistique », ne serait-t-il pas en train de se transformer en une sorte « d'art officiel » ? Est-ce que cette transformation n'imposerait-t-elle pas des cadres visibles et invisibles qui lui ferait perdre son caractère subversif et sa brutalité dans l'action ? L'art-performance peut-t-il encore porter le même nom, s'il accepte de se couler dans les structures qui lui sont imposées par des institutions sociales, culturelles, académiques ou étatiques ? Il n'y aura peut-être pas de réponse académique directe à ces questions, mais il est essentiel pour nous, artiste-chercheur, de se poser ces questions sur notre cheminement de la création, de garder dans l'esprit ce danger de conformisme contre lequel nous voudrions opposer notre créativité, par des propositions de travail qui infléchiraient sur les conditions, les formes et les cadres de notre création.

Chapitre II

Expérience de performer en Iran

Travailler quel terrain ?

La situation politique en Iran après l'élection présidentielle de juin 2009 et le « Mouvement Vert », et mes activités sociales et politiques en rapport avec ces événements, m'ont empêché de retourner en Iran jusqu'à janvier 2012. À la suite de ces événements en Iran, nous avons créé en France, un groupe des iraniens en résidence à Paris, issus de milieux différents. Nous l'avons intitulé « Comité indépendant contre la répression des citoyens iraniens ». Avec ce comité nous avons organisé des rassemblements, des manifestations, des actions et des conférences de presse, pour informer la société internationale des événements qui avaient lieu en Iran après l'élection présidentielle (2009). Rappelons qu'au cours de cette période tous les journalistes étrangers avaient été expulsés du pays et les journalistes indépendants iraniens emprisonnés ou obligés de fuir. Les informations véridiques transitaient donc par des "citoyens-journalistes". Nos amis sur place nous envoyaient des images et des informations sur les événements auxquels ils participaient eux-mêmes et qui se déroulaient sous leurs yeux. Nous les faisons connaître via nos activités en Europe. À cause de mes activités, ma famille (habitant en Iran) et moi, avons eu maille à partir avec le gouvernement iranien. C'est pourquoi, je n'ai pu rentrer en Iran pendant plus de trois ans.

En octobre 2011, j'ai pourtant été invité de manière officielle par le Festival de Fadjre, qui allait s'ouvrir à Téhéran en janvier 2012. Ce festival est le festival pluridisciplinaire le plus médiatisé d'Iran, subventionné par le *Ministère de la Culture et de la Guidance Islamique*. L'un de mes anciens ami/professeur en Iran qui suivait mon travail, avait en effet été chargé de la section des Ateliers de ce festival. Il n'était pas informé de l'ampleur de mes problèmes avec l'État. C'est lui qui m'a fait parvenir une invitation officielle à participer au festival. J'ai profité de cette invitation pour tenter ma chance et rentrer en Iran.

Je me suis auparavant rendu, en décembre 2011, en Inde pour répondre à une proposition de travail de Marina Abramovic. L'expérience qui a marqué mon cheminement et mon travail sur le « **corps d'artiste** ». Je reviendrai plus loin sur cette expérience en Inde. Je me suis rendu directement en Iran après celle-ci.

Au cours de mon voyage en Iran, j'ai rencontré beaucoup d'artistes, d'étudiants et de passionnés d'art. J'ai été invité à donner des conférences et à participer à des émissions radiophoniques sur l'art-performance. Après quelques années d'absence toutes ces rencontres m'ont amené à redécouvrir sous un autre angle le pays dans lequel j'ai grandi.

J'ai voulu saisir les opportunités qui me sont données de travailler en Occident, d'étudier à l'université Vincennes - Saint-Denis et d'être au contact d'artistes tels que Marina Abramovic et Jean-Jacques Lebel. Mon objectif fondamental était de contribuer aux changements d'une société iranienne qui possède tout le potentiel nécessaire à ces changements. Loin de vouloir me limiter aux frontières géographiques iraniennes, je me servais de ma situation comme d'une base d'intervention.

Au cours du voyage suivant en Iran (entre juillet et octobre 2012) j'ai porté mon effort sur une expérimentation plus pratique. J'ai travaillé avec des galeries, des artistes et des étudiants afin d'avoir un aperçu plus exact et plus clair du fonctionnement de la sphère artistique en Iran. Lors de ce voyage j'ai donné des conférences sur la « Performance » à Téhéran. J'ai eu ainsi l'occasion de visiter beaucoup de galeries et de discuter avec plusieurs artistes-pédagogues iraniens. A la sortie des galeries j'échangeais avec des visiteurs et j'ai participé à deux émissions radiophoniques (diffusées en direct sur Radio Namayesh) pour parler de la Performance. Or si j'ai eu l'occasion, aussi, de rencontrer directement, non seulement des amateurs d'art en tant que tels (hors de tout circuit de galerie), j'ai pu aussi, en réalisant des performances dans la rue et en discutant après avec le public, avoir accès à des gens qui ne vont pas ordinairement dans des galeries pour voir des « travaux artistiques ». Ainsi mon séjour m'a fourni des expériences enrichissantes qui m'ont convaincu de l'irréalité de l'ambition d'apporter une « définition de la "vraie" Performance » en Iran. Sujet à cette période omniprésent dans les milieux artistiques (les universités, les écoles d'arts, les galeries).

Comme le dit Beuys : « L'artiste doit pouvoir analyser la chose qu'il a créée

pour voir si cette chose est présentable ou pas »⁵⁹. Nous (en tant qu'artiste) nous devons être capables d'analyser la société et ses rapports avec notre travail. L'art contemporain, sans la philosophie de l'artiste et sa conscience de la société et de son corps, comme support de son œuvre, n'est pas complet. Quand nous parlons ici de philosophie, ça ne voudrait pas dire la philosophie au sens d'une pensée dominante ou même déjà existante, mais la philosophie personnelle de l'artiste, sa conscience développée à travers son corps et son expérience sociale.

Nous devons avoir le courage et la légitimité de défendre notre pensée. C'est peut-être la seule limite que nous pourrions admettre pour l'art-performance. Performance est un moyen d'expérimentation, formuler ses réflexions, création de concept et de percept, ainsi que de partager ces processus avec la société. Quiconque n'arrivant pas à défendre sa pensée dans la forme et le contenu, se sentant obligé de reculer et de s'autocensurer, ne ferait pas de l'art-performance. Nous essaierons de développer mieux ce propos au cours de cet écrit.

Sentier plus ou moins inconnu

La société iranienne, comme toute autre société, a ses spécificités. Alors l'artiste qui vit et travaille dans cette société a des problématiques propres et des questionnements qui lui correspondent, venant des particularités de ses conditions de vie. C'est le cadre dans lequel l'artiste habite (et aussi par lequel il est habité) qui peut lui faire appréhender de manière temporaire sa définition de la performance. C'est ce même cadre qui le conduirait à donner forme et contenu à ses travaux. Nous ne pouvons donc pas copier le « résultat » et « l'image » de ce que nous observons en Occident pour établir une définition de la performance en Iran. Ce qui est valable pour toute autre société également. L'art-performance est un processus et non pas juste une « présentation » ou une « image finale ».

⁵⁹ BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, Ed. L'Arche, Paris, 1994.

Ce que nous entendons par le mot « processus » correspond aux étapes construisant l'œuvre dès son commencement ; c'est-à-dire, le contexte dans lequel l'artiste arrive à un certain « regard » sur un sujet ou une question, les relations qu'il développe avec ce sujet ou cette question, la manière de les travailler et aussi la voie que l'artiste emprunte pour les présenter.

Dans la performance, il n'y a pas un temps de création (qui disparaît de fait) et un temps de l'œuvre (éternel), mais un seul temps, où l'œuvre se crée et disparaît comme œuvre.

La définition du mot « processus » dans le *Trésor de la Langue Française* pourra nous éclairer davantage sur cette question :

« Suite continue de faits, de phénomènes présentant une certaine unité ou une certaine régularité dans leur déroulement. (...) Évolution d'une série de phénomènes (...) Suite d'actions élémentaires dont le résultat est équivalent à l'action principale dont elles sont la décomposition. La notion de processus permet de décrire le comportement d'un système d'exploitation. »

Nous avons besoin de connaître les contextes sociaux et historiques dans lesquels nous voudrions réaliser notre acte. Nous devons connaître les conditions de la société, ses coutumes et les appréhensions de l'espace-temps donné. Il faut aussi connaître les étapes que l'artiste traverserait pour arriver à son œuvre. Pour résumer, il est nécessaire de comprendre dans quel état subjectif et objectif nous décidons de faire notre action et comment ?

Par ailleurs, la performance est créée à partir des frictions de l'artiste avec sa société. Lorsque la société change, ses obstacles changent aussi. Ainsi d'une société à l'autre l'éducation, la culture et les pensées des artistes sont différentes. La structure de la Performance change donc d'une société à l'autre.

Cela ne veut pas dire pour autant que nous ne pouvons rien apprendre des artistes occidentaux comme Beuys, Lebel ou Abramovic et que nous ne pouvons pas tirer profit de leurs expériences. Nous pourrions nous intéresser aux façons dont ils élaborent un pont entre leur société et leurs œuvres, essayer de comprendre comment ils trouvent leurs matériaux de travail, au sein même de leur société.

Comment se confrontent-ils à la réalité sociale et essayent-ils d'intervenir activement **dans** les événements sociaux ? Nous pouvons ensuite observer le rapport qu'ils entretiennent avec les matériaux qu'ils utilisent, comprendre leur philosophie des matériaux.

En effet, ce que l'on peut apprendre de ces artistes, se trouve dans les bases et les concepts appliqués, et moins dans les différentes formes, les structures ou les définitions.

Les formes, les structures et les définitions de l'Art-Performance se créent en fonction de l'artiste et des conditions de la société où il évolue. La seule voie pour cheminer vers un art actif, efficace et réellement social, est de laisser aux artistes-chercheurs l'espace pour expérimenter librement.

Cependant, une vision étriquée et conservatrice de l'art est malheureusement partagée entre les décideurs politiques et certains artistes ou critiques en Iran (majoritairement proche du monde officiel d'art). Le droit d'expérimenter est limité par ces intervenants : Toutes tentations de sortir de l'art conventionnel sont considérées comme une critique de la société, et comme la société est dirigée par le gouvernement, la critique sera considérée comme critique du gouvernement islamique, donc critique de l'islam et donc critique de dieu ou de ses envoyés. Ainsi les modalités de sortir des cadres conventionnels sont très limitées par le gouvernement, mais aussi par une sorte d'accord public.

Les jeunes artistes-chercheurs en Iran sont encouragés d'un côté à se référer aux artistes occidentaux, pour se nourrir de leurs travaux - ici, plus que la légitimité des artistes occidentaux à occuper une telle place, il est question de la légitimité de l'existence d'une telle position (de référence) à suivre, dans le monde constamment à renouveler de l'art-performance.

De l'autre côté, paradoxalement, la performance est accusée d'être un art « importé » en Iran, n'ayant pas « émergé » de ce pays.

L'art-performance en Iran n'a pas la même histoire qu'en occident. Contrairement à ce qui s'est passé en Europe et aux Etats-Unis, l'art-performance en Iran, semble être socialement appréhendé comme un « besoin » d'*être à jour*, et

par le désir d'utiliser les nouvelles formes artistiques de « se mettre au niveau mondial », de suivre « les grandes lignes » de l'histoire de l'art contemporain. Ce qui met dans l'ombre l'aspect subversif de son émergence. Cependant cet art -en transformation- reflète aussi en Iran un ensemble de réactions aux événements sociaux.

L'artiste se trouverait donc dialectiquement coincé entre deux mondes : celui de l'histoire de l'art occidental, (donc celui d'une société différente de la sienne, née de contextes différents) et celui de sa propre histoire nationale pour en chercher « l'identité perdue ». Ce qui finit très souvent en *œuvres exotiques* qui se vendent bien dans les marchés d'art contemporain. Nous entendons par objet « exotique », quelque chose qui est relatif ou qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu et qui paraît refléter un caractère « naturellement » original dû à sa provenance. Ainsi l'artiste sera invité à choisir la voie de la facilité pour se rendre visible en utilisant des éléments qu'on reconnaît comme caractéristique d'Iran, éléments attendus dans les marchés de l'art. En l'occurrence, des programmeurs occidentaux ou bien des collectionneurs iraniens qui généralement n'habitent pas en Iran mais qui ont une affection pour le pays (et ses éléments exotiques persans).

Notre question ici est moins de savoir quand, comment, et par qui cet art a-t-il pénétré en Iran, mais plutôt de comprendre le contexte dans lequel le concept d'art-performance est apparu dans la société iranienne. Nous savons que des *performances* ont eu lieu en Iran avant la révolution islamique de 1979. Mais il n'y en a aucune trace écrite ni iconographique archivée. Le peu de traces mémorielles qui en reste est transmis par les participants qui y ont assisté ou par les courts récits des artistes.

J'essaye par la suite de regarder en détail la situation iranienne de l'art-contemporain dans ce début de quatorzième siècle solaire, situation à partir de laquelle nous intervenons en tant qu'artiste.

« L'avant-gardisme » en Iran

Nous ne prétendons pas ici faire une chronologie complète des événements qui se sont passés dans le monde de l'art contemporain iranien, ce qui serait vain, vu le nombre des activités clandestines non enregistrées et sans traces. Cependant plusieurs suppositions existent quant à l'émergence de l'art-performance en Iran. Nous en indiquerons quelques "événements clés" pour avoir une idée générale de ce monde relativement jeune et en construction dans le contexte actuel iranien.

En 1949 Jalil Ziapour de son retour de Paris fonda le groupe « khorous Jangi » (coq de combat) avec ses amis tels que le poète, Gholam Hossein Gharib, l'homme de théâtre Hassan Shiravani et le musicien Morteza Hannaneh. Ils publiaient une revue homonyme dans laquelle ils explicitèrent le but de leur association qui se voulait un « combat contre le traditionalisme, le conservatisme et le conformisme qui étaient loin des réalités » de leur temps.

Profitant de cette revue, Ziapour essaya de promouvoir son idée d'utiliser les techniques de l'art occidental tout en développant une spécificité de travail : l'idée qui marqua la conception de l'art contemporain plusieurs décennies fut d'utiliser les modes d'expressions occidentaux tout en conservant en même temps une « identité iranienne ».

Pour ces modernistes, il aurait été aisé d'assimiler et d'imiter les *techniques* des divers mouvements artistiques récents qu'ils importaient de l'Occident. Mais comment pouvaient-ils faire apparaître leur « identité iranienne » à travers des modes si fluctuantes ? Et que recouvrait cette soit-disante « identité » qu'ils devaient connaître et diffuser ?



Jalil Ziapour, *My dad took henna*, Oil in Canvas, 120*170, 1963.

Pour l'Etat iranien dans ces années de *XXVème siècle impérial*, « l'identité » consistait à croiser l'héritage historique du pays avec les apports de la nouvelle civilisation mondiale. Par conséquent face à la politique culturelle ainsi définie, les artistes s'attachèrent à reconnaître cet héritage. Certains l'ont trouvé dans la littérature classique, d'autres comme Ziapour l'ont découvert dans les vêtements

traditionnels et le mode de vie tribale. Hossein Kazemi tenta de rénover la miniature iranienne. Javadipour et Mansoureh Hosseini retravaillèrent la calligraphie, d'autres ont cherché leur *surréalisme* dans les histoires anciennes et les mythes. Toutes les techniques occidentales de la peinture moderne étaient reconstruites avec des thématiques iraniennes.



Jalil Ziapour, *Nomads*, Oil on canvas, 120 * 180, 1983.

A côté de ces « modernistes traditionalistes », un autre groupe apparut une dizaine d'années plus tard qui tout en se réclamant eux-aussi « modernistes » ne voulaient pas s'en référer à une quelconque « identité iranienne » dans leurs œuvres comme Marko Garegourian ou Behjat Sadr. Pour eux la peinture était une langue universelle traitant de sujets universaux.

A leurs débuts ces tendances modernistes ont été rejetées par la majorité dominante. Il a fallu attendre les Biennales de Téhéran (entre 1958 et 1966) pour qu'ils puissent enfin régner sur la scène de l'art en Iran.



Marcos Grigorian, *Holocaust*, 200 X 300 Cm, 1957.

La coupure avec l'art classique avait commencé beaucoup plus radicalement (et de manière plus originale) en 1921 avec la poésie de Nima Yushij qui a collaboré temporairement avec la revue « Khorous Jangi » au début des années 50. Cette coupure continua et se développa dans les poèmes d'Ahmad Shamlou (1925 – 2000).

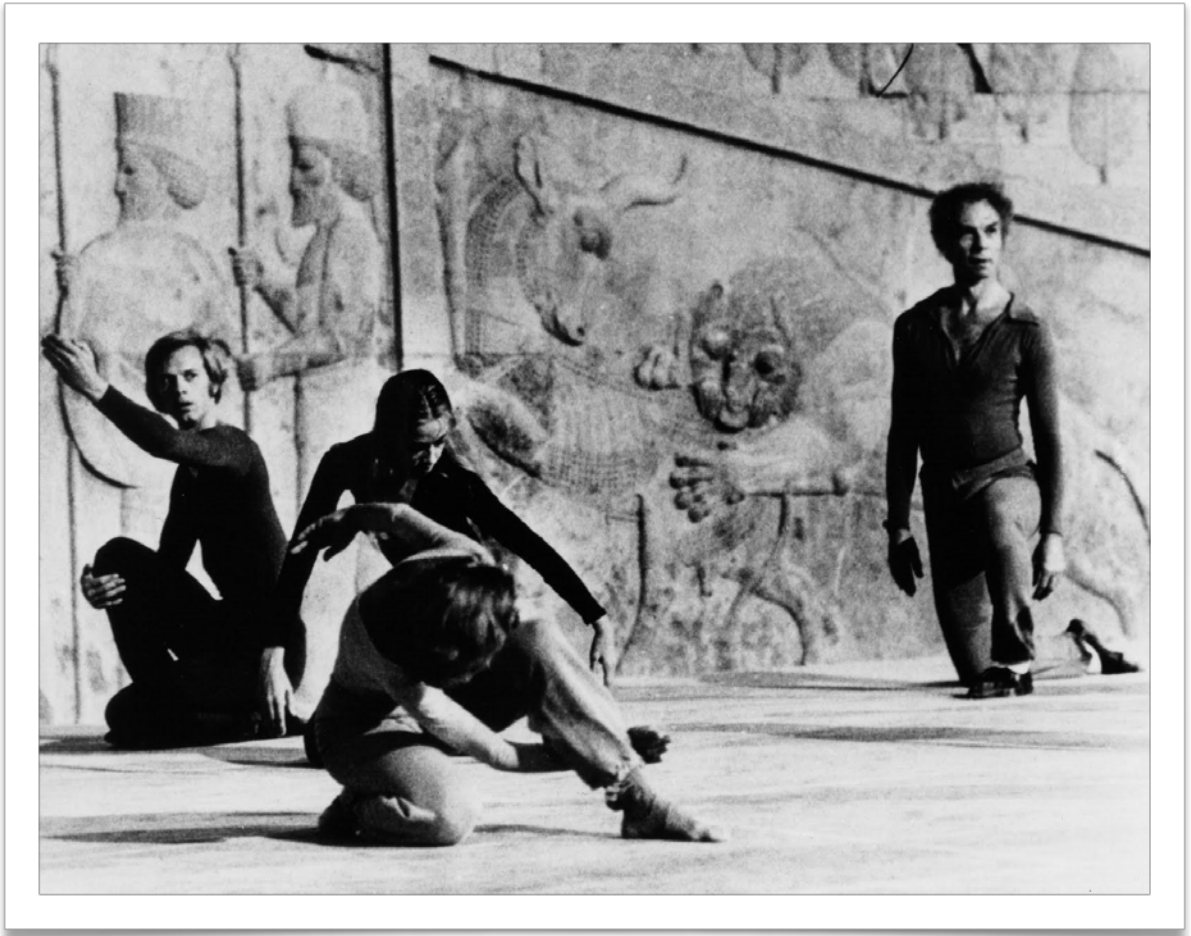
Le Festival des Arts de Chiraz

Un autre événement à considérer dans l'art contemporain iranien avant la révolution islamique est le Festival des Arts de Chiraz.

« Le Festival des Arts de Chiraz commença en 1967, et servit de vitrine pour la Cour suprême, surtout pour l'impératrice Farah Diba (ancienne étudiante en architecture à Paris) qui prit en charge l'organisation des événements chaque année. (...) La Radio et la Télévision Nationale d'Iran (NIRT), également fondées en 1967, étaient les sponsors du festival et Sharazad (Afchar) Ghotbi, violoniste et épouse du directeur de la NIRT, Reza Ghotbi, en fut nommée directrice musicale. La programmation reflétait le penchant de Farah (l'impératrice) pour l'art contemporain d'Occident, bien que l'initiative d'un festival avec une telle orientation présenta nombres de conflits potentiels : En effet, l'Iran, qui se vantait de son ouverture au monde intellectuel et de l'intégration sociale des femmes, censurait pourtant sévèrement toute expression politique interne, générant involontairement une opposition cléricale islamique radicale - et cette dernière allait de fait revendiquer une certaine indignation face à la programmation du festival. L'opulence de la cour qui s'exhiba tout au long des onze années du festival, souligna du reste la détresse économique générale de la population. Toutefois, cette activité créative dans le cadre du festival, ne se voulait pas moins le reflet des efforts internationaux apparemment tournés vers l'avenir, présentant l'Iran aux yeux du monde comme un pays innovateur et ouvert d'esprit⁶⁰ ».

Les étudiants d'art qui avaient vu les travaux avant-gardistes présentés à l'occasion de ce festival, s'y intéressaient et ont commencé à expérimenter eux-mêmes. Dans ces années, les artistes d'avant-garde tels Peter Brook, Jerzy Grotowski, John Cage, Merce Cunningham et bien d'autres du monde expérimental du théâtre, de la musique et des arts plastiques se sont rendus en Iran à l'occasion du festival de Chiraz.

⁶⁰Robert Gluck, *Le Festival des Arts de Chiraz-Persépolis, Les Avant-Gardes d'Occident en Iran dans les Années 1970* in *Zamân* n°4, traduit de l'anglais par Alan Elington, Éd. MEKIC, Hiver 2011, p.87-91.



Photographie non attribuée, *Merce Cunningham Dance Company* lors du *Festival des Arts de Chiraz- Persépolis*, 1972.

C'est au cours de ces années-là que certains artistes iraniens comme Hanibal Al Khas ont créé des expériences plastiques avant-gardistes. Mohammad Saleh Alaa réalisa une installation en 1975 : Il a planté des fleurs dans des bottes militaires qu'il avait auparavant remplies de terre. (Il ne reste malheureusement aucune trace visuelle, à ma connaissance, de ces expériences si ce n'est dans la mémoire des participants.) Au même moment Arbi Avanesian et sa troupe ont fait des nouvelles expérimentations dans le domaine du théâtre expérimental.



David Tudor (gauche) et John Cage, performants en 1971 au festival de Chiraz.

La révolution islamique de 1979 a dégagé le monde de l'art expérimental de la surface de la société pour une vingtaine d'années. Au bout de la première année de la révolution islamique, les activités artistiques ont été de plus en plus défavorisées (si ce n'est dans le cadre d'une propagande pouvant servir le régime islamique et la « défense sacrée⁶¹ ». Beaucoup d'artistes ont quitté le pays en raison de la situation sociopolitique. Quelques mois après la révolution, en septembre 1980, la guerre Iran-Iraq commença et elle dura huit ans (jusqu'en août 1988). Nous pouvons imaginer que les activités artistiques et expérimentales n'étaient pas dans les priorités du pays en situation de guerre ; d'autant qu'elles étaient tout à fait éloignées des préoccupations du gouvernement qui venait de prendre le pouvoir et de s'installer durablement dans le pays.

⁶¹ C'est ainsi que le régime iranien a intitulé la guerre entre l'Iran et l'Iraq (1980 – 1988).

Avec la guerre d'Iraq, et les différentes révoltes aux quatre coins d'Iran provoquant de brutales réactions de l'Etat iranien, s'est instaurée une atmosphère de terreur et de suffocation qui influença beaucoup le monde de l'art.

En 1989, quelques mois après la fin de la guerre et la mort de l'Ayatollah Khomeiny, Hashemi Rafsandjani est devenu le Président de la République Islamique iranienne. Pendant ses deux mandats (entre 1989 et 1997) Rafsandjani planifia la reconstruction d'un pays qui, à peine sorti de la révolution, se vit attaqué par le régime de Saddam Hussein. C'est ainsi que même au cours de cette période d'après-guerre, les activités artistiques ne constituèrent pas une priorité pour l'Etat, qui n'accorda presque pas de subventions au secteur si ce n'est pour « L'institut de propagande islamique » émanation directe de l'Etat. Vers la fin de la présidence de Rafsandjani on observe de petites ouvertures en direction de l'art, même si l'Iran resta fermé aux pays étrangers (surtout occidentaux). Les biennales de peinture en Iran n'ouvrirent à nouveau leurs portes qu'en 1991.

A la fin de la décennie 90, l'élection du Mohammad Khatami à la présidence en juin 1997 produisit une relative ouverture vers de nouvelles expériences qui favorisa l'émergence d'une nouvelle vague. Si les réformes menées par Khatami suivirent généralement un programme d'économie libérale, la Maison du Cinéma (1993), la Maisons des artistes (1998), la Maison de la peinture (1998), la Maison de la musique (Août 2000), et des communautés artistiques ont pu enfin exister.

Ainsi, avec l'arrivée des Réformistes au pouvoir, et leur volonté de s'intégrer aux marchés internationaux, le pays s'est ouvert, très prudemment, vers le monde extérieur. L'utilisation des satellites fut mieux tolérée, l'accès à internet fut un peu facilité, etc. Tout cela favorisa les échanges d'information (sur certains domaines) entre l'Iran et d'autres pays. La politique internationale du nouveau gouvernement a rendu un peu plus simple les voyages des iraniens à l'étranger, en facilitant des démarches qui comptaient parmi les plus difficiles à effectuer après la révolution islamique et la politique très ferme de son régime.

De fait, le nombre des ONG, les journaux et les livres publiés ont augmenté et avec eux les débats, les rassemblements entre des groupes d'acteurs sociaux et d'artistes.

A travers cette ouverture et cette liberté relatives (puisqu'il s'agissait avant tout d'une liberté qui visait les marchés internationaux et n'établissait pas une véritable liberté de pensée) un échange restreint commença à se faire entre les artistes iraniens et les artistes occidentaux. Un peu plus de livres ont été traduits et publiés, des vidéos sont importées (généralement d'une manière illégale mais officieusement tolérée) et des photos collectées sur internet circulent entre les mains des jeunes artistes.

Depuis, les activités artistiques ont pris de plus en plus d'ampleur en Iran. La réouverture des galeries au début des années 1990, celle de la Biennale de peinture et de sculpture à partir de 1991, la croissance exponentielle des œuvres partagées via internet, la multiplication des modes d'expression artistique utilisés par de jeunes artistes, l'extension du nombre des écoles d'art privées sont, parmi bien d'autres, des exemples de la dynamique de « la scène artistique iranienne ». Cette jeune génération investit tout autant la peinture, la sculpture, la photo, le théâtre et l'Art-Performance que le cinéma et la littérature classique, c'est-à-dire, les disciplines artistiques iraniennes les plus connues actuellement à l'étranger.

Dans ces années d'après-guerre, plusieurs expériences (poésie-théâtre, Art-Performance, etc.) se sont essaimées plus ou moins clandestinement à travers le pays. Mais très rapidement les institutions semi-gouvernementales et certaines galeries ont tenté de les récupérer afin de les utiliser, non seulement pour les exhiber dans « les nouvelles vitrines » où l'Iran voulait se montrer comme « un pays libre où les artistes sont autorisés à expérimenter librement », mais également dans le cadre du marché mondialisé pour en faire « une marchandise qui rapporte des dollars au pays » ; d'où la participation de plus en plus active des galeries iraniennes dans les foires d'art à Dubaï, Abu-zabi, etc.

Chapitre III

Les outils conceptuels

Saisir les outils conceptuels du processus de la création performative

Pour travailler effectivement dans nos sociétés contemporaines, qui se transforment sans cesse, nous avons dû considérer le fait que nous ne pourrions pas donner une définition fixe à nos outils conceptuels dans l'art-performance concernant le **temps**, **l'espace**, le **corps** et le **spectateur**, puisque leur forme et qualité varient dans chaque société et selon les différentes périodes.

Chaque mouvement artistique, chaque groupe et chaque artiste ayant sa façon de conceptualiser ces sujets, il importe de bien situer le contexte dans lequel les outils sont forgés. Dans cette perspective, l'expérience des performances que j'ai pu réaliser en Iran me paraît pouvoir être prise comme exemple d'étude. En procédant à une analyse rétrospective où nous tenterons d'objectiver notre subjectivité en la circonscrivant, nous essaierons de proposer des pistes de réflexion sur l'élaboration de ces concepts pour stimuler la créativité. Comme l'indique Walter Benjamin à propos de sa méthode de travail pour écrire le projet « Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages » : « La méthode de ce travail : le montage littéraire, Je n'ai rien à dire. Je ne vais rien aborder de précieux ni m'appropriier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant. » [N 1a, 8]⁶²

Ici, il ne s'agit pas de prétendre créer une nouvelle théorie sur les questions abordées (temps, espace, corps, spectateur) ; car nous savons que ce qui est évoqué ici a été déjà évoqué ailleurs (dans la philosophie, dans la sociologie etc.). Il s'agirait pour nous, de contextualiser ces propos à partir de notre situation actuelle ; une pratique qui serait à renouveler continuellement tout au long de la vie de notre recherche artistique.

⁶² BENJAMIN Walter, *Paris Capitale du XIXe siècle*, Ed. Cerf, Paris, 2000, Pp. 474 – 476.

Pour commencer et situer plus précisément ce monde iranien, à partir duquel nous intervenons, nous allons décrire deux performances réalisées, l'une à Téhéran et l'autre à Ispahan. L'expérience de performer dans une société comme la société iranienne ne laisse pas indifférent. J'ai réalisé ces deux performances à l'été 2012, trois ans après le Mouvement Vert, et au cours de ma première année de recherche de thèse.

Je suis là

La première performance s'est déroulée dans la rue, sans avoir effectué aucune demande d'autorisation officielle. Cette expérience s'est faite à la place HaftHoz le 6 septembre 2012 à Téhéran.

Le travail était intitulé *Je suis là* :

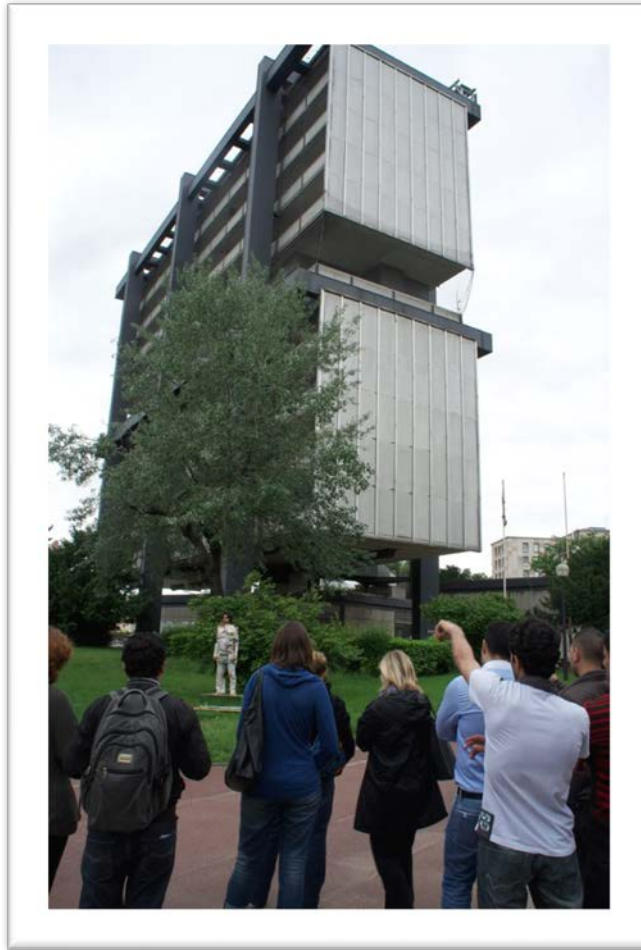
« Je suis pieds nus sur un socle de glace (100 x 50 x 25 cm). Je demeure immobile jusqu'à ce que je ne ressente plus la douleur. La performance prendra fin lorsque je dépasserai la sensation de la douleur. »



Omid Hashemi, *Je suis une sculpture vivante*, Paris, 2012.

J'avais déjà réalisé au printemps 2012 à Paris, devant la Maison (abandonnée) de l'Iran à la Cité internationale, une performance semblable à celle-ci et que j'avais nommée : *Je suis une sculpture vivante*.

La Fondation Avicenne, ex-Maison de l'Iran, est la dernière résidence ouverte à la Cité internationale à l'issue de la période de construction qui suivit la seconde guerre mondiale. Elle a été inaugurée en 1969. Financée par l'État iranien alors gouverné par Mohammad Reza Pahlavi (le Shah), elle devint très vite un foyer d'opposition au régime. Tout d'abord fermée, elle a été formellement abandonnée par l'Iran. Reprise par la Cité Internationale, elle a été ré-ouverte en 1972 sous le nom d'Avicenne, du nom du médecin, philosophe iranien du Xe siècle. L'usure des matériaux utilisés pour bâtir la Fondation Avicenne ainsi que l'évolution de la réglementation et des usages ont entraîné la fermeture de la maison. Une étude a été engagée en vue de sa réhabilitation.



Omid Hashemi, *Je suis une sculpture vivante*, Paris, 2012.

Après cette expérience à Paris, je me suis alors dit que cette performance prendrait pleinement son sens et sa vraie force, si je pouvais l'exécuter en Iran. Pendant cette performance en effet, je mettais à l'épreuve l'endurance qui faisait écho à celle de vivre, en l'état, dans la société iranienne. Il s'agissait de « témoigner » de la résistance de l'Homme face aux épreuves qu'il endure de la part de sa société. Je voulais créer un moment de suspension dans la vie ordinaire de cette place à Téhéran. La question de création d'un temps particulier et unique (et non pas seulement une durée particulière du temps de l'œuvre) est devenue ainsi un sujet de réflexion dans mon travail. La question du « temps » dans la performance est devenue pour moi beaucoup plus complexe qu'une simple modification de la durée ou d'heure à laquelle le travail a été présenté.



Je suis une sculpture vivante, Omid Hashemi, Paris, 2012.

A partir de là, je me suis intéressé à comprendre comment des artistes (activistes) comme Jean-Jacques Lebel, dans un contexte particulier de l'histoire européenne (celle des années soixante, et les premières années du développement du capitalisme mondial) ont pu créer un temps particulier qui ouvre de nouvelles possibilités dans le contexte de son époque. Dans les pages suivantes nous développons notre réflexion sur cette question de la compréhension du temps de l'œuvre dans le contexte contemporain du temps moderne, en nous appuyant sur la pensée de Walter Benjamin et les réflexions de Giorgio Agamben.

3-1 Changer le temps / changer le monde

Le premier outil conceptuel à analyser et à comprendre ici pour nous, est le concept du temps. Il s'agit de comprendre les différentes perceptions possibles de ce concept dans la société, et le rôle de cette perception dans nos attitudes sociales. Ainsi, en fonction des contextes, nous pourrions nous doter de cet outil conceptuel, pour approfondir notre travail artistique.

Dans notre processus de création, le fait d'avoir à produire ou circonscrire un temps et espace de travail spécifiques, nous a amené sinon à créer un temps propre à chaque performance, du moins à réfléchir chaque fois aux questions de durée, de rythme, etc., en renouvelant nos interrogations en fonction de chaque performance, conçue comme nouvelle expérience à vivre.

Mais l'une de nos premières questions fut aussi de pas se contenter de penser le temps en termes de quantité ou de durée, pour chercher comment l'art-performance pourrait aider pratiquement à en comprendre ses possibles *qualités*, et comment en saisir les modalités de perception ? Pour cela il nous fallait d'abord comprendre comment ce concept est apparu dans nos sociétés et comment il a été reçu.

Il paraissait important de comprendre les qualités du temps dans un contexte de travail, de culture, précisément fondés sur une expérience particulière du temps. Georges Agamben souligne dans son ouvrage *Enfance et histoire*⁶³ qu'une nouvelle culture ne sera possible qu'en changeant cette expérience du temps, la tâche d'une réelle révolution n'étant pas seulement de « changer le monde », mais aussi - et surtout - de « changer le temps ».

Alors, comment nous pouvons comprendre le temps qualitatif ? Quelle est la différence entre le temps qualitatif et le temps quantitatif ? Comment notre expérience du temps pourrait influencer notre compréhension de l'Histoire et donc la compréhension de notre société ?

Si l'esprit humain a une expérience du temps, il lui a fallu en concrétiser sa représentation par des formes et des images. Par exemple, le concept gréco-romain de temps est un concept principalement circulaire et continu. Pour Aristote, « le temps est le mouvement de l'univers »⁶⁴, or selon lui ce mouvement était circulaire. Du coup, ce temps n'avait aucun chemin, ni direction, ni même existence.⁶⁵ Dans

⁶³AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011.

⁶⁴ARISTOTE, *Leçons de physique*, Livre IV, de l'espace, du vide et du temps, Chapitre XV, §2.

⁶⁵ « Voici quelques raisons qu'on pourrait alléguer pour prouver que le temps n'existe pas du tout, ou que s'il existe c'est d'une façon à peine sensible et très obscure. Ainsi, l'une des deux

cette compréhension du temps où « toutes choses, sans aucune exception, sont dans le temps⁶⁶ », « l'instant, le présent n'est pas une partie du temps ; car, d'un côté, la partie d'une chose sert à mesurer cette chose ; et, d'un autre côté, le tout doit se composer de la réunion des parties. Or, il ne paraît pas que le temps se compose de présents, d'instant⁶⁷ ».

Contrairement à la conception grecque de temps et à sa forme classique de représentations circulaire, la conception moderne prit une forme linéaire. Ainsi, face au temps non directionnel du monde classique, le temps moderne, tout comme le temps des religions monothéiste (le temps chrétien, le temps musulman, le temps juif) suit un fil, de la création à l'apocalypse. Ce temps se définit comme un chemin rectiligne qui, comme un progrès, va de la Chute première à la Rédemption.

Cette conception moderne du temps (rectiligne, téléologique, continu) est généralement la prémisse des courants dominants de l'art. Par-là, entendons cette suite linéaire des « moments » qui dans la définition hégélienne signifient un passage de l'Être au Néant et du Non-Être à l'Être. L'ombre portée de cette définition étant la présence actuelle, s'est étendue sur la compréhension du temps dans le cadre de l'histoire et de la pensée dans le monde de l'art contemporain, aussi en Iran.

La conception moderne du temps est une laïcisation du « temps religion » (monothéiste) rectiligne et irréversible ; mais elle élimine toute idée de fin et ne conserve que le sens d'un procès structuré selon l'avant et l'après. « Née de l'expérience du travail dans les manufactures, cette représentation du temps comme homogène, rectiligne et vide reçoit la sanction de la mécanique moderne, qui établit la primauté du mouvement rectiligne uniforme sur le mouvement circulaire.

parties du temps a été et n'est plus ; l'autre partie doit être et n'est pas encore. C'est pourtant de ces éléments que se composent et le temps infini et le temps qu'on doit compter dans une succession perpétuelle. Or, ce qui est composé d'éléments qui ne sont pas, semble ne jamais pouvoir être regardé comme possédant une existence véritable » Ibid. Chapitre XIV, § 2.

⁶⁶ Ibid, Chapitre XV, §5.

⁶⁷Ibid. Chapitre XIV, §4.

L'expérience du temps mort est soustraite à l'expérience même, qui caractérise la vie dans les grandes cités modernes et dans les usines, semble renforcer l'idée d'un temps humain qui ne serait qu'instantanés ponctuels évanescents⁶⁸».

L'impuissance à dominer le temps et le souci d'en obtenir et « d'avoir le temps », est enracinée dans la conception du temps, comme une continuité quantitative et infinie d'instantanés transitoires⁶⁹.

Ainsi, selon cette vision dominante du temps, l'Histoire, comme le temps dont l'essence est pure négation, n'est jamais saisissable dans l'instant, mais uniquement comme procès global. L'Histoire reste à distance de l'expérience vécue.

En tout cas, à partir de la Renaissance l'homme s'est considéré comme maître du temps et a voulu le maîtriser en le mettant à son échelle. Le temps mécanique et

⁶⁸AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011, P. 164.

⁶⁹ On trouve la plus radicale formulation de cette compréhension du temps chez Hegel, où le temps est compris comme la négation et le *dépassement dialectique* de l'espace. "Alors que, le point spatial est simple négativité indifférente, le point temporel, autrement dit l'instant, est la négation de cette négation indifférenciée, le dépassement dans le devenir de l'"immobilité paralysée" de l'espace. En ce sens, il est négation de la négation." Cette compréhension est ainsi désignée : « l'être qui, en étant, n'est pas et n'étant pas, est ; le devenir intuitionné » Ainsi en concevant le temps comme *négation de la négation*, Hegel ne cesse de pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences l'expérience néantisée du temps qu'impliquait sa détermination comme *succession continue d'instantanés ponctuels*. Ainsi, le temps en tant qu'existence négative chez Hegel, se conforme avec l'Esprit en tant que le négatif. L'Esprit fait une chute dans le Temps, et l'Histoire est l'Esprit aligné dans le Temps. Ici, L'Histoire universelle n'est rien d'autre que la manifestation du processus divin de l'Esprit, la marche graduelle par laquelle il prend conscience de soi. Dans cette conception du temps, l'histoire va vers un développement de la rationalité, de la morale et de la liberté. (« L'histoire universelle est le progrès dans la conscience de la liberté ». Hegel construit l'histoire du monde au travers d'un récit, étapes par étapes. L'histoire selon lui est un processus d'autoréalisation de l'Idée, dont la fin est la liberté humaine. / cf. HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, GIBELIN Jean (tra.) *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Ed. Gallimard, Paris, 1987.

linéaire qui règne dans notre vie contemporaine et celui du monde d'art, est la représentation de cette conception du monde.

Mais il y a toujours des contre-courants pour créer une perception alternative du temps. Paul Florensky, a fait une étude sur le changement du placement du regard de l'homme sur le monde/l'univers en étudiant le changement de perspective dans les peintures religieuses des XVIème et XVIIème siècle. C'est dans ce sens-là qu'il parle de deux perspectives distinctes dans la peinture. « Perspective inversée » et « perspective linéaire ou directe » : « Ainsi « perspective inversée » et perspective dite « linéaire », s'opposent comme deux perceptions du rapport homme-monde. Tandis que la première proposerait une rencontre avec une sphère inconnue du cosmos, la deuxième ne serait qu'une reproduction figée de la vision du monde à l'échelle humaine. La première sortirait l'homme de sa condition, la deuxième l'y maintiendrait⁷⁰ ».

Dans notre temps, face à cette conception moderne et dominante du temps linéaire, il y a une autre conception dans les marges de la pensée moderne dont on peut trouver la plus complète formulation dans les œuvres de Walter Benjamin. Comprendre cette autre perception du temps et de l'analyser à la lueur pratique de certains artistes contemporains comme Jean-Jacques Lebel nous aidera à concevoir les possibilités de créer un temps quantitatif dans notre travail d'artiste.

Benjamin dans ses différents textes a précisé ses rapports avec la pensée *progressiste*. Pour lui, contrairement à la pensée hégélienne, le *progrès* est une variante proprement bourgeoise du Bonheur et de la Béatitude, par laquelle l'histoire a considérablement accumulé de désastres. L'histoire du progrès est l'histoire de la barbarie, l'histoire du développement des armes de destruction massive et des technologies des génocides.

⁷⁰ LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev - Rigueur et anarchie*, Ed. L'entretemps, Barcelone, 2006, p. 124.



Paul Klee, *Angelus Venus*, 1920.

Benjamin dans sa neuvième *Thèse sur la philosophie de l'histoire*⁷¹, décrit la figure de l'ange du tableau de Paul Klee « *Angelus Novus* ». L'ange tourné vers l'arrière (le passé) voit toutes les ruines de l'histoire, « *une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines* ». Cet ange est poussé vers l'avant, par la tempête soufflée depuis le paradis, alors qu'il a le regard tourné vers le passé. Dans la pensée de Benjamin, cette tempête (qui pousse l'ange vers le paradis sans lui permettre de replier ses ailes) est justement le Progrès. Ainsi ce paradis n'est que l'enfer apporté par le capitalisme industriel sur la terre.

⁷¹http://danielbensaid.org/IMG/pdf/2009_09_03_db_643_theses_sur_le_concept_d_histoire_mise_en_page_1.pdf : Traduit par Daniel Bensaid..

Cependant, l'histoire sur laquelle l'ange a fixé son regard, est l'histoire de la catastrophe unique qui étend ses forces destructrices sur le tout. Mais en même temps c'est l'histoire qui contient des puissances (potentialités) non actualisées. La réalisation de ces puissances non actualisées, est la rédemption même, l'explosion de la continuité de l'histoire, l'accomplissement radical du passé (en tant qu'histoire de l'oppression).

Dans cette conception du temps, contrairement à l'idéologie dominante, l'histoire ne serait pas l'esclavage de l'homme devant la continuité linéaire du temps, mais serait son émancipation de ce rapport au temps. Cette vision implique un vivre dans le temps de l'histoire (Cairos), dans lequel l'Homme choisit sa liberté dans le moment (le présent). De la même manière que le temps plein, discontinu, fini et accompli du Bonheur se perçoit face au temps vide, homogène, continu et infini de l'historicisme (le temps linéaire). Dans cette perspective l'histoire n'est pas une série de dates, mais tout événement qui transforme la société est historique.

Dans cette compréhension du temps, l'Homme ne cherche pas le mirage vain du progrès perpétuel dans la continuité du temps linéaire infini. Tout au contraire, il est prêt à tout moment à arrêter le temps (« *chaque moment est la porte étroite par laquelle pourra entrer le Messi* »⁷²) parce qu'il n'oublie pas que sa propre maison est le Bonheur. C'est-à-dire qu'il est possible pour l'homme de saisir chaque moment de ce temps et de changer radicalement la constellation des choses.

C'est ce même temps qui est expérimenté dans les révolutions et les œuvres d'art authentiques, expériences qui sont vécues comme l'interruption du temps et l'arrêt de la chronologie, selon Benjamin.

Dans la pensée de l'art dominant (nous entendons par là le cinéma mainstream, les séries télévisées, etc.) le processus de signification dépend du mouvement progressif du temps. Dans cette vision du temps, sa révélation est exposée comme fondée sur un programme et découle du plan précédent. On pourra

⁷² Ibid. P. 20.

dire qu'il y a dans cette pensée de l'art dominant une sorte d'économie dans cette révélation qui transforme sa théologie⁷³ en une théologie économique reposant sur l'*oikonomia*, la gestion d'affaires (cette théologie est définitivement subordonnée à un *plan divin*⁷⁴). Par exemple, pour voir et comprendre un film hollywoodien vous auriez besoin de voir d'abord le début du film, puis le milieu et finalement la fin pour comprendre le « message » du film.

Mais dans certaines formes de performances, comme « la poésie directe » ou les happenings de Jean-Jacques Lebel, nous rencontrons une autre conception du temps. Une conception politique familière de la tension, des interruptions, des chocs et des césures. Dans cette vision, l'artiste (ou *la transcendance*⁷⁵, qui pourrait être ici l'histoire en tant qu'ensemble, ou l'histoire du *salut*) intervient de façon destructrice et négative dans le flux des affaires et les interrompt.

Nous allons essayer, ci-dessous, de cerner la question du temps dans la performance en prenant pour exemple l'un des travaux de Jean-Jacques Lebel « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » présenté en 1962 à Paris.

Dans le happening intitulé « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » plusieurs actions « séparées », réunies dans un espace collectif, révèlent une constellation de tensions, de ruptures, de discontinuités, des stases et des chocs :

- « Jacques Gabriel propose aux participants son Lyricol, remède « contre l'antipathie, l'ulcère mondial, la fièvre des chancelleries », etc.

⁷³ La théologie ici ne signifie pas la constitution d'un dogma par rapport à la politique, l'art ou l'économie. Mais une sorte d'enquête sur l'histoire des idées. C'est la recherche des traces et des signatures des concepts théologiques dans le cadre de l'histoire, de l'art et de l'économie. Autrement dit, dans notre recherche, la théologie a une structure archéologique, dans le sens foucauldien du terme.

⁷⁴ Pour plus de lecture voir : *Homo Sacer. II, 2, Le Règne et la gloire : Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, Giorgio Agamben, traduit par Joël Gayraud et Martin Rueff, Le Seuil, Paris, 2008.

⁷⁵ « La transcendance est une dimension irréfutable de la réalité lorsque l'homme ne fait pas abstraction, pour la définir, de la présence de l'homme et de son acte créateur. »

- Erro, le visage caché derrière un « meka-mask », projette sur la peau nue du ventre et du dos de Johanna Lawrenson, masquée « à la Gustave Moreau », des images d'œuvres célèbres de l'histoire de l'art et des images érotiques.

- Jean-Jacques Lebel, habillé en vieille dame, pousse péniblement un landau recouvert d'un drapeau tricolore et s'écrie : « Bébé, mon Bébé ! » Puis il se transforme en nazi à la gestuelle robotisée, agressive et sort de dessous le drapeau un masque du général de Gaulle, qu'il plaque sur le visage de plusieurs personnes dans l'assistance.

- Dixie Nimmo se tient immobile et serein.

- Erro glisse entre les cuisses d'une femme des pinceaux et des tubes de couleurs, qui ressortent par les fesses d'une autre.

- Tetsumi Kudo brandit à bout de bras une de ses sculptures, le « phallus du monde » et déclame en japonais un discours sur « l'impotence de la philosophie ».

- Sur la surface d'un grand plastique transparent tendu sur un châssis, Jean-Jacques Lebel peint un tableau, puis il le traverse brutalement.

- Erro exécute un tableau avec, en guise de pinceau, un godemiché électrique qu'il « trempe » alternativement dans sa femme, Myriam Batjosef, et dans Martine Barrat.

- Pour finir, Lebel et quelques autres participants ôtent leurs vêtements et réalisent une *action painting*. Lebel saute à travers la toile et sort de la galerie en criant : Heil art ! Heil sex!⁷⁶ ».

Ce happening réalise l'arrêt choquant et « photographique » que nous cherchons dans cette compréhension du temps. Elle représente ce que Benjamin appelle « la dialectique à l'arrêt », l'image « authentique ».

Cette *image dialectique* vient interrompre la continuité des éléments

⁷⁶LEBEL Jean-Jacques, *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou L'insoumission radicale*, Ed. Hazan, Paris, 2009.

historiques, et renverse les habitudes d'un flux. Car, dans *le moment d'arrêt* et de renversement qu'elle propose, elle instaure un autre rapport à la temporalité. Elle ouvre une fissure et offre à la contradiction et à l'ambiguïté une nouvelle articulation.

Dans cette image, les tensions, les lacunes et les contractions sont dans une fixité les unes par rapport aux autres. Walter Benjamin explique cette idée d'arrêt et de choc dans sa dix-septième *thèse sur la philosophie de l'histoire* :

« (...) À la pensée n'appartient pas seulement le mouvement des idées, mais tout aussi bien leur repos. Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade. »⁷⁷

En lisant cette structure que Benjamin propose en tant que *monade*, nous pouvons percevoir le happening de Lebel comme l'élément d'un *arrêt messianique*, une survenance du temps dans les années soixante. Là, l'heure et la possibilité révolutionnaire se montrent sous la forme d'une constellation des tensions dans une œuvre, et présentent une période spécifique du temps qui se sépare du courant homogène de l'histoire. Période qui fait rhizome avec le mouvement de mai 68.

« Si l'on veut considérer l'histoire comme un texte, alors vaut pour elle ce qu'un auteur récent dit des textes littéraires : le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. « Seule l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés⁷⁸ ».

Dans la performance *Je suis là* à Téhéran, le ressenti de la durée du temps était différente de sa durée réellement quantifiable. J'étais d'une certaine manière dans un autre temps. Cela a créé un temps qui été stimulé non-pas par le mouvement circulaire et mécanique des aiguilles d'une montre servant à mesurer une durée de travail, mais un temps créé par la perception du phénomène qui faisait fondre la glace sous le soleil de l'été et les pieds nus qui rentraient dans la glace et y

⁷⁷BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Ed. Gallimard, 1991, Normandie, P. 346.

⁷⁸*Ibid.* p. 354.

imprimaient leur forme. Un temps de confrontation du corps avec un phénomène naturel. Un temps de suspension au cœur des mouvements urbain, un temps de rupture avec les normes acceptées du corps.

3-2 Corps, donnée fondamentale



Omid Hashemi, *Je suis là*, Téhéran, Septembre 2012.

Outre cette question du temps, nous voudrions travailler sur une autre observation venue durant cette expérience corporelle dans les rues de Téhéran, l'observation de mon **corps d'artiste**. Je voulais mettre mon corps à l'épreuve de ma conscience, pour voir les possibilités de dépasser consciemment la sensation de la douleur dans mon corps, de me confronter à mes limites physiques et mentales.

Je ne prétends pas apporter de réponses par mes performances, mais j'ai tenté de soulever des questions que je me posais et que je voulais poser aux autres ; à ceux qui viennent participer à mes performances ou à ceux qui en verraient les photos ou/et les vidéos.

La problématique dans cette performance, contrairement à ce qui pourrait paraître n'était pas relative à la douleur, mais à l'endurance et la résistance : la résistance qui témoignait de l'existence et de la capacité à continuer. J'essayais par ma performance d'entrouvrir une éventuelle « possibilité » dans l'inconscience du public. Je voulais mettre à l'épreuve la résistance de mon corps, la capacité à continuer malgré les conditions inconfortables, créer la possibilité de dépasser les limites physiques et mentales, en me mettant à l'épreuve de cette endurance : si cette résistance, en se matérialisant, entrait dans mon champ de possibilités, cela voudrait dire qu'elle pourrait exister aussi pour autrui. Inscrite en toutes et tous, même de manière inconsciente, elle pourrait ressurgir à un moment ou à un autre en quiconque lorsque cela lui serait nécessaire.

Mon travail consistait à créer ces « possibilités » et non pas à dire ce qu'il fallait en faire ; à contribuer au développement des capacités humaines, perdues au long du processus de « civilisation » (au sens où Artaud utilise ce terme⁷⁹ et que nous allons développer) et de socialisation de l'individu. Nous avons ainsi développé une réflexion sur cette compréhension élargie du corps qui ne se laisse pas contraindre par les habitudes quotidiennes et s'affranchit des règles imposées par la société, en nous appuyant sur la notion du Corps sans Organes proposée par Antonin Artaud, reprise et développée ensuite par Gilles Deleuze.

L'importance de se préparer

Une des difficultés à résister, est de tenir debout pendant le temps de la performance, dans l'état de travail, c'est-à-dire l'état de la **présence**. C'est là que tout se joue. Il faut être présent dans le lieu et l'espace où tu es, garder la tension, être attentif même si tu es immobile. L'artiste doit essayer de sentir toutes les

⁷⁹ ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Ed. Folio, Saint Amand, 2008, p. 11.

personnes qui passent dans le lieu de la performance, même ceux qui ne le regardent pas.

C'est là que les exercices de Marina Abramovic m'ont beaucoup aidé à pouvoir rester présent (Cleaning the House, Vipassana) Je ne prétends pas être resté présent pendant toute la durée, sans décrocher ; mais ce qui est clair pour moi, c'est que ces exercices m'ont beaucoup aidé pour m'améliorer à être présent dans mon corps et par mon corps, dans l'espace. Nous allons présenter et développer notre réflexion sur ces exercices dans les chapitres suivants.

Un autre obstacle à dépasser pendant la durée de performance, c'est de « se tenir à la disposition de l'autre ». Dans une première étape, physiquement, il faut essayer de résister pour rester ; ce qui n'est pas évident. Mais mise à part cette difficulté physique, mentalement aussi il faut être prêt dans son esprit à pouvoir dépasser une certaine limite mentale pour se livrer à cette expérience.

L'immobilité dans cette performance n'est pas le fait de ne pas bouger, c'est un mouvement. Dans cette immobilité il y a une sorte de mouvement intérieur, comme le mouvement immobile de l'arbre. Deleuze nous parle de ce voyage immobile et cette observation « entière » de l'environnement qui part de l'intérieur et nous amène vers une vision différente de l'extérieur : « de marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, chose simple, entité, corps plein, voyage immobile, anorexie, vision cutanée, yoga, Krishna, love, expérimentation⁸⁰ ». Nous allons développer cette question de la libération du corps de ses habitudes et la création d'un nouveau langage corporel, à travers la notion du **Corps sans Organes** d'Antonin Artaud. Mais pour cela nous aurons besoins de comprendre d'abord la position du corps dans le monde d'art-performance, de réfléchir sur le contexte à partir duquel les artistes ont commencé à considérer le corps comme donnée fondamentale et garante du réel pour leurs actions.

⁸⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 2006, P.187.

Le Corps n'est pas au service de l'esprit, il en fait partie

Cependant, notre outil principal (en tant qu'artiste de l'art-performance) est la concrétude première de notre corps avec lequel, par lequel se tissent nos contacts avec le monde. Marcel Mauss ainsi décrit notre rapport au corps : « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. Nous avons affaire à des *techniques du corps*⁸¹ ».

Dans chaque société, selon l'idéologie dominante, une conception du corps s'est développée. C'est à travers une vision portée sur celui-ci que le corps est traité, développé et utilisé. Selon l'adage « on ne perçoit que ce qu'on a appris à percevoir », tel processus associe à chaque conception du corps une vision particulière du monde, et lui créant des capacités et des limites. C'est à travers l'intériorisation des éléments sociaux et culturels appris et puis leur relecture et leur implication par le corps que nous percevons le monde.

Notre appréhension du corps est racine identitaire de ce qui nous fait Homme, à travers la manière dont le monde nous paraît prendre corps dans l'espace et le temps. Ainsi non seulement nous avons à faire avec l'intelligence du corps, mais aussi à la corporalité interactive de l'intelligence. Dans les années 60 et 70, avec Foucault notamment, l'accent fut mis sur les relations au pouvoir, et le rapport à la corporalité même fut questionné comme acte politique, par exemple ce qui relève du contrôle des attitudes et des comportements. Ces questionnements furent au cœur des pensées en sciences sociales.

C'est par le langage créé à travers l'analyse des capacités humaines et les limites du corps, et en questionnant les conditions sociales, déterminantes, ainsi que

⁸¹ MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

les facultés relationnelles, interactives, adaptatives ou libératoires du corps humain que les artistes comme Burden, Abramovic et Jina Pane, ont questionné l'idéologie dominante de la société.

Le Corps chez ces artistes était un sujet de questionnement, qui traversait les autres sujets, l'analyse des actions sociales ou leur représentation se reflétant dans une pensée sociologique : ils traitaient du corps comme phénomène social, objet symbolique, lieu d'imagination.

En fait, c'est à travers le corps (qui se forme dans l'environnement socioculturel de l'artiste) que la relation de l'artiste avec le monde extérieur se réalise. Notre corps d'artiste est l'axe de notre relation au monde, l'espace et le temps dans lequel notre Être prend forme. C'est à travers ce **corps sensible, vivant et éprouvant** que nous nous approprions la vie et l'exprimons pour les autres par les systèmes symboliques communs avec les membres de la société à laquelle nous appartenons.

Les artistes ont toujours dessiné, peint et sculpté la forme humaine. Mais l'histoire de l'art contemporain révèle un changement significatif dans la manière dont les artistes perçoivent le corps ; ils s'interrogent sur les différents modes de représentation du corps, la réappropriation du corps et le corps comme objet politique. Dans l'art-performance, c'est par le moyen du corps que les questions du risque, dangerosité, de survie, des limites, et de la sexualité ont été abordées. Des dadaïstes aux surréalistes, des actionnistes viennois aux artistes plus récentes comme Marina Abramovic et Chris Burden, les artistes ont abordé la question du corps chacun à leur manière et en fonction de l'espace-temps dans laquelle ils réalisaient leurs actions.

Le choix du corps comme lieu d'exploration et moyen d'expression, au début de XXème siècle pourra être considéré comme une tentative de traiter avec quelque chose de refoulé, qui doit revenir à la surface. Le corps, est le moyen par lequel l'homme produit de l'« espace social ⁸² ».

⁸² LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Ed. Anthropos, Paris, 2000.

C'est dans un contexte social d'incitation addictive au désir de consommation, que l'art-performance a pris forme, tandis qu'une sorte d'obligation au plaisir s'imposait à l'individu, amené à des attitudes consommatrices « plaisantes », le corps devenant enjeu de représentations symboliques contradictoires, donnant lieu à « déchirement ».

Le corps invisible

Comment, en Amérique du Nord et Europe d'après-guerre, expliquer ce passage produit dans les années soixante entre l'impossibilité de montrer intégralement les corps à l'exhibition de corps d'artistes, rendant "visibles" leur nudité ? Ont-ils reflété ou sont-ils une mise en représentation d'une spectaculaire évolution sociale et culturelle, faisant du corps le lieu où le domaine public rencontre le domaine privé ?

« Dans les années 1950 et 1960, le « corps peintre », le « corps empreinte », le « corps expression »" semblait se rebeller contre l'hypocrisie et la rigidité des systèmes de valeur liés à la guerre froide (notamment le nationalisme militariste, qui fleurissait aux États-Unis et qui existait encore, en filigrane, en Allemagne et au Japon) et contre l'aliénation provoquée par les supports de communication de masse tels que la télévision. »⁸³Nelly Richard a écrit⁸⁴ en 1986 que c'est au niveau de ce que l'on entend par vie quotidienne, c'est-à-dire des microcircuits intersubjectifs existant à l'intérieur du couple ou de la famille, du travail, de l'organisation domestique, des mouvements urbains, etc., que la division entre le public (la sphère de la production sociale) et le privé (tout ce qui est extérieur à cette sphère) peut être trouvée. Dans cette optique, le corps est le lieu sur lequel cette division laisse en premier sa marque.

⁸³ JONES Amelia, *Le corps de l'artiste*, Ed. Phaidon, Paris, 2011, P. 26.

⁸⁴ RICHARD Nelly, *The rhetoric of the Body Art, Art & text*, 21, Melbourne 1986, P.65.

Le corps interdit de l'artiste

Objet de consommation / sujet de réflexion

Jean Baudrillard dans son ouvrage *La société de consommation*⁸⁵, remarque qu'il est impossible de nier la présence incessante du corps humain dans la vie d'aujourd'hui. Que ça soit sous le signe de la libération physique et sexuelle, sa toute présence (et spécifiquement du corps féminin) dans la publicité, la mode et la culture de masse, ou par ailleurs, la réappropriation du corps humain par une idéologie dominante, tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu *objet de salut*. Nous pouvons constater qu'il est, en orient comme en occident, littéralement substitué à la conscience dans cette fonction morale et idéologique.

Le corps est un tabou en Iran. Le regard sur le corps est encore un regard sacré. Peut-être parce que dans la culture irano-islamique le corps est toujours un « prêt » de dieu confié à l'Homme dont il lui faut prendre soin car il devra le lui rendre plus tard. Cette conception reste très présente dans l'inconscient des iraniens.

Beaucoup de limites contraignent nos relations avec notre corps dans la société iranienne, même si apparemment ce corps nous appartient. Non seulement les femmes n'ont pas le droit de montrer leur chevelure ni leur corps, elles n'ont pas encore le droit d'avorter. Mais les hommes n'ont pas non plus un usage libre de leur corps dans la société (vêtements, sexualité, gestuelle, etc.) Dans l'islam c'est un grand péché d'attenter à son corps, sauf s'il s'agit d'une blessure faite pour Dieu ou par Dieu. (Paradoxalement beaucoup de sanctions policières dans le pays châtient cruellement le corps : par exemple la sanction d'avoir consommé de l'alcool est de quatre-vingt coups de fouet sur le dos.)

D'ailleurs cette vision du corps est érigée et vécue majoritairement en pensée dominante comme le seul possible. C'est une problématique où l'art corporel est souvent interrogé voire interpellé par le public. La « rationalité » retrouvée du

⁸⁵ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Ed. Denoël, 1997, Paris, P.200.

langage moderne pourrait éloigner le spectateur de la compréhension et de l'acceptation de l'attitude avec laquelle l'artiste use de son corps.

Les événements de l'été 2009 en Iran (l'élection présidentielle très contestée par le peuple, pour son caractère frauduleux) ont donné lieu à une série de manifestations dans les différentes villes d'Iran et spécialement à Téhéran. La police et les milices islamistes sont intervenues violemment. Les affrontements entre le peuple et les forces de l'Etat aboutirent à des centaines de morts, de blessés et d'incarcérations. Mais un soulèvement de liberté s'est joué dans les rues porté par le peuple avec une énorme énergie performative. En Iran pendant cette période, la présence de tout citoyen qui descendait dans la rue pour s'exprimer se terminait généralement par une confrontation physique avec le pouvoir autoritaire en place. Puis les artistes avec leurs différents médias (photographie, peinture, théâtre, performance, etc.) se sont confrontés à leur tour à ces événements marquants de la mémoire collective iranienne. L'écart entre « la loi » et « la justice », « la volonté du pouvoir » et « les désirs du peuple » s'est manifestée alors clairement.

L'exemple du travail d'Amir Mobed⁸⁶ dans la Performance *Viens me caresser en* 2010 nous donne plus de pistes à ce sujet. Pour sa performance, Mobed s'est entièrement vêtu de blanc. Il invita les participants à lui tirer dessus avec un fusil. Influencé par le travail de Burden - *Shoot*- sur le thème de la violence, il entendit pointer la violence prégnante dans la société iranienne post-élections présidentielles.

Plusieurs éléments différencient la performance d'Amir Mobed de celle de Burden. Dans le déroulement de sa performance Mobed se permit plusieurs modifications par rapport au travail initial, y compris des changements fondamentaux qui firent bouger la forme et certains questionnements de l'œuvre.

Ainsi, dans *Shoot*, performance datant de 1971, Chris Burden se tient droit devant un mur blanc. A une quinzaine de mètres devant lui, un homme, dont la description de la performance précise qu'il s'agit d'un ami tire à l'aide d'une carabine 22 Longs rifles dans le bras de Chris Burden. Alors que les participants à

⁸⁶ Jeune artiste iranien, né en 1974 à Téhéran. Il vit et travaille en Iran.

la performance d'Amir Mobed entrent dans la salle, lisent un bref mode d'emploi et se mettent aussitôt à lui tirer dessus sans savoir, eux, pourquoi ils le font. Dans un texte affiché sur le mur de la galerie, Mobed s'adressa au public et lui demanda : « Sommes-nous prêts à montrer la violence qui existe dans notre vie ordinaire ? », « Sommes-nous prêts à prendre la place d'un criminel et à tuer ? ».

La performance d'Amir Mobed me semble très intéressante à analyser du point de vue de la relation qu'il établit entre son travail d'artiste et la société. Cette analyse peut se faire selon plusieurs approches :

Amir Mobed réalisa sa performance en septembre 2010. Un an après les « événements post-électorales de la Présidentielle » de juin 2009, il y interrogea les sources de la violence dans la société et les individus en tant qu'éléments constitutifs de cette société, en les mettant en situation de prendre une décision. Dans cette situation n'importe quelle décision émanant du participant peut influencer sur la performance et donc en changer le cours. Le participant est responsable de sa décision.

La question que l'on pourrait se poser à partir de cette performance de Mobed est la suivante : comment l'individu en tant que membre de la société pourrait-il se convaincre de commettre un acte violent ? Il est facile, bien sûr, de supposer que ceux qui tirent sur les manifestants dans les rues de Téhéran sont de « grands méchants loups » ou qu'ils accomplissent "volontairement" ces actes sans en être conscients. Mais nous, qui sommes conscients de ce que nous faisons, nous nous garderions bien de commettre jamais ce genre d'erreur... Pourtant les participants à cette performance ont précisément été mis en situation par Mobed d'expérimenter que n'importe qui peut être, sur simple invitation, amené à appliquer un acte violent gratuit. Nous l'observons dans le documentaire réalisé lors de la performance⁸⁷ : beaucoup de tireurs ont réagi par simple curiosité, pour « voir ce que ça donnait » ; ou « pour faire avancer le travail de l'artiste : il n'y avait personne qui voulait tirer. Il fallait bien quelqu'un pour faire ça. Je ne suis pas cruel, je voulais seulement faire ce qu'on m'avait demandé.» etc. Pour certains participants le responsable de

⁸⁷<http://www.youtube.com/watch?v=LJIsUKyoqAY>, consulté le 10 octobre 2012.

tout ce qui se déroule dans la galerie est celui qui fixe les règles du jeu : l'artiste. Au même titre que ceux qui tirent sur les manifestants le font parce qu'ils sont convaincus que c'est pour « le bien du pays » ou pour « appliquer les lois de Dieu » ou « être à l'écoute des ordres du Guide Suprême qui est le plus savant de tous les savants ».

Avec cette performance, le « corps martyr » de l'artiste devant le public, dans l'absurdité des murs blancs de la galerie, pose une question fondamentale sur le corps : jusqu'où nous sommes responsables de notre corps et responsable de celui des autres ? Est-ce que nous sommes libres de traiter le corps comme on veut ? Comment définissons-nous la situation du corps dans notre société ?

En 1971, quand le jeune Burden réalisa sa performance, Les Etats-Unis était en pleine guerre du Vietnam ; or le peuple américain vivant aux Etats-Unis ne percevait pas directement la brutalité du conflit. Guerres initiées par des dirigeants américains qui y ont systématiquement engagé les citoyens. Burden en la matérialisant lui aussi, posa différemment la question de la violence. Il en projeta brutalement l'image qui mettait le spectateur face à sa crudité même.

Burden posa aussi, comme une revendication, la question des droits du corps. Peut-on, soi-même, pour des *raisons artistiques*, infliger à un corps, y compris le sien, les violences que l'on inflige socialement pour d'autres raisons (politique, religieuse, scientifique etc.). Ces questions des années 70 restent pour certaines d'entre elles d'actualité.

Nous pouvons également comprendre cette performance d'une autre manière : une sorte de transgression, d'échappatoire hors des catégories traditionnelles. Le fusil devient l'équivalent de l'outil pictural, le sang devient le médium et le corps, le support. Ainsi s'élargit le domaine d'investigation de l'art pour offrir une nouvelle définition possible de l'œuvre.

Corps, un fait de culture

Le statut du corps change d'une société à l'autre. Il est par-là un fait de *culture*. Les images qui définissent le corps et donnent du sens à son être invisible,

les idéologies et les systèmes de pensées qui essaient d'éclairer sa nature, les rituels et les éléments qui l'amène sur la scène sociale, ses capacités et sa résistance divergent d'une société à l'autre. D'une société à l'autre les caractéristiques de la relation de l'homme avec son corps et la définition des membres de ce corps individuel se composent de données très différentes. Le concept du Corps est une imagination, mais une imagination vivante qui fonctionne culturellement. Le corps contemporain n'existe pas naturellement, il est disponible dans un contexte de significations (même dans ses représentations subversives chez les artistes de performance) qui crée un écart dans sa relation physique avec le monde qui l'entoure. Les soufis utilisent les mouvements physiques corporels pour se séparer du monde physique et communiquer avec un autre monde.

Cependant, le corps est le lieu et le temps à travers lequel le monde pourra se mettre dans une forme humaine et présenter ses relations avec les autres. D'une zone géographique à l'autre, même souvent d'une classe sociale à l'autre, ou d'une génération à l'autre, les individus perçoivent le monde de manière différente. Comme le montre David Le Breton, dans son livre « *La sociologie du corps* »⁸⁸, beaucoup des attitudes qu'apparemment la physiologie nous impose et ne sont pas complètement sous notre contrôle, sont encore sous l'influence de données sociales, culturelles ou psychologiques. La douleur est une de ces attitudes significatives. La relation de l'individu avec la douleur, et ses limites de résistance à la douleur va dépendre du contexte social et culturel de l'individu et ses croyances idéologiques. Cependant, dans quelque culture que ce soit, le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales. Ainsi dans une société capitaliste, le statut général de la propriété privée s'applique également au corps, à la pratique sociale et à la représentation mentale qu'on en a.

Baudrillard nous fait remarquer que « le corps tel que l'institue la mythologie moderne n'est pas plus matériel que l'âme. Il est, comme elle, une *idée*, ou plutôt, car le terme d'idée ne veut pas dire grand-chose : un objet partiel, hypostasie, un

⁸⁸LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Presses Universitaires de France, 2008.

double privilégié, et investi comme tel. Il est devenu, ce qu'était l'âme en son temps, le support privilégié de l'objectivation, - *le mythe directeur d'une éthique de la consommation.* »

Michel Foucault montre dans son ouvrage *Surveiller et punir*⁸⁹ comment dans les sociétés modernes, les membres sont capturés dans des cercles serrés par un ensemble de relations qui contrôlent leurs mouvements. Ces communautés fonctionnent comme des « communautés disciplinées ». Les relations sociales fonctionnent donc sur la base d'une discipline qui crée de nouvelles relations, sans trouver leur centre dans l'énorme pouvoir institutionnel d'un État. Les manières et les relations dans l'exercice du pouvoir traversent toutes les institutions qui les coordonnent dans un système de domination effective. Cependant, la concentration politique sur le corps, est plus que tout, une sorte d'organisation dispersée qui produit ses effets sans être nécessairement claire et sujet du discours.

Le pouvoir qui est exercé dans nos sociétés contemporaines, en particulier sous ses formes les plus modernes, est compris non pas comme une propriété mais comme une stratégie dont l'influence n'est pas exercée sur l'obéissance, mais sur le contrôle. Ce sont des capacités, des manœuvres, des tactiques et des fonctions. Le pouvoir n'est pas une concession qui peut être transférée d'une main à l'autre en tant qu'outil, mais un système de relations et l'imposition de normes au groupe. « Dans l'ensemble, il faut reconnaître que le pouvoir ne se réalise pas par son acquisition, mais par son exercice, qu'il n'est ni un privilège à acquérir ni le privilège de maintenir une classe sociale, mais plutôt un ensemble de positions stratégiques ⁹⁰ ».

⁸⁹ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Ed. Gallimard, Paris, 1975.

⁹⁰ Ibid.



Orlan, *Omniprésence Smile of pleasure*, 7th Surgery-performance. Courtesy of La Plaque Tournante.

On voit combien le corps est étroitement mêlé aux finalités de la production comme support (économique), comme principe d'intégration (psychologique) dirigée de l'individu, et comme stratégie (politique) de contrôle social⁹¹. Dans cette vision proposée du corps dans l'art-performance, le principal travail des artistes serait de dénoncer les structures de la production/consommation qui induisaient chez le sujet une pratique double, liée à une représentation désunie de son propre corps : celle du corps *capital*, celle du corps comme *fétiche* (ou objet de consommation), comme les travaux proposés par des artistes telles Orlan et Cindy Sherman dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Ces artistes ont proposé de dénoncer la réification de corps d'artiste, la réduction de la personne de l'artiste en faisant de son nom une marque, un label.

⁹¹ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Ed. Denoël, 1997, Paris, p.213.



Cindy Sherman, *Untitled*, 1981.

Pour comprendre ce que nous entendons ici par la réappropriation du corps dans un processus social (et idéologique), nous pouvons reprendre les termes de Deleuze quand il décrit les instructions d'un masochiste, « Axiome du dressage, détruire les forces instinctives pour les remplacer par des forces transmises. A ses forces instinctives l'homme impose des forces transmises, qui vont régler celles-ci, les sélectionner, les dominer, les surcoder. ⁹²» C'est dans un tel contexte social et idéologique que notre corps de l'artiste se met en joue.

Pour pouvoir entrer dans un processus continu de meilleure connaissance de soi, l'artiste de l'art-performance mettrait à l'épreuve les habitudes de son corps, alors seulement il pourrait être en éveil. Les habitudes du corps sont une cage qui enferme la nouveauté et les énergies qui sont en nous. Marcel Mauss a bien montré dès 1934 par son traité sur *Les techniques du corps* que chaque société a ses habitudes bien à elle et sa façon de traiter et d'utiliser le corps. Ces habitudes propres à chaque société conditionnent notre relation avec le corps. Elles peuvent

⁹² DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p.194.

limiter ou développer nos habilités corporelles : « mais cette spécificité est le caractère de toutes les techniques. Pour exemple : pendant la guerre, Marcel Mauss dit avoir « pu faire des observations nombreuses sur cette spécificité des techniques. Ainsi celle de bêcher. Les troupes anglaises avec lesquelles j'étais ne savaient pas se servir de bûches françaises, ce qui obligeait à changer 8 000 bûches par division quand nous relevions une division française, et inversement. Voilà à l'évidence comment un tour de main ne s'apprend que lentement. Toute technique proprement dite à sa forme⁹³».

En habitant dans une société nous adoptons (consciemment ou inconsciemment) des habitudes corporelles et des manières d'utiliser le corps pour marcher, se reposer, manger, réagir au froid, réagir au chaud, percevoir la douleur, etc.

Ainsi selon les études menées par Mauss, dans toutes les manières artistiques d'utiliser le corps humain les faits d'éducation dominant :

La notion d'éducation pouvait se superposer à la notion d'imitation. Car il y a des enfants en particulier qui ont des facultés très grandes d'imitation, d'autres de très faibles, mais tous passent par la même éducation, de sorte que nous pouvons comprendre la suite des enchaînements. Ce qui se passe, c'est une imitation prestigieuse. L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres. C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Il y a donc des choses que nous croyons de l'ordre de l'hérédité qui sont en réalité d'ordre physiologique, d'ordre psychologique et d'ordre social. Une certaine forme des tendons et même des os

⁹³ MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril, 1936, (Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934)

n'est que la suite d'une certaine forme de se porter et de se poser.⁹⁴

Après une longue période de retenue, le corps se présente à l'époque contemporaine comme un lieu attractif pour le discours social. Peut-être est-ce la perte du corps social qui oblige l'artiste à retourner dans son corps individuel et à en faire un lieu d'existence.

En ouvrant dans leur corps une sorte d'espace de conversation, les artistes d'Art Performance s'en emparent et permettent la socialisation de l'invisibilité personnelle et tangible. Le corps n'est plus une machine passive, mais un autre soi qui crée et perçoit. Le corps devient un lieu de conquête, un espace d'exploration émotionnelle à distancier et objectiver.

Ce contact intense et immédiat avec le monde remplace la connexion physique que le champ symbolique offre à la personne par le jeu des potentiels physiques. La question ici, c'est de percevoir sa capacité intrinsèque à faire face à la mort sans l'affaiblir, en sacrifiant le corps. Seul un tel appel, bien que complètement métaphorique, peut être suffisamment puissant pour soutenir un échange symbolique et significatif avec le monde et pour recréer, le désir de la vie chez son être. Quand la société échoue dans sa mission anthropologique pour s'orienter dans l'existence, est-il temps d'aller mourir, pour voir si elle vaut encore la peine d'être vécue ? Seule la mort, aussi appelée symboliquement que le magicien qui la lit, peut exprimer la légitimité de la vie. La mort devient alors le moment créatif des sentiments et des valeurs : parce que l'ordre social a perdu son rôle pour donner du sens à la vie.

Ainsi des artistes comme Marina Abramovic nous invitent, à revenir à la vie, à découvrir nos forces cachées, à nous abandonner au plaisir de leur révélation en détruisant la prison du corps et ses habitudes par la maîtrise de soi, développer la conscience du corps et la retenue qui permet la concentration sur le moment présent de son corps (élément essentiel qui nous empêche de céder aux sirènes de l'habitude esthétique, au charme de l'autosatisfaction.) Proche de la proposition de Beuys et de Grotowski, Abramovic considère le **corps d'artiste** comme un outil qui

⁹⁴ Ibid.

fonctionne en tant que moyen et véhicule, portant le sujet créateur vers des nouvelles expériences. « Grâce à cette vitalité malléable du matériau-corps, l'Art peut se renouveler sans cesse, selon la philosophie d'Abramovic. »⁹⁵ Ainsi, les artistes de l'art-performance ont commencé la création d'un nouveau corps.

La création d'un nouveau corps

« On a fait manger le corps humain, on l'a fait boire pour s'éviter de le faire danser »⁹⁶.

Le corps comme lieu de découverte, comme garant du réel, joue un rôle très important dans notre créativité. Comme artiste de l'art-performance nous nous mettons face à un corps préétabli et imposé. Nous essayons de libérer ce corps, de lui créer de nouvelles voies d'existence, de nouvelles manières de percevoir, en le délivrant de tous ses automatismes pour le rendre à sa véritable liberté⁹⁷.

Antonin Artaud s'est posé cette question dans la première moitié du XXème siècle. Ce metteur en scène, poète et écrivain français a interpellé la manière dont le corps était perçu dans les sociétés modernes. Selon Artaud il faut commencer à libérer le corps : « Il faut se décider à mettre le corps à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. » Citons encore cet autre passage, crucial pour tenter de mieux saisir sa pensée :

Le corps est le corps, il est seul et n'a pas besoin d'organes, le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps, les choses que l'on fait se passent toutes seules sans le concours d'aucun organes, tout organe est un

⁹⁵ DAVVETAS Démosthènes, *Marina Abramovic : Méditation aux yeux fixes*, Ed. Nicolas Chaudun, Belgique, 2013, p.35.

⁹⁶ ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Ed. Gallimard, Paris, 2003, p.171

⁹⁷ Cf. *Ibid.* p.168.

parasite, il recouvre une fonction parasitaire destinée à faire vivre un être qui ne devrait pas être là.⁹⁸

Que peuvent nous signifier ces phrases prononcées il y a près de soixante-dix ans ? Comment comprendre ce problème posé par les organismes ? Qui occupe le rôle de Dieu dans cette affaire de corps qu'Artaud dénonce ? Pourquoi cette absence de besoin d'organisme et comment le corps pourrait-il s'en passer ? Quel peut être le rapport entre organisme et Dieu ? Ce sont des questions que les écrits mêmes d'Antonin Artaud et ceux de Gilles Deleuze peuvent éclairer, en nous donnant une compréhension plus approfondie de la situation du corps moderne.

La question d'Artaud visait surtout l'idée d'une organisation rationnelle du corps, dont la tradition occidentale d'abord fondée sur la dissection de cadavres a réduit l'étude anatomique⁹⁹ à l'attribution pour chaque organe d'une fonction, dissociant le corps en parties, en faisant désormais l'affaire compartimentée de spécialistes. Artaud évoque ainsi l'idée d'un organisme censé développer et régir les organes à des fins précises suivant des fonctions spécifiques préalablement décidées, renvoyant ainsi aux habitudes développées par une idéologie dominante qui conditionne le corps, le fait fonctionner d'une manière spécifique suivant les besoins de fonctionnement de la société. Revendiquant la liberté d'explorer d'autres facultés, aspirant à désinhiber ses capacités, Artaud opposait résistance à l'instrumentalisation et à la réification du corps.

Ce que nous retenons ici des écrits d'Artaud à ce propos, c'est que l'idée de ce corps libéré, c'est-à-dire le Corps sans Organes, n'exclue en aucun cas les organes. Le Corps sans Organes s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation (par habitude et fonctionnalité) des organes qu'il appelle l'organisme dans sa terminologie.

⁹⁸ *Ibid.* p.167. Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.

⁹⁹ Voir à ce sujet : PRADIER Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps*, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

Ainsi le corps subirait une logique et une ritualisation contraint de faire ce que l'organisme lui impose pour le « bon » fonctionnement quotidien de ses organes, répondre à tous les besoins et combler les manques (individuels et sociaux), en résultant une accumulation de tâches sous laquelle le corps est battu, débordé, détruit, dominé, humilié, pressé, rabaissé et surchargé.

Le Dieu dont Artaud parle renvoie précisément à cette idée d'organisation, tout à la fois organisme et organisateur. Il écrit : « Pour vivre il faut avoir un corps, qui a eu l'idée du corps à se constituer et à se faire, qui a compté sur autre chose que le hasard, un « Dieu » pour s'être fait un corps ? Non, le corps, on se le fait soi-même, ou alors il ne vaut pas et ne tient pas, et il vient du mérite et de la qualité, il vient des actes faits. »¹⁰⁰ Pour ce metteur en scène du théâtre, « le corps humain est une pile électrique chez qui on a châtré et refoulé les décharges »¹⁰¹ Donc selon lui, l'Homme est capable de se faire un corps, de se faire un nouveau corps.

« L'organisme n'est pas du tout le Corps sans Organes, mais une strate sur le Corps sans Organes, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile¹⁰² ».

Que devient un corps qui décide de s'opposer à cet organisme imposé, de faire comme Gilles Deleuze le décrit d'une manière presque romantique : « de marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, chose simple, Entité, corps plein, voyage immobile, Anorexie, vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation » ? Quel est ce nouveau corps ? Comment pourra-t-on le construire ?

C'est probablement dans ce sens que nous pouvons comprendre la question de la libération du corps dans l'art-performance : un Corps qui se fait de telle

¹⁰⁰ Ibid, p.151.

¹⁰¹ Ibid., p.170.

¹⁰² DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, op. cit, P.197.

manière qu'il ne peut être occupé et peuplé que par des intensités, et non pas par des fonctions. « Le Corps sans Organes, c'est le champ d'immanence du désir, le plant de consistance propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler)¹⁰³ ».

En effet, le Corps sans Organes qui nous intéresse dans l'art-performance, c'est un **corps d'artiste** qui ne manque pas d'organes (comme ça pourra s'entendre à travers le terme Corps Sans Organes), mais il n'accepte pas les fonctionnalités socialement prédéfinies pour ces organes, c'est un corps-esprit qui vit dans l'instant présent. Ce Corps sans Organes se définit donc par un organe qui peut changer de fonctionnement, alors que l'organisme social du corps se définit par des organes qui ont un placement et un fonctionnement déterminés. Le corps sans organes, tel qu'on pourra le comprendre dans le contexte de l'art-performance, ne se fait pas en supprimant des organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit par la présence temporaire et provisoire des organes déterminés. Il s'agit de percevoir de nouvelles manières de faire, de nouvelles visions à son corps.

Dans un tel corps, les perceptions changent radicalement. La douleur qu'artiste d'art-performance exerce sur lui, n'aura pas de rapport avec des interprétations tel : « le masochisme qui cherche le plaisir, mais ne peut y arriver que par des douleurs qui auraient pour fonction d'apaiser ou de conjurer une angoisse profonde ». Mais cette douleur est une étape du processus de se faire ainsi un Corps sans Organes, pour déconstruire/dépasser l'état "normalisé" du corps, pour se faire un nouveau corps, de se libérer des habitudes du corps. Ce n'est pas le **plaisir** (satisfaction) qu'il cherche, mais le **désir** (un processus profond qui vient de l'intérieur).

Dans le processus de la création du Corps sans Organes, il y a un phénomène social et politique. Ce n'est pas quelque chose théorique et abstrait sur le corps physique de l'Homme. Cette notion-pratique est très concrète, et sociale. Même si

¹⁰³ Ibid., p.191.

ce processus de la création commence par l'individu, et dans l'individu, l'artiste questionne tout d'abord les perceptions sociales du corps. Ainsi l'effet de ce processus pourra s'étendre sur la société. Le Corps sans Organes, n'est pas juste un corps individuel et personnel. « Il s'agit de faire un corps sans organes, là où les intensités passent, et font qu'il n'y a plus ni moi ni l'autre, non pas au nom d'une plus haute généralité, d'une plus grande extension, mais en vertu de singularités qu'on ne peut plus dire personnelles, d'intensités qu'on ne peut plus dire extensives¹⁰⁴ ».

Ne pas obéir à l'organisme imposé de la société sur le corps est une transgression et une révolte. Une révolte contre l'organisme, et par là j'entends l'organisme physique, psychique et social. L'artiste prouve à soi-même et aux autres membres de la société qu'on peut ne pas subir les organismes et les règles préétablies. Il peut casser les formes prédéfinies, dépasser les acquis, transgresser les règles acceptées, outrepasser ses limites actuelles. Ce Corps sans Organes d'artiste qui nous intéresse, remplace l'interprétation par l'expérimentation, moins au niveau du signifiant que de l'expérience.

Pour ce faire, il s'agit non seulement de ne pas perdre la conscience de son corps en faisant la chasse aux « habitudes », mais de s'entraîner pour développer une conscience éveillée du corps.

Nous pouvons inscrire certains travaux des artistes comme Marina Abramović - par exemple la série des performances intitulées *Libération* - dans un processus pour connaître son corps, ses limites et ses défauts, pour les dépasser, avoir une autre vision du corps pour dire « NON » à l'organisme préétabli de leur corps, en procédant tout à la fois à une découverte biologique et métaphysique.

¹⁰⁴*Ibid.*, p.194.



Marina Abramovic, *Freeing the voice*, 1975.

Je conçois mon travail sur le corps d'artiste à travers l'art-performance comme une quête vers l'émancipation de mon corps par tous les moyens d'expérimentation qui me bouleversent en tant qu'individu pour mieux me retrouver. Le Corps sans Organes est le corps créatif, le corps qui invente, qui n'accepte pas les préétablis, les prédéfinis. Il implique un nouveau regard dans lequel l'expérimentation remplace toute interprétation dont il n'a pas besoin, une vision qui remplace le monde du sujet par les micro-perceptions.

Pour construire ma méthode d'apprentissage, je me suis posé la question de savoir comment mettre en pratique le processus du Corps sans organes ? Comment « marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre » ? Nous avons réalisé que nous ne faisons que *tendre vers* le Corps sans Organes, sans jamais y arriver. Le Corps sans Organes est un **processus**, la démarche d'aller vers, tout en sachant qu'on n'a jamais fini d'y accéder. Ce n'est pas un fantasme, c'est un programme.

Il ne faut pas comprendre le Corps Sans Organes comme un concept abstrait. Ce n'est pas juste une théorie à citer, mais un ensemble de pratiques. « Il est non-

désir aussi bien que désir. Ce n'est pas du tout une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques¹⁰⁵ ».

Le Corps sans Organes est ici pour nous une façon de comprendre et de pratiquer la vie, de se libérer de ce que lui a été imposé par la vie sociale, de parvenir à réaliser et à épanouir ses possibilités. Le Corps sans Organes est une manière de vivre, une manière de voir, une vision et une pensée mises en pratique. On ne peut pas essayer d'avoir un Corps sans Organes, mais essayer d'**être** le Corps sans Organes. Me revient ici le conseil donné par Marina Abramovic au début de mon apprentissage avec elle : aller en Inde et pratiquer la technique du Vipassana. Elle me dit : « Omid, Il ne s'agit pas de **faire**, mais il s'agit d'**être** », («Omid, It's not to do, it's to be »). Un Corps sans organes pourra se dire: « ce n'est plus ma tête, mais je me sens dans une tête, je vois et me vois dans une tête ; ou bien je ne me vois pas dans le miroir, mais je me sens dans le corps que je vois et je me vois dans ce corps nu quand je suis habillé. »¹⁰⁶ Dans le processus du Corps sans Organes les micro-perceptions remplacent le monde du sujet. Les Devenirs remplacent l'histoire. C'est le monde des expériences. « Ce n'est plus des actes à expliquer, des rêves ou des fantasmes à interpréter, des souvenirs d'enfance à rappeler, des paroles à faire signifier, mais **des couleurs et des sons, des devenir et des intensités**¹⁰⁷ ».

Le Corps que nous essayons de comprendre ici, dans le contexte de l'art-performance, est en rupture avec l'organisme que la société lui a défini. Il se libère de toutes sortes de jugements. Il n'obéit pas ; il est en combat permanent. Ce corps se déconstruit pour se reconstruire une nouvelle fois, et une fois construit il se déconstruit pour se reconstruire encore une fois. Il est toujours en mobilisation avec des micromouvements. Le Corps sans Organes est dans une création permanente. Toute création rentre dans le monde de l'Art. C'est en cela que tout homme est un

¹⁰⁵ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *op. cit.*, p.186.

¹⁰⁶ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Ed. de la différence, La Roche-sur-Yon, 1981, p.33.

¹⁰⁷ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *op. cit.*, p.200.

artiste. (Comme disait Joseph Beuys). Nous sommes tous capables d'être toujours en création. Nous avons tous de potentiels Corps sans Organes.

Le **corps d'artiste** que nous essayons de décrire ici à l'aide des termes deleuzien est en effet lié à l'enfance, mais pas au sens du souvenir d'enfance ou de l'adulte qui repart en enfance, au contraire, il est lié à l'enfance parce qu'il est le **devenir**, parce qu'il est le lieu de l'expérimentation, le non défini, c'est la redéfinition permanente. Il n'est pas l'enfant avant l'adulte. Il est comme un enfant à la recherche de devenir. L'expérimentation de chaque objet et chaque notion fait partie de son rôle d'artiste. Il est dans la redéfinition permanente des règles, ou dans leur transgression.

3-3 Espace de performance / Espace public

Pour revenir au processus de la création de ma performance *Je suis là* à Téhéran en 2012 et continuer nos questionnements sur les concepts fondamentaux de l'art-performance, nous allons creuser dans la notion de l'espace dans l'art-performance.

Dès mon arrivée en Iran, j'ai parlé de mon projet avec des amis pour commencer à préparer le cube de glace et trouver un lieu public pour le faire. Presque tout le monde m'a prévenu que si je faisais cette performance sans en demander l'autorisation à la police, j'allais avoir des problèmes. Il était bien sûr inutile de faire cette demande puisqu'elle ne m'aurait jamais été accordée... De plus demander cette autorisation pour une telle action lui ôtait toute sa puissance.

En Iran, pour accomplir une action dans la rue (ou n'importe quel lieu public) il faut en obtenir l'autorisation auprès du Ministère des affaires intérieures du Pays. Si, de plus, il s'agit d'une action artistique il faut également l'accord du Ministère de *la Culture et de la Guidance islamique* (l'équivalent du ministère de la Culture français). Il m'aurait donc fallu, dans un premier temps, convaincre l'administration culturelle qu'« il s'agissait bien d'art ». Je devais m'expliquer au moyen de « notes d'intention » en les informant des raisons pour lesquelles je souhaitais faire cette performance et ce en quoi elle consistait exactement. Mission impossible ! Compte

tenu de la mentalité conservatrice des directeurs et des membres du comité de censure (appelé littéralement « Comité de Ré-visionnage ») face aux demandes qui ne se présentent pas dans le cadre d'un événement officiel.

Hormis ce problème (qui peut éventuellement être contournable), il restait encore à convaincre le Ministère des affaires intérieures du Pays, mais dans les années qui suivaient le Mouvement Vert (toujours sous la présidence de Mahmoud Ahmadinejad 2009-2013) où la moindre action jugée « provocante » dans la rue était punie d'une peine de plusieurs mois de prison ainsi que de coups de fouet, prévoir une performance, action se voulant intentionnellement provocante, était quasiment inimaginable. Sachant qu'il n'est pas très difficile d'être provocateur en Iran : article mal venu d'un journal, caricature, ou même port d'un bracelet vert¹⁰⁸ dans la rue, tout et n'importe quoi peut être considéré comme une action provocante. La parution du journal *Shargh*, un journal du parti Réformiste, a été suspendue par l'État en septembre 2012, simplement parce que les membres du *Comité de la supervision des presses* avaient interprété une caricature publiée dans ce journal comme un manquement de respect aux « martyrs de la Défense Sacrée » (guerre Iran-Irak).

¹⁰⁸ La couleur verte a été utilisée au cours de la campagne présidentielle de 2009 par le camp de Mir Hossein Moussavi qui contestait les résultats de l'élection ayant donné la « victoire » à Mahmoud Ahmadinejad. Après l'élection présidentielle, la couleur verte était le symbole que les manifestants arboraient durant les mois qui suivirent « les élections ». Le vert est devenu le signe de contestation du régime iranien.



Hadi Heidari, *Journal Shargh*, Teheran, 2009.

Même si le journal, au cours du procès qui a suivi n'a pas été reconnu coupable par le tribunal, et qu'il a pu reprendre sa publication trois mois plus tard, ces interventions de l'État ont abouti en parvenant à ce que les journaux s'abstiennent de prendre des risques et s'autocensurent. *Shargh* et le caricaturiste ont eu beaucoup de chance (et éventuellement bénéficié de réseaux en étant proches du parti politique autorisé), parce que nombreux sont les journaux qui se retrouvent supprimés définitivement. D'autres journalistes sont emprisonnés pendant plusieurs années pour des raisons aussi anodines.

Parler de « résistance » peut être interprété comme un acte d'opposition à l'État islamique ; il peut donc, non seulement y être mis fin, mais aussi dans certains cas valoir une peine de prison ou une interdiction de travailler prononcées pour une période de temps indéfinie.

Ce fut très important pour moi, à ce moment-là, de réaliser ma performance sans demander l'autorisation du gouvernement. Dans son intervention lors de la journée de réflexion du 5 novembre 2013 à l'université Paris 8 (organisée dans le cadre de la présente recherche), Jean-Jacques Lebel a ainsi précisé pour nous, son point de vue sur cette question :

« {Avec Omid} On disait pour quoi pas faire un Polyphonix en Iran. Mais surtout sans demander la permission. Surtout. Parce que quand on commence à demander la permission, déjà on rentre dans le rang.

J'ai comme un souvenir fraternel et admiratif envers Jean Genet. Je ne sais pas si vous avez vu, ce que moi je considère, très subjectivement, comme un des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma de toutes les époques. Ça s'appelle Un chant d'amour, c'est un film qui a été tourné d'après le scénario de Jean Genet. On en a beaucoup parlé dans des cours avec Deleuze à un moment donné. Ce film on ne peut pas le voir dans les salles. Alors il y a des gens qui disent, « c'est dégueulasse, ce n'est pas distribué ». Non, ce n'est pas ça. Genet s'est toujours refusé à envoyer une lettre ou de demander un permis d'exploitation. Vous savez que pour un film il faut qu'il y ait des papiers qui soient envoyés par des producteurs à la préfecture de police, ou quelque chose comme ça, pour demander un visa, accordé ou pas ensuite. Quand il est accordé c'est marqué au début du film : visa d'exploitation. Genet a dit : non, je ne demande rien. Je ne veux pas leur demander quoi que ce soit.

Donc son film encore aujourd'hui, n'est visible que dans les circuits complètement underground, clandestins. D'ailleurs dans mon festival, le Festival de Libre Expression, qui a commencé en 1964, qui a tourné partout, très nomade (forcément), nous l'avons montré plusieurs fois. Il y avait toujours des flics en civils dans les salles, le temps qu'ils réalisent que c'était le film de Genet, c'était trop tard, il était fini, on avait planqué la bobine. Ce qui est intéressant, c'est que mon ami Jonas Mékas (qui est le fondateur, en quelque sorte, du cinéma underground, les circuits autogérés, pas seulement produire les films, faire des films, mais autogérer la distribution des films, en dehors des circuits commerciaux) faisait la même chose à New-York. C'est-à-dire qu'il annonçait un film, et clandestinement il filait le film de Genet dedans. Comme ça au bout de quelques années, des centaines et des centaines de gens l'avaient vu. Quelquefois il y'avait des copies qui étaient faites et qui allait jusqu'au Japon. Mais jamais dans des circuits officiels. Ce n'est pas par coquetterie cela. Ce n'est pas pour jouer les petits malins, c'est parce qu'on se dit que, comme les livres qui sont hors commerce, comme les performances qui sont hors commerce, comme les séances de poésie qui sont hors commerce, les quelques rares personnes, qui les voient, qui les lisent, par rapport aux grands films qu'on voit sur les Champs-Élysées c'est un minimum d'individus, c'est un pourcentage très petit, mais ceux-là ne l'oublient jamais. Ceux-là vivent avec le film, avec le livre,

avec la performance, dans leur tête, dans leurs corps, tout le temps. Ce n'est pas simplement de la consommation passive, c'est vraiment quelque chose qui compte. Il y a une véritable rencontre entre les auteurs et les auditeurs. Ce qui n'est évidemment pas le cas dans la grande distribution¹⁰⁹ ».

L'art-performance, l'art de la confrontation avec l'espace

J'ai insisté pour accomplir ma performance, sans demander une autorisation de gouvernement. Avec un ami artiste, nous avons confectionné un cube de métal galvanisé que nous avons apporté dans une ancienne usine de glace pour réaliser le cube.

J'avais besoin, en tant que performeur, de trouver le lieu que je sentais le plus propice à cette épreuve, le lieu de l'événement, **l'espace de l'action**. C'était un défi de trouver l'espace de cette performance. Je me suis donc posé la question de confrontation de l'artiste avec l'espace : Qu'est-ce donc que l'espace public pourra être pour nous, citoyen/artiste, et comment pourrait-on le considérer ?

La question d'espace est une des questions fondamentales pour concevoir une performance : dans quelle espace l'action est exécutée ? Comment devrais-je me confronter avec l'espace de la ville (Téhéran) pour réaliser ma performance ? Que voulais dire pour moi en tant qu'artiste performeur l'espace ici à Téhéran, en septembre 2012 ? Comment pouvais-je voir et comprendre l'espace ?

« Si l'émergence et la structuration de la polis grecque face aux dieux, l'organisation et la planification de l'espace de la société industrielle à l'âge de l'atome sont fondamentalement distinctes, ce sont pourtant des époques du Dasein occidental essentiellement liées l'une à l'autre. La planification de l'espace, la confrontation avec lui jusque dans la navigation interplanétaire nous sont déjà devenue des faits d'évidence¹¹⁰ ».

¹⁰⁹ C.f.: « *Dialogue avec Jean-Jacques Lebel* », Dans l'annexe de cette recherche.

¹¹⁰ HEIDEGGER Martin, FRANCK Didier, « *Remarques sur art—sculpture—espace* », Les Temps Modernes 2008/4 (n° 650), p. 47.

Le concept d'espace est fondamental en art. Mais ce concept est quelque peu ambigu. Différents artistes, scientifiques et écrivains perçoivent celui-ci chacun de leur manière : des mots peuvent lui être ajoutés pour créer des concepts de composition tels qu'espace physique, espace naturel, espace social, espace géographique, espace d'art. Mais en même temps, il y a très peu de définitions claires et on peut se demander si tous ces auteurs font référence aux mêmes conceptions ? Il me semble que la notion d'espace est obscurcie par son utilisation sans signification précise et en profondeur. Ici, nous essayons de trouver plus d'indices pour comprendre le concept d'espace dans l'art.

Au sens grec (classique), l'espace était vu à partir du *corps* et comme son lieu, comme le contenant du lieu : « L'espace est quelque chose de réel indépendamment des corps, et que tout corps sensible est dans l'espace¹¹¹ ».

Plus tard — dans la physique moderne depuis Galilée et Newton — l'espace perdit la distinction et l'assignation des lieux et des directions possibles en lui¹¹². Il devint extension tridimensionnelle uniforme pour le mouvement de points de masse qui n'ont pas de lieu distinct assigné, mais qui pouvaient être en tout endroit de l'espace. Kant a aussi interprété cet espace, vu en fonction du corps physique, comme un mode par lequel l'homme — à titre de sujet qui est pour soi - représente par avance les objets qui l'affectent. L'espace devint pure forme de l'intuition qui précède toute représentation d'objets donnés de manière sensible. Cette espace n'existe pas en soi, il est une forme subjective de l'intuition de la subjectivité

¹¹¹ARISTOTE, *Leçons de physique*, Livre IV, de l'espace, du vide et du temps, Chapitre II, §6.

¹¹²ARISTOTE décrivit, « L'espace a bien les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, qui déterminent toute espèce de corps », « À un autre point de vue, les déplacements des corps naturels et simples, le feu, la terre et les autres, ne démontrent pas seulement que l'espace est quelque chose ; mais ils démontrent en outre qu'il a une certaine propriété. Ainsi chacun de ces éléments est porté, quand rien ne s'y oppose, dans le lieu qui lui est propre. Celui-ci va en haut, celui-là va en bas. Or le haut et le bas, et chacune des autres directions, en tout au nombre de six, sont des parties et des espèces de l'espace et du lieu. » (*Leçons de physique*, Livre IV, de l'espace, du vide et du temps, Chapitre II, §2).

humaine.¹¹³

Malgré toutes les différences dans les manières de penser l'« espace » au cours de l'histoire, l'espace y est représenté, presque toujours, à partir d'un corps ; corps de l'Homme, corps des objets, etc.

Donc, par ces représentations de l'espace, l'homme, avec son volume, se tient et marche aussi dans l'espace comme un corps. Ainsi, Heidegger soulève une question intéressante : est-ce que l'homme est dans le monde telle la chaise dans la chambre et l'eau dans le verre ?

Il s'agit pour nous de voir comment l'artiste est dans l'espace ? Il n'est pas dans l'espace à la manière dont l'est un objet ou un corps. Il est dans l'espace de telle sorte qu'il concède-et-aménage l'espace, « L'homme a toujours déjà concédé-et-aménagé l'espace ». dit Heidegger¹¹⁴. L'artiste accorde l'espace en tant que le spatialisant ou le donnant-du-champ, aménage les choses et lui-même dans ce champ-libre. Ainsi l'artiste n'est pas un corps et n'a pas un corps, *mais vit son corps*. Merleau Ponty a écrit : « En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas d'avantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opèrerait la synthèse et où elle impliquerait mon corps ; je ne suis pas dans l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. Mon corps a son monde ou comprend son monde sans avoir à passer par des “représentations”, sans se subordonner à une “fonction symbolique” où “objectivante” ». ¹¹⁵»

Nous pouvons nous poser la question de l'espace autrement. C'est-à-dire, la comprendre purement à partir d'elle-même, telle qu'elle se montre : qu'est-ce que l'espace en tant qu'espace — pensé indépendamment du corps ? Qu'est donc l'espace lui-même — en ce qui lui est propre ? Qu'est-ce qui offre à l'espace la

¹¹³HEIDEGGER Martin, op. cit, p.50.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵MERLEAU PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 164.

possibilité d'être quelque chose qui accueille, entoure et contient ? Pour comprendre ainsi l'espace il nous faut commencer par l'affirmation que l'espace espace. Espacer signifie : dégager, donner du champ libre, de l'ouverture. Dans la mesure où l'espace espace, il libère le champ-libre. La question d'espace dans le travail des artistes Fluxus était de créer de l'espace, de fournir l'environnement à des citoyens, des non-artistes. Jean-Jacques Label offrait également dans ces happenings, des opportunités aux minorités et aux marginaux de la société, ainsi il leur **donnait de l'espace**.

De plus, l'espace est l'un des systèmes d'organisation fondamentaux pour tous les êtres vivants, en particulier les êtres humains. On peut dire que le langage de l'espace est un langage différent de celui du langage parlé. Les études de l'anthropologue contemporain Edward Hall dans *The Hidden Dimension*¹¹⁶ montrent que l'utilisation de l'espace par l'homme dépend en quelque sorte des développements culturels. Les personnes de différentes cultures utilisent non seulement différentes langues pour parler, mais plus important encore, elles font également l'expérience de différents mondes sensoriels. La visualisation et le traitement sélectifs des données et des informations entraînent l'enregistrement de certaines choses et la suppression d'autres. Ainsi, l'expérience d'un espace, telle que comprise par un système culturel, sera différente de cette expérience dans un autre. La forme expressive de cette observation filtrée peut être vue dans l'architecture et la conception environnementale de différentes cultures.

Selon Alain Berthoz, dans ces recherches au sein du Collège de France, une nouvelle discipline est en train de naître : les « neurosciences cognitives sociales ». Leur champ d'étude est vaste et se décline par des sujets aussi différents que la conscience de soi et d'autrui, l'agentivité (identification de qui est à l'origine de nos actions ou de nos perceptions), la stabilité émotionnelle et personnelle, les valeurs morales, les normes sociales, etc. L'Homme, comprend le concept d'espace en se faisant aider d'une variété de sens, dont chacun sera préparé et nourrit en fonction de son contexte culturel et linguistique, pour la réception des données. La perception

¹¹⁶ HALL Edward, *The Hidden Dimension*, Ed. Anchor, 1966, p.240.

et le traitement des données collectées de l'espace par les récepteurs sensoriels du corps sont étroitement liés à la langue et à la culture de la langue. Par exemple, la peinture ne peut jamais reproduire directement le goût ou l'odeur de fruit, ni fournir la texture et le sens du toucher qu'elle apporte. Cependant, le langage et la peinture peuvent rendre ces choses symboliques, et parfois même avec un effet de résultat proche du sens originel. Cela peut affecter notre compréhension du goût des fruits.

Ainsi, selon E. Hall, C'est presque une illusion d'imaginer qu'on puisse s'adapter à la réalité sans l'utilisation de la langue, ou que la langue est un moyen aléatoire pour résoudre des problèmes spécifiques de communication et de pensée.

Selon Edward Hall, la réalité est que le « monde réel » repose en grande partie sur les habitudes linguistiques d'un groupe. ¹¹⁷Nous fragmentons l'espace, le traduisons en concepts, lui donnons des explications et des significations, généralement parce que nous faisons partie d'un groupe que nous avons convenu d'organiser - un contrat accepté par notre communauté linguistique a été codé avec nos modèles de langue. Bien entendu, ce contrat n'est pas verbal ni enregistré, mais ses dispositions sont strictement obligatoires ; nous comprenons généralement l'espace et les phénomènes qui nous caractérisent en tant que membre dans l'organisation et la classification des informations telles qu'elles sont définies dans le contrat.

La relation de l'homme avec l'espace dépend de son appareil sensoriel et de la manière dont cet appareil est entraîné à réagir. La relation de l'homme avec l'espace est liée à sa compréhension de soi, et cette compréhension est intimement liée à son environnement.

Il existe différentes perceptions de l'espace et de la distance selon les cultures. Par exemple, l'espace personnel ou la distance normale entre deux personnes de cultures différentes est différent. Edward Hall classe les intervalles de la classe moyenne américaine comme suit :

¹¹⁷ Ibid., p.93.

- distance intime : jusqu'à dix-huit pouces (sexe, distance de lutte, distance d'appui ...)
- Distance personnel : 1.5 à 4 pieds (distance pour des discussions personnelles, ...)
- Distance sociale : 4 à 12 pieds (distance de travail, on peut voir la personne complètement, ...)
- Distance publique : 12 pieds (espace autour des "personnalités importantes", espaces pour les grands discours, ...)

Chacune de ces catégories affecte nos récepteurs sensoriels et nos muscles différemment. Ces influences varient d'une culture à l'autre et doivent être étudiées par l'artiste afin de créer la bonne atmosphère pour son travail.

Les études de Humphry Osmond¹¹⁸, anthropologue et psychiatre britannique, montrent que certains espaces, tels que les gares et les salons, séparent les gens, qu'il appelle l'espace SocioFugal. D'autres espaces, tels que les café-terrasse français, rassemblent les gens. Il a appelé ces espaces SocioPetal. Comprendre ces analyses nous aide à mieux concevoir l'espace de notre travail.

La relation entre ce qui est entendu et ce qui est vu, la considération des repères linguistiques et symboliques et leurs médiations sont importantes pour comprendre le processus de compréhension de l'espace. En sport, dans de nombreux cas, on peut dire que la personne n'entend pas la voix de l'entraîneur qui l'accompagne à côté du terrain. Il entend la voix qui est liée à l'image et aux mouvements de l'entraîneur.

Visionnage actif

La plupart des gens ne pensent pas devoir apprendre à voir. Pour cette raison, l'idée selon laquelle en voyant un espace donné, une réalité fixe et une forme pour tous les êtres humains est enregistrée sur un système de réception visuelle passive

¹¹⁸ Les termes sociopétal et sociofugal ont été introduits par Humphry Osmond dans un ouvrage conjoint avec Robert Summer pendant la supervision d'Osmond au Weyburn Mental Hospital à Saskatchewan, Canada : cf. : SOMMER Robert. *Action research: from mental hospital reform in Saskatchewan to community building in California*, Canadian Psychology 40, 1999, pp. 47-55.

est universellement acceptée. Le résultat de cette idée est que généralement on suppose que tout ce que l'on voit est égal pour tous les êtres humains et qu'ils en ont une compréhension unique, et peuvent donc être utilisés comme point de référence universel. Pour beaucoup, l'idée qu'il n'y a pas deux humains qui voient exactement la même chose lorsqu'ils utilisent activement leurs yeux dans une position naturelle, est choquante. Car cela signifie que tous les êtres humains ne communiquent pas de façon égale avec le monde qui les entoure.

L'artiste doit prendre davantage conscience de la relation entre l'Homme et l'espace afin de mieux comprendre son expérience complète. Lors de l'atelier *Scénographie de l'espace en utilisant les matériaux recyclés* (atelier organisé en collaboration avec John Allen et le groupe Rekhneh dans la salle Rudaki à Téhéran à l'automne 2018) qui a abouti à un happening intitulé *L'événement de midi*, notre objectif était d'aménager l'espace de façon à donner aux participants la possibilité de s'exprimer librement. Nous avons tenté de proposer un environnement créatif, en créant un espace où les éléments de l'espace pourraient stimuler et enrichir la créativité de participants.

Pendant le happening, Les participants du workshop intitulé *Le théâtre entre mémoire et oubli : actes de soulèvements*, proposé par Jean-François Dusigne, et le workshop intitulé *Théâtralité moins le théâtre ou la performance à l'heure de la nécessaire revisitation de sa singularité*, proposé par Arnaud Labelle-Rojoux, avaient l'occasion d'intervenir dans cette espace par des formes libres et spontanées.

Le but était de donner aux participants un espace de travail. Une combinaison de matières recyclées et de déchets qui, malgré l'hétérogénéité des matériaux, avait une structure forte et fiable, invitant les participants à les escalader et à les utiliser. Nous avons par exemple construit un dôme avec les principes de la géométrie islamique (utilisés dans les mosquées d'Ispahan) à l'aide de tuyaux recyclés. Ce dôme, avec une action collective, a été installé sur des colonnes construites avec des palettes à bois que nous avons trouvées dans des dépôts de matériaux à recycler dans les quartiers pauvres du sud de Téhéran. Nous avons aussi construit une tour

en métal recyclé, avec des chaises en haut de la tour qui s'est transformée pendant le happening en trônes pour déclamer publiquement des histoires personnelles.

Le contraste entre les matériaux recyclés et la stabilité géométrique de ces structures, en plus du **chaos** instauré consciemment par la manière de structurer de stage et d'amener au processus de création du happening, a créé un environnement d'émancipation particulier qui a libéré les participants du sérieux redoutable des espaces formels et officiels. Bravant les interdits, les filles se sont mises à chanter, les garçons ont transformé des seaux recyclés en tambours et drums et ont improvisé de la musique dans un espace « officiel » en Iran, ce qui, il faut l'admettre, est hors norme.

Voici quelques observations des participants de l'événement :

« Quand la porte s'est ouverte, je suis soudainement entré dans un endroit où je ne comprenais pas ma situation. L'odeur du bois et les sons et les bruits m'ont donné un sentiment de soulagement, avec l'impression que je pouvais tout toucher, que je pouvais monter partout. (...) C'était le seul endroit où vous pouviez pénétrer dans l'espace d'autrui sans crainte de le déranger.»

« Créativité immédiate et improvisation libre des participants, Même si les équipements étaient très basiques (...)».

Il s'agissait là, de créer un dispositif de rencontres imprévues dans le contexte d'un espace déjà proposé. La disposition de l'espace a permis aux participants de s'exprimer librement. Un langage commun a été créé au fil du temps. L'utilisation de matériaux recyclés pour construire des structures précises et solides, ainsi que la liberté que les scénographes se sont donnée pour construire les structures, ont créé une sorte d'espace libre de création. Des structures dont les formes avaient été laissées libres d'appréhension apportaient par leur composition géométrique confiance et cohérence, qui ajouté à « l'ordre chaotique » de l'espace ont contribué au sentiment de liberté chez les participants.

La création d'espace peut être ainsi comprise comme élaboration d'un dispositif par l'artiste, en utilisant des formes, la composition des matériaux, ainsi que l'esprit qu'il donne à cette espace comme un appareillage matriciel, - ce qui

nécessite une réflexion consciente ou intentionnelle sur processus de création – ne serait-ce pour que les participants puissent, sans note, mode d'emploi ou consigne préalable se sentir d'emblée toutes et tous libres d'intervenir dans l'espace, le changer et de s'exprimer quand il ou elle le souhaite, sans signal de début ou de fin.

Cette émancipation s'est progressivement développée au cours de l'atelier. Les relations entre les participants ont été renforcées par des techniques et des exercices théâtraux (exercices de concentration, et autres comme ceux de *se rappeler des prénoms*, de *faire confiance à l'autre*, de *donner le poids de son corps à son partenaire*, ainsi que des exercices d'improvisations). Au fur et à mesure, la relation entre les participants et les matériaux est devenue de plus en plus inventive, de même que la relation entre les organisateurs et les participants a été rendue plus fluide, amenant à concevoir des structures de moins en moins conventionnelles (et en même temps plus fiables). Les dialogues entre participants pendant l'atelier ont aussi aidé à l'épanouissement de ce sentiment de liberté.

Espace de Performance à Téhéran

Merleau-Ponty a réinstauré l'acte comme fondement de la notion d'espace. Selon le phénoménologue, l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. Avec la performance *Je suis là* je voulais ouvrir un espace d'expérimentation, de rencontre et de résistance dans un lieu public à Téhéran. Pour cette performance, J'avais d'abord choisi la place Ferdowsi, dans l'avenue de la Révolution. Un lieu emblématique de Téhéran. Les passants y sont très divers. Le lieu regroupe le commerce des chaussures, la bourse officielle (et officieuse) d'échanges monétaires, de nombreux bureaux administratifs, etc. Tout cela situé au sein d'un quartier populaire en plein centre de la ville la plus peuplée du pays. La plupart des manifestations politiques qui ont précédé et suivi la révolution de 1979 se sont déroulées dans cette rue. Précisons qu'habituellement les manifestations politiques à Téhéran se déroulent entre la place de l'Imam Hossein et la place Azadi

(Liberté) en passant par la place Ferdowsi, l'université de Téhéran et la place Enghelab (Révolution).¹¹⁹

Michel Foucault dans son article « Des espaces autres » a remarqué que l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. Tout se place dans l'espace en relation de voisinage avec des points ou des éléments. Selon lui, le problème « de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie : et ce dernier problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir si il y aura assez de place pour l'homme dans le monde – problème qui est après tout bien important –, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quels types de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains, doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. »¹²⁰

Après une longue réflexion et le repérage de plusieurs lieux, j'ai préféré pour ma performance la place Hafthoz. La place Ferdowsi me paraissait trop connotée politiquement, surtout après les événements post-électorales de la présidentielle de 2009. Le danger d'être interrompu par la police avant même d'avoir pu commencer ma performance, était donc beaucoup trop élevé. Il me fallut en termes de faisabilité choisir un autre emplacement.

¹¹⁹Notes historiques : Beaucoup de manifestations précédant la révolution islamique se déroulaient sur cette avenue. C'est pour cette raison-là que l'on a changé le nom de la place Shahriari en place de la Liberté après la révolution.

Les manifestations du mouvement étudiant de 1999 se sont aussi déroulées dans cette avenue. L'université de Téhéran (qui se trouve un peu avant la place de la Révolution sur la même grande avenue fut au cœur de ce mouvement. La grande porte de l'université s'ouvre sur l'avenue dont les nombreux passants peuvent voir l'intérieur de l'université. Les étudiants se sont souvent manifestés derrière cette porte.

La grande manifestation du « Silence » du 15 juin 2009 (L'une des dates majeures du mouvement Vert) a eu lieu également dans cette rue. Les premières attaques des milices islamistes « Basij » qui ont abouti à la mort de plusieurs manifestants ont eu lieu, elles aussi, ce jour-là aux alentours de 19h à proximité de la place de la Liberté.

¹²⁰ Michel FOUCAULT, *Des espaces autres*. §7.

D'une certaine manière, notre travail artistique entend tenter de s'opposer à la *sourde sacralisation*¹²¹ de l'espace : une sacralisation qui commande notre vie par un certain nombre d'opposition auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : « l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail. »¹²²

De toute façon l'espace dans laquelle l'œuvre d'art se présente n'est jamais vide. A contrario de « l'Espace vide » de Peter Brook, ou du « Vide splendide » d'Ariane Mnouchkine, notre groupe artistique ne travaille pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements. Nous travaillons à l'intérieur d'un ensemble de relations que nous ne pourrions pas ignorer. Nous essayons de comprendre l'espace telle qu'il se présente à nous, de le sonder comme possibilité, de le transformer et ainsi de participer à son émancipation.

J'ai ainsi choisi alors la place Hafthoz à l'Est de Téhéran. Elle fait aussi partie du quartier où j'ai grandi. C'est une vaste place, presque un parc, sur laquelle les jeunes jouent au badminton et les plus vieux aux échecs. Juste autour de la place il y a une bibliothèque (appartenant à la grande mosquée du quartier) dans laquelle j'ai passé beaucoup d'heures de mon adolescence pour préparer mon concours d'entrée à l'université. A côté de la bibliothèque on trouve la base de Bassij et juste après le commissariat principal de la police du quartier.

J'ai donné rendez-vous à quatre amis (premier noyau d'un groupe qui s'appellera Collectif Rekhneh) à 13h30 dans une rue à côté de la place. Nous avons essayé de trouver un chemin qui nous permettait d'amener notre cube de glace (d'un poids supérieur à 150 kilos) sur la place sans trop nous faire remarquer avant le début de la performance.

Au cours de la performance, des policiers et des gardiens de la place passèrent, nous regardèrent quelques minutes sans nous interrompre et repartirent.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

L'un des premiers questionnements *a posteriori* de cette performance pour nous qui l'avons accomplie, questionnement complexe, est que nous avons failli nous autocensurer : nous avons en effet prévu de rencontrer beaucoup de problèmes avec la police, le Bassij ou même les passants (ce qui aurait pu en effet tout à fait se passer). Je constate en cela l'importance du phénomène d'autocensure exercée par les artistes (ou les citoyens non-artistes d'ailleurs) sur eux-mêmes. Autocensure qui empêche le travail des artistes, encore plus que la censure ; auto-interdiction des choses avant même qu'on ne nous les interdise.

Les réactions des gens à notre action étaient également très variées (et d'ailleurs, malgré ce que l'on peut généralement en penser, il y a une réelle attention portée par le public de la rue à ce qui est en train de se passer sous ses yeux). Dans notre cas précis, un espace de silence et d'attention a été créé : les gens essayaient de garder le silence et de comprendre ce que nous faisons, d'y chercher un sens, puis de discuter sur cette « chose » qui se présentait ainsi à eux en plein milieu de leur chemin quotidien sans rien demander d'autre.

Merleau-Ponty semble avoir eu une intuition du caractère constitutif du rôle du système vestibulaire : « Nous ne pouvons [donc] pas comprendre l'expérience de l'espace ni par la considération des contenus ni par celle d'une activité pure de liaison et nous sommes en présence de cette troisième spatialité qui n'est ni celle des choses dans l'espace, ni celle de l'espace spatialisant, et qui à ce titre échappe à l'analyse Kantienne et est présupposée par elle ¹²³». Nous avons à rechercher l'expérience originaire de l'espace en deçà de la distinction de la forme et du contenu.

Ainsi, je me suis posé des questions sur la position du spectateur / participant dans mes performances : Est-ce qu'il s'agit dans une performance d'un message à transmettre ou plutôt d'une situation à créer ? Est-ce que j'ai pu établir un contrat non-écrit avec les participants pour collaborer dans la création de cette espace ? Est-ce que les spectateurs de la performance ont vu ce que je voulais leur montrer

¹²³ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Ed. Gallimard, Paris, 1945, p. 287.

? Est-ce que le seul « spectateur actif » de cette performance a été celui qui a pris ma main et m'a descendu du cube de glace par son intervention ? Quel est la place du spectateur dans une création performative ? L'élément que nous allons approfondir par la suite, est la compréhension de la position de « participant » / « spectateur » dans une performance.

3-4 Est-ce vraiment la question de la dénomination « Spectateur » ou « Participant » ?

Créer un lien invisible avec le public

Après ma performance *Je suis là*, quelques personnes sont venues vers moi pour me parler et voir dans quel état j'étais. Mais beaucoup de personnes sont allées directement voir la glace. Ils ont vérifié eux-mêmes la glace. Il y avait des gens qui ont essayé de mesurer leur propre limite à supporter la douleur du froid, pour même peut-être tenter de la dépasser. Consciemment ou inconsciemment la performance a pu développer une action auprès d'un certain public. La performance, ici, n'a pas été quelque chose de compliqué où il fallait disposer d'une certaine « culture de l'art contemporain » pour pouvoir y comprendre quelque chose. Le langage de la performance nous semble au demeurant qu'il devrait être tellement direct qu'elle puisse communiquer sensiblement avec tout un chacun. Le fait que les passants se soient arrêtés pour regarder l'image, pour se poser des questions, pour entrer en communication avec le performeur, aura signifié pour moi que la performance a pu établir un lien (même si c'était encore très faible) avec ces passants. Le but de créer une « possibilité » avait abouti, au moins chez certaines personnes, puisqu'elles étaient déjà en train d'examiner cette possibilité en testant leur résistance face au cube de glace.

D'autre part, dans un pays où le moindre rassemblement public est interdit, faire se rassembler les gens à travers une action était en soi une action sociopolitique, une subversion. Se rassembler dans un lieu public (très fréquenté) pour mener une réflexion sur la résistance, par un groupe non-institutionnel,

composé d'artistes et de passants, aurait pu être considéré comme un acte dangereux pour la sécurité de l'Etat dans cette période. Les habitants de Téhéran (et même d'ailleurs en Iran) étaient plus ou moins conscients de cette réalité, donc de l'acte subversif qui se déroulait.

Je cite quelques commentaires que j'ai reçus après les publications des photos sur ma page internet et dans le quotidien *Etemad*¹²⁴ :

- Parisa, étudiante en art. Elle passait par hasard sur la place de HaftHoz quand elle a vu ma performance. Le lendemain, elle en parla avec un ami et son ami (qui est en contact avec moi sur un réseau social) lui montra les photos de la performance ; par la suite, elle m'adressa ce mail : « Je regardais deux choses en même temps. La première, c'était la réaction des passants quand ils te voyaient. J'avais l'impression qu'ils ne comprenaient pas exactement ce qui se passait, mais ils étaient, dans la plupart des cas, attirés par l'action et la regardaient avec une sorte d'étonnement et de peur. Ce qui était normal, puisque ils n'étaient pas le public habituel des galeries assistant à une performance.

La deuxième chose était mes sensations en tant que participante. J'ai éprouvé une sorte d'admiration. Admiration pour le courage et pour l'audace de qui supporte une telle *douleur* étrange. »

- Aryam (commentaire via un réseau social) : « Bravo à toi courageux performeur. »

- Parisa parle de « courage » et d'« audace ».

Qu'y a-t-il de courageux dans cet acte ? Pourquoi faut-il être courageux pour rester debout sur un cube de glace ? Ce n'est pas simplement parce que le performeur se met pieds nus sur la glace qu'on devrait parler d'audace. Ce n'est pas un acte tellement extraordinaire qui demanderait tant de courage.

Mais en replaçant l'action dans les conditions (géographiques, culturelles et sociopolitiques) du lieu où l'acte a eu lieu, les participants y ont contribué par des qualificatifs qui faisaient sens pour eux. C'est-à-dire que tout s'est joué sur le fait

¹²⁴ *Etemad* est un journal quotidien diffusé en Iran.

d'avoir réalisé cette action, dans cet espace-temps donné et dans cette configuration sociopolitique.

L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.

Marcel Duchamp¹²⁵

Dans la structure du théâtre classique ou dans les performances hors cadres du vingtième siècle, la question du « spectateur » a toujours été posée.

Aujourd'hui beaucoup d'artistes (par exemple Marina Abramovic dans : *Public Body*, 2008) et de théoriciens (tels que Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*¹²⁶ et Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*) traitent dans leurs essais et leurs travaux pratiques des rapports de l'artiste avec le public. Ils proposent d'établir de nouvelles formes de langage et d'offrir des terrains favorables à l'échange, au « communicationnel », à « l'émancipation de l'auditoire », remettant aussi en question la fonction de l'œuvre et sa réception¹²⁷. Il s'agit dès lors de considérer le rapport à l'autre dans la création artistique.

¹²⁵ *Le processus créatif*, texte d'une intervention de Marcel Duchamp lors d'une réunion de la Fédération américaine des Arts à Houston, avril 1957 l fut publié dans "Art News" volume 56 n°4, été 1957.

¹²⁶ BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Les presses du réel, Dijon, 1998.

¹²⁷ J'emprunte ici le terme inventé par Jacques Rancière: « Le spectateur émancipé »

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Ed. la fabrique, Floch, 2008.

Des artistes - Antonin Artaud¹²⁸, le groupe Fluxus¹²⁹, Joseph Beuys¹³⁰ etc. - se sont posé ces questions dès les années 1950. Participer réellement à une performance ou en prendre connaissance par des documents photographiques ou vidéographiques est très différent. Nous allons ici étudier cette question du spectateur afin de mieux comprendre sa place dans une performance.

Le vocable « spectateur » concerne, particulièrement, ceux qui assistent à un spectacle, à une représentation théâtrale, à quelque grande cérémonie ou réjouissance publique. Mais selon *Le Trésor de La Langue Française*¹³¹ il désigne aussi, celui, celle qui est *témoin oculaire d'un événement, d'une action.... Celui qui n'a pas eu de part à l'action, qui n'en a été que simple spectateur.*

Jacques Rancière souligna un paradoxe intéressant dans la confrontation des artistes du vingtième siècle avec la question du spectateur dans les représentations artistiques, à savoir « qu'il n'y a pas de théâtre sans spectateur (fût-ce un spectateur unique et caché...), or disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur

128 Né à Marseille le 4 septembre 1896 décédé le 4 mars 1948. Poète, écrivain, essayiste, acteurs, dessinateur et théoricien du théâtre à travers notamment son concept du « Théâtre de la cruauté » dans *Le Théâtre et son double*.

¹²⁹ A la fin des années cinquante de jeunes artistes, influencés par Dada, par l'enseignement de John Cage et par la philosophie Zen, effectuèrent un minutieux travail de sapes des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art. Georges Maciunas est le fondateur de groupe.

¹³⁰ L'artiste et pédagogue allemand Joseph Beuys devient, au début des années 1960, le principal représentant en Europe du mouvement Fluxus et, poursuivant l'élan donné par Marcel Duchamp et Dada, déborde le cadre de la sculpture classique avec son concept « d'art élargi ». Il pose, avec de plus en plus de clarté, l'œuvre comme un processus de réflexion ouvert à de nombreux domaines de la recherche et « capable d'interpréter l'homme et l'activité humaine au sens d'une théorie globale du travail ». Il est l'auteur du concept de « sculpture sociale » et toute son œuvre est un projet de réconciliation de l'individu avec son environnement. Il associe puissamment l'homme, l'art et la vie jusque dans ses engagements politiques.

(http://www2.cndp.fr/magarts/heterogeneite/lyc_beuys.htm Consulté le 12/09/2012).

¹³¹ Le Trésor de la Langue Française :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.exe?33;s=4161239940;r=1> ;

pour deux raisons : premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre [ce que les études d'Alain Berthoz rejettent. Nous y revenons plus loin]. Deuxièmement ; c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est d'être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir. »¹³²

Si nous nous en tenions à cette manière de concevoir le spectateur, il en résulterait une conclusion platonicienne sur les arts performatifs : la performance serait le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants. Ainsi la scène de la performance serait une scène d'illusion et de passivité qui interdirait la connaissance et l'action. La présentation spectaculaire transmettrait donc « la maladie du regard subjugué par des ombres¹³³ » : une machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité. Il ne faudrait donc pas tolérer la transmission de cette passivité et ignorance, par la machine spectaculaire. Car « la communauté juste est celle où la mesure qui gouverne la communauté est directement incorporée dans les attitudes vivantes de ses membres¹³⁴ ».

A cette première critique s'en ajoute une deuxième. Pour celle-ci comme pour la première : qui dit théâtre, dit spectateur et c'est là un mal. Mais la conclusion en est différente : Il faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive impliquée par le mot même (spectateur) soit soumise à une autre relation, celle qu'impliquerait un mot la qualifiant autrement. Une performance qui tache de réactiver le pouvoir des assistants. Une performance sans spectateur, « où les assistants apprennent, au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs¹³⁵ ».

¹³² RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Ed. La fabrique, Floch, 2008, p. 8.

¹³³ *Ibid.* p. 9.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.* p.10.

Ces réflexions nous aident à voir plus clairement les transformations de la place des assistants dans une performance. Pour réactiver ce pouvoir du spectateur deux conceptions de la pratique artistique se sont développées. Pour la première, il fallait arracher le spectateur à l'abrutissement du « badaud » fasciné par l'apparence, et l'empêcher de s'identifier avec le/les performeurs. Une performance qui montrera aux participants un spectacle étrange, une énigme dont il ait à chercher le sens. Le spectateur serait ainsi amené à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. Par cette technique l'artiste induit chez son spectateur qu'il aigüise son propre sens d'évaluation des raisons, de leur remise en question et du choix qui tranche. Pour comprendre plus précisément cette première conception, nous pouvons nous reporter au *théâtre épique* de Brecht.

Selon la deuxième conception, ce serait justement cette distanciation rationnelle qui doit être elle-même abolie. Le participant ne doit plus occuper la place d'un simple observateur d'une action spectaculaire qui se déroule devant lui, pour consommer un produit intellectuel ; mais au contraire, il doit être en possession de ses énergies vitales intégrales. Il doit perdre toute distance illusoire pour être entièrement dans l'action. C'est dans les écrits d'Artaud et son *Théâtre de cruauté* que nous pouvons chercher l'une des formulations de cette vision de l'art.

Les acteurs et les critiques du monde de l'art ont constamment oscillé entre ces deux pôles de la quête distante et de la participation vitale. « Pour l'un, le spectateur doit prendre de la distance ; pour l'autre, il doit perdre toute distance. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit abdiquer la position même du regardeur¹³⁶ ».

Mais quelle est exactement la logique qui déclare « inactif », le spectateur assis à sa place. N'est-ce pas l'opposition présupposée entre l'actif et le passif ? Ainsi, pour identifier regard et passivité, faudrait-il présupposer que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité extérieure. Alors que ces oppositions - regarder/savoir,

¹³⁶ Ibid, p.12.

apparence/réalité, activité/passivité - sont toute autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. « Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. (...) Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas¹³⁷ ».

Dans ces deux formulations pour résoudre la question du « spectateur passif », les artistes se proposent d'enseigner aux participants de cesser d'être spectateurs pour devenir participants actifs d'une action collective. C'est ainsi que l'artiste devient maître et le participant l'ignorant qui assiste à une séance pédagogique : à considérer que « L'ignorant n'est pas seulement celui qui ignore encore ce que le maître sait. Il est celui qui ne sait pas ce qu'il n'ignore ni comment le savoir¹³⁸ ».

Cependant, l'animal humain apprend toutes choses, au fur et à mesure, comme il a d'abord appris la langue maternelle. Pour cela, il a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains. Alors, nous n'aurons pas besoin de transformer le spectateur en acteur et donc « l'ignorant » en « savant ». Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. L'artiste, pourrait aider le public à parcourir ce chemin en lui proposant de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes.

Les recherches d'Alain Berthoz montrent que notre cerveau établit ses règles pour percevoir les choses qu'il voit. Ainsi voir quelque chose comprend une activité mentale qui le rend unique à chaque individu.

Selon le neurophysiologiste français et professeur honoraire au Collège de France, le cerveau impose au monde ses règles d'analyse : une hypothèse est que l'attention est contrainte par ces règles. Mais au même temps, l'idée de la visée

¹³⁷ Ibid., p.18.

¹³⁸ Ibid., p. 14.

intentionnelle est source de flexibilité. En effet, à partir du moment où on accepte l'idée que c'est le cerveau qui va interroger, porter un regard sur le monde en fonction de ses visées intentionnelles, alors à chaque type d'intention correspond une nouvelle configuration des sensations attendues, à chaque visée intentionnelle correspondra une activité attentionnelle différente. L'attention n'est plus seulement un filtre mais une expression de l'intention ancrée dans l'action.¹³⁹

Dans ses recherches, Berthoz appelle cette propriété du cerveau le « simplexité » et montre que le cerveau peut, en fonction des conditions et le type d'image qui lui est présenté, percevoir les objets symétriques comme asymétriques, et percevoir les objets de taille différents comme pareille. L'esprit qui a appris à aimer la symétrie pose les conditions nécessaires à sa perception et à son interprétation du monde. Notre cerveau est une forme de processeur qui projette ses hypothèses sur le monde qui nous entoure. Bien sûr, cela nous est très utile dans la plupart des cas. C'est cette propriété du cerveau qui nous permet d'effectuer plus rapidement notre analyse du monde. Mais pour cela, des hypothèses sont imposées à nos interprétations qui jouent un rôle important dans notre perception du monde.

Ainsi, selon ces études¹⁴⁰, le cerveau n'est pas une machine biologique : il ne se contente pas de prendre les informations du monde par les sens, et de les traduire par des actions. Ce n'est pas un ordinateur qui calcule à partir d'informations fournies par les sens, c'est un simulateur qui fait des hypothèses sur la possibilité de réaliser tel ou tel mouvement et qui charge les sens de les tester dans la réalité. L'évolution nous a doté de mécanismes qui nous permettent de simuler dans des boucles internes dans notre cerveau l'action, sans l'exécuter.

Nous constatons donc que voir et percevoir ne sont pas des actes passifs. Pour voir les choses telles qu'elles sont, il faut jouer avec l'esprit et prendre conscience de ses hypothèses. Notre cerveau a la possibilité d'anticiper, scénariser et prévoir

¹³⁹ Cf. BERTHOZ Alain, *Physiologie de la perception de l'action*, Séminaire au collège de France : https://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17183_UPL25153_aberthoz.pdf consulté le 05/08/2019.

¹⁴⁰ Cf. BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2008.

diverses possibilités d'une action. Ainsi l'acte de perception chez le spectateur ne serait pas considéré comme un acte passif.

Emancipation du spectateur

L'art-performance est apparu dans la première moitié du vingtième siècle, comme une forme de la constitution esthétique de la collectivité : la collectivité « comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de perceptions, de gestes et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques¹⁴¹ ». La performance portait en elle l'idée d'une révolution esthétique en changeant les formes sensibles de l'expérience humaine.

L'émancipation commence à partir du moment où l'on décide de remettre en question l'opposition entre regarder et agir. L'émancipation de l'artiste et du participant commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.

Marina Abramovic artiste pionnière de l'art-performance établit une relation d'échange très forte avec les participants dans ses actions. Elle a souvent engagé ses étudiants à collaborer à son travail. En cherchant "l'incident" elle essayait de mettre à l'épreuve sa capacité créatrice et l'incorporait à son vocabulaire artistique. Elle partage sa vérité avec les participants dans ses performances non pas comme un monologue narratif mais plutôt comme une expérience vécue en commun. Dans ses actions elle se déstabilise et par-là elle déstabilise le spectateur pour qu'ensemble ils fassent émerger l'autre versant de leurs capacités méconnues.

Abramovic écrit à propos de ses installations avec des objets transitoires : « J'aimerais que mon travail fonctionne comme un miroir constant pour les utilisateurs de mes objets. Ainsi ils ne me verront pas dans le travail, mais se verront plutôt eux-mêmes. C'est fondamental (...) Tous les objets transitoires ont une chose en commun : ils n'existent pas par eux-mêmes si le public n'interagit pas avec

¹⁴¹ Ibid., p. 12.

eux ¹⁴²» Ainsi l'artiste prépare soigneusement un lieu d'expérimentation et laisse libre les participants de faire leurs propres expériences à partir de ces objets.

Ce que la performance perd au fil des années (ou peut-être qu'elle n'a jamais vraiment acquis) c'est son aspect d'assemblée ou de cérémonie de la communauté. La performance comme une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation et discutent leurs intérêts, comme un rituel où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres.

L'audience pourrait participer à une performance, en observant, sélectionnant, comparant et interprétant ses différents éléments. Ainsi il la referait comme un acteur ou un performeur qui interpréterait une idée à sa manière. Le participant à une performance ne recevrait pas nécessairement à l'identique la cause que l'artiste aurait souhaité transmettre. Ainsi dans une performance, le participant pourrait recevoir quelque chose que l'artiste lui-même ignorerait. L'artiste prépare le terrain ; il crée une intensité de sentiment, une forme de conscience, une énergie pour l'action, en sachant que *la cause et l'effet ne sont pas identique*¹⁴³.

L'influence de l'œuvre dans la perception des spectateurs

La réflexion sur la position des spectateurs et les expériences diverses que les participants dans une performance pourront avoir, nous amènent vers une autre question : Est-ce que dans un évènement artistique, une exposition dans une galerie par exemple, tout l'interaction se passerait qu'entre l'artiste et le spectateur ? Quel serait la place de l'œuvre d'art, comme une chose indépendante, dans cet échange entre l'artiste et le participant ? Est-ce que le processus de la perception de l'œuvre

¹⁴² ABRAMOVIC Marina, *Public Body*, Ed. Charta, 2001, Milan, p. 165 - 210: I would like for my work to function as a constant mirror for the user of my objects, so that they do not see me in the work, but rather themselves. That's the fundamental thing. (...) All the transitory objects have one thing in common; they do not exist on their own, the public must interact with them.

¹⁴³ Ibid. p. 20.

dépendrait qu'à l'artiste et aux spectateurs ? Comment une chose pourrait influencer notre perception ?

Merleau-ponty nous éclaira ainsi cette question sur le plan phénoménologique : « Les choses ne sont [donc] pas devant nous de simples objets neutres que nous contemplerions ; chacune d'elles symbolise pour nous une certaine conduite, nous la rappelle, provoque de notre part des réactions favorables ou défavorables.¹⁴⁴»

Pour mieux cerner ce processus de perception, nous avons étudié une notion conceptualisée par Marx et utilisée dans par Adorno dans différents écrits. Le devenir-objet (*réification* ou *Verdinglichung*) est une notion différente de celle du devenir-produit (marchandisation). La notion de devenir-objet est utilisée généralement pour parler des intérêts, des besoins, des talents, des sensations et des relations humaines. La notion concerne ces paramètres, qui se transforment en *objets* dans un processus *d'aliénation* (notion marxienne/hégélienne) et de *rationalisation* (terme utilisé par Max Weber).

Pourtant, nous pouvons observer que les traces d'un tel processus ne s'arrêtent pas aux capacités humaines, mais concernent aussi la nature, nos propres expériences et les objets. La nature, les énergies, tout ce qui se déploie sous le regard objectif et utilitaire de la nouvelle science et la rationalisation technologique, se transforment en objets morts. Nous pouvons citer d'innombrables exemples de cette réification qui transforme les sujets et les objets en outils de profits : un lac qui devient objet de "recherche scientifique" avec des règles abstraites et quantitatives. Ou le même lac qui se transforme en une source d'énergie pour un projet économique comme la construction d'une zone d'élevage piscicole. Ce lac est devenu un objet.

Les simples objets ordinaires, comme une chaise ou une table ou un tableau, peuvent aussi être les victimes de ce processus de réification. Si nous considérons les descriptions phénoménologiques de Merleau-Ponty, nous voyons que ces objets

¹⁴⁴ MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries, III. Exploration du monde perçu : les choses sensibles*, 1948, [4].

sont toujours quelque chose de plus qu'un simple *objet*. Ce ne sont pas que des "faits" cristallisés et fermés devant notre esprit. Ils ont chacun leurs propres qualités qui leurs permettront d'établir des relations *singulières* avec le monde.

« Il y a même des qualités, très nombreuses dans notre expérience, qui n'ont presque aucun sens si l'on met à part les réactions qu'elles suscitent de la part de notre corps. Ainsi du mielleux. Le miel est un fluide ralenti ; il a bien quelque consistance, il se laisse saisir, mais ensuite, sournoisement, il coule des doigts et revient à lui-même. Non seulement il se défait aussitôt qu'on l'a façonné, mais encore, renversant les rôles, c'est lui qui se saisit des mains de celui qui voulait le saisir. La main vivante, exploratrice, qui croyait dominer l'objet, se trouve attirée par lui et engluée dans l'être extérieur. *En un sens*, écrit Sartre, *à qui l'on doit cette belle analyse, c'est comme une docilité suprême du possédé, une fidélité de chien qui se donne, même quand on ne veut plus de lui, et, en un autre sens, c'est, sous cette docilité une sournoise appropriation du possédant par le possédé.* »¹⁴⁵

Pour mieux comprendre cette réification nous pouvons prendre l'exemple du rapport qu'entretiennent les enfants avec les objets. Même les plus humbles attirent leur attention. Il y a toujours quelque chose d'ambigu dans les objets qui éveillent leur curiosité. Les enfants vont vers les objets avec un regard enthousiaste et ne les voit pas seulement comme des articles de consommation ou de possession. Leur regard perçoit ainsi leurs aspects cachés. Comme ce que la phénoménologie tente de faire avec ces descriptions.

Par exemple, que devient cette qualité "*mielleuse*" du miel quand nous réduisons celui-ci à n'être qu'un produit alimentaire *très bon pour la santé* ?

Merleau-Ponty continue : « Mais, ainsi considérée, chaque qualité s'ouvre sur les qualités des autres sens. Le miel est sucré. Or le sucré, *douceur indélébile, qui demeure indéfiniment dans la bouche et survit à la déglutition*, est dans l'ordre des saveurs cette présence poisseuse que la viscosité du miel réalise dans l'ordre du

¹⁴⁵Ibid., [&2].

toucher. Dire que le miel est visqueux et dire qu'il est sucré, sont deux manières de dire la même chose à savoir un certain rapport de la chose à nous¹⁴⁶».

Les objets (par exemple les œuvres créées par des artistes) ont leur existence indépendante et leur propre condition d'être. La propriété, la domination et l'exploitation ne sont que des façons particulières de communiquer avec eux. Mais quand elles prennent le dessus, la logique de « réification » s'installe.

Si les œuvres d'art se laissent faire par notre désir de les posséder, de les consommer et de les détruire, en même temps, ils se dégagent d'eux néanmoins quelque chose qui les font être plus que de simples objets. L'amour particulier que nous pouvons avoir pour notre pipe ou notre chapeau, même quand ils sont usés et abimés, relève d'une certaine familiarité et d'une intimité qui fait que l'objet dépasse sa réification.

La performance n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste vers le spectateur. « Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet¹⁴⁷».

Par l'utilisation et la mise en espace de ses objets, Joseph Beuys cherche à montrer leurs qualités fondamentales. Par exemple *Stuhlmit (Chaise avec graisse, 1966)* : une masse de graisse sur une chaise, surmontée d'une tige de métal (remplacée dans la seconde version par un thermomètre). La graisse intrigue car elle est placée dans un contexte inhabituel. Ce décalage permet une autre approche des qualités du matériau graisse. Pensons en particulier à l'influence de la chaleur (énergie du public présent dans la salle) sur la graisse qui change de consistance et de forme avec la chaleur.

¹⁴⁶*Ibid.*, [&3].

¹⁴⁷ RANCIERE Jacques, op. cit, P. 21.



Beuys Joseph, *Chaise avec graisse* - 1966

À travers ces choix de matériaux, Beuys ne recherche ni la fascination, la beauté ou l'esthétique de l'objet, ni l'émerveillement du public. Mais au contraire c'est la qualité propre de l'objet ou ses propriétés plastiques qui l'intéressent. La graisse se transforme avec la chaleur. C'est l'une des particularités de la graisse et c'est aussi le propos du discours politique de Beuys : la transformation, l'évolution dans le temps, la chaleur humaine. Il dit : « Mon intention initiale, en utilisant la graisse, était de stimuler la discussion. La souplesse du matériau m'a surtout attiré pour ses réactions aux changements de température. Cette souplesse est psychologiquement efficace : instinctivement, les gens l'associent aux processus internes, aux sentiments. Je voulais une discussion sur les potentialités de la

sculpture et de la culture, leur signification, sur la nature du langage et de la créativité humaine¹⁴⁸ ».

¹⁴⁸ BEUYS Joseph, *Par la présence je n'appartiens pas à l'art*, Ed. L'arche, 1988, Paris, p.58.

Chapitre IV

Notre Corps social

Une transformation substantielle de la réalité dominante

Qu'est-ce que l'acte artistique ? Ce qui est revendiqué comme tel ? Ce qui est produit ou manifesté dans un espace muséal ? Ce qui est reconnu par différentes instances de pouvoir économique, politique, esthétique, instances évaluatrices dont l'« expertise » fait autorité ? Ce qui, procurant une jouissance partagée, amène une assemblée variable de « spec-acteur » à se sentir stimulée à éprouver l'effet d'un élan créatif ou émancipateur qui pousse les conditions humaines à se raccorder au vivant, par une manière sensible ou poétique de mettre chacun en relation à ce qui l'environne ? ou peut-être chacun de ces énoncés contient une part de la réalité de l'acte artistique ?

Dans la performance, telle que nous voudrions l'aborder dans notre pratique de groupe, l'attention se porte sur « le moment présent », celui même de l'exécution de l'acte. En réalité, les éléments qui entrent dans la compréhension de la situation de ce moment sont complexes. L'un des éléments à prendre en considération pour percevoir, analyser et étudier une performance, c'est le contexte dans lequel l'œuvre est préparée et présentée. Pour comprendre une performance, nous ne pouvons ni décontextualiser l'ensemble des conditions et modalités du travail, ni omettre les circonstances de sa création, circonscrire la situation sociale, politique, historique, économique, etc., d'où un phénomène apparaît et un événement se produit.

Autrement dit, chaque performance sera perçue spécifiquement et de manière variable selon le contexte de son temps, d'où l'expression « art contemporain ». Mais que signifie, « être contemporain » ? De quoi, de qui sommes-nous contemporains ?

Réfléchir sur cette question peut nous aider à éclairer les rapports que nous établissons entre l'art-performance et son contexte, en tant qu'art qui se revendique « contemporain ».

Roland Barthes dans son dernier cours au collège de France apporta cette réponse, plutôt provocatrice : « Le contemporain est l'inactuel¹⁴⁹ ».

Pour comprendre le terme « inactuel » proposé par Barthes, et pour préciser ce que nous entendons par contemporain, le propos de Nietzsche peut éclairer :

« Inactuelle, cette considération l'est en ceci qu'elle cherche à comprendre comme un mal, un dommage et une carence, quelque chose dont notre époque tire justement orgueil, à savoir sa culture historique, parce que je pense que nous sommes tous dévorés par la fièvre de l'histoire et que nous devrions au moins en rendre compte¹⁵⁰».

Nietzsche situe son « actualité » et sa « contemporanéité » avec son temps dans un certain décalage ou déphasage. Ainsi ceux qui sont de véritables contemporains et qui appartiennent à leur temps, sont ceux qui n'ont pas de coïncidence complète avec le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, au sens d'*esprit de l'époque*. Ils ne participent pas au climat intellectuel et culturel, les jugements, les habitudes de pensée de leur époque, et n'adhèrent pas à ses prétentions. En prenant du recul, en revendiquant une nécessaire mise à distance critique, ils se définissent comme Inactuels. C'est exactement par cette « inactualité » et cet anachronisme que ces véritables contemporains arrivent paradoxalement à mieux saisir et percevoir les enjeux et défis de leur temps.

Pourtant cela ne nous paraît pas signifier que le contemporain vive obligatoirement avec des références d'un autre temps, de la Grèce antique ou de « l'Age d'or perse ». Le contemporain vit et perçoit son temps, mais il se détache de celui-ci pour le comprendre. « Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement¹⁵¹ ».

Ainsi, la compréhension de la contemporanéité se désigne comme une relation singulière avec son temps. « Le contemporain est celui qui fixe le regard

¹⁴⁹ BARTHES Roland, *La Préparation du roman I*, Ed. Seuil/Imec, Paris, 2003, p.15.

¹⁵⁰ NIETZSCHE Friedrich, *De l'Utilité et des inconvénients de l'Histoire, Ile Considération Inactuelle*, in *Œuvres Complètes*, t. II, Ed. Gallimard, Paris, 1990, p. 98.

¹⁵¹ AGAMBEN Giorgio, *Ibid.*, p. 10.

sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent¹⁵²».

Agamben explique le phénomène de cette obscurité par la neurophysiologie : lorsque nous nous trouvons dans un milieu privé de lumière, ou quand nous fermons les yeux, l'absence de lumière active une série de cellules à la périphérie de la rétine (*off-cells*) qui entrent en activité et produisent cette espèce particulière de vision que nous appelons l'obscurité. Cette explication scientifique nous permet d'observer que l'obscurité n'est pas un concept passif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision, mais le résultat de l'activité des *off-cells*, le résultat d'un travail interne de nos yeux. Nous constatons donc que percevoir l'obscurité dont nous parle le philosophe n'est pas une forme de passivité, mais tout au contraire, une activité et une capacité singulières qui permettent de neutraliser la lumière aveuglante de l'époque pour y voir l'obscurité laquelle n'est pas séparable pour autant de sa clarté.

En fait, il convient d'examiner de plus près la posture d'Agamben, car elle consiste essentiellement à définir une figure, et non à étudier un imaginaire. Et cette figure qu'il décrit, c'est celle d'un intellectuel, de ce sujet qui, identifié comme Sujet Contemporain, est capable de comprendre son siècle et d'en prendre la mesure.

Ce n'est pas n'importe quelle forme de contemporanéité qui est en jeu, mais celle d'un sujet, d'un être doté d'un esprit critique qui parvient à adopter une position de retrait face au monde, à ses événements et à leurs lignes de force. Il n'adhère pas au monde et à ses appâts, il reste critique, suspicieux, en porte-à-faux, posture qui lui permet de résister à l'envoûtement que le chant du monde contemporain suscite. Le Contemporain n'est pas plongé dans ce monde, il ne baigne pas dans ses eaux ensorcelantes. Il ne prend pas des vessies pour des

¹⁵² *Ibid.*, p. 20.

lanternes et, il est capable de considérer ce qu'il voit comme de simples ombres, ombres d'une vérité que le détachement permet de ramener à leur juste valeur.

L'autre exemple qu'Agamben choisit pour expliquer sa vision de la contemporanéité, est du domaine de l'astrophysique : le ciel est rempli d'étoiles et de galaxies lumineuses. Pourtant pendant la nuit nous y voyons de l'obscurité. Les astrophysiciens expliquent ce phénomène par la vitesse avec laquelle les galaxies les plus lointaines s'éloignent de nous. Cette vitesse est si grande que leur lumière ne peut nous parvenir. L'obscurité que nous percevons du ciel, est en réalité cette lumière qui vient vers nous, mais qui ne nous atteindra jamais parce que les galaxies s'éloignent à une vitesse supérieure. Cet exemple d'Agamben nous sert à dessiner mieux notre compréhension du contemporain : voir la lumière au cœur même de l'obscurité. Une lumière qui se dirige vers nous mais jamais ne nous parvient.

« Le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre¹⁵³».

Dans les années 60, tandis qu'avec le nouveau système économique d'après-guerre, l'art est devenu pour les soldats du capitalisme comme une richesse susceptible d'ouvrir de nouvelles possibilités de « croissance », les artistes pionniers de l'art performance ont commencé, au contraire, à créer des œuvres et des concepts qui ne se vendaient plus comme objet : tels les travaux de Valie Export, d'Orlan et les performances de Fluxus, etc. C'est ainsi que ces artistes peuvent être considérés « inactuels » et « contemporains ».

Par exemple, Marina Abramovic en essayant d'établir une communication lente, directe et sans intermédiaire, travaille sur le développement des capacités humaines qui dans cette ère de communication rapide et électronique se font oublier. Pour ce faire, Abramovic, dans sa performance *Artiste is present* à MOMA

¹⁵³ *Ibid.* pp. 39 – 40.

en 2010, s'est assise sur une chaise pendant trois mois pour regarder dans les yeux des participants, un par un. Ainsi Abramovic en tant qu'artiste contemporain, travaille sur la communication entre les Hommes, dans un monde où, avec la présence des nouvelles technologies de communication (téléphone, portable, télévision, etc.), la communication directe se fait de moins en moins.

Des artistes rebelles comme Herman Nitsch, Jean-Jacques Lebel ou les Fluxus étaient des artistes contemporains de ce point de vue. Dans leurs travaux, ils touchèrent aux douleurs sociales de leur temps. Ainsi ils ont tenté de brouiller le confort du monde de l'art conventionnel en traitant de sujets marginaux. Se détachant des courants dominants du temps, activant leurs *off-cells*, ils arrivaient à apercevoir les obscurités de l'époque pour traiter de sujets qui leur étaient d'actualité.

Nous pouvons aussi penser à la Révolution d'Octobre, notamment aux tentations du constructivisme russe, au travail de Rodtchenko, en France, aux engagements certes contradictoires d'Aragon et des surréalistes, en retenant ce moment où en 1938, Breton se déclare pour un art révolutionnaire indépendant avec Trotski.

Suivant différentes démarches, les uns et les autres ont la volonté de changer la société, sa réalité matérielle, sociale ou mentale, et nous pouvons noter également l'intention émergente d'utiliser l'art comme voie de connaissance et de développement personnel, comme « véhicule », pour reprendre la formule de Peter Brook¹⁵⁴, développée plus tard à propos de Jerzy Grotowski.

Nous examinerons maintenant tout particulièrement le parcours de Jean-Jacques Lebel, avec qui j'ai eu l'opportunité de travailler depuis 2013 (notamment en collaboration avec Arnaud Labelle-Rojoux, pour organiser des événements artistiques en Iran) afin de tenter de mieux comprendre cette idée de la contemporanéité de l'artiste de performance.

¹⁵⁴ Peter Brook a prononcé cette expression en mars 1987 à Florence, puis au Théâtre des Bouffes du Nord à propos du travail de Jerzy Grotowski.

Jean-Jacques Lebel et le corps social

Artiste de l'insoumission permanente

Jean-Jacques Lebel, initiateur en 1960 du happening en Europe, a conçu le happening comme moyen de subversion des structures mentales et un laboratoire préparatoire des transformations politiques et révolutionnaires de son temps. C'est depuis cette perspective, perçue comme vitale, que nous essayons de comprendre son travail.

Depuis 1955, Jean-Jacques Lebel¹⁵⁵ expose, écrit, filme, édite, coordonne, s'engage dans des processus collectifs. Artiste avant tout, il est organisateur de manifestations, d'expositions ou de festivals internationaux, poète, théoricien, activiste politique, découvreur et passeur, il ne s'est jamais professionnalisé en une forme d'intervention sociale. Toutes les formes de sa trajectoire « d'agitateur inspiré » constituent des éléments inséparables de son travail d'artiste ; il intervient partout, là où il lui semble nécessaire.

A New York pendant La seconde guerre, il rencontra Marcel Duchamp, André Breton et Billie Holliday avec lesquels il noua une relation intense qui durera toute leur vie. En 1955, il a publié sa première revue d'art et de poésie *Front Unique* dans laquelle il a fait intervenir entre autres Benjamin Peret, Roberto Matta, Francis Picabia, Wilfredo Lam, André Breton, Kostas Axelos, Joyce Mansour. La même année, il a commencé à peindre. Membre trop turbulent du mouvement surréaliste, il en a été exclu pour indiscipline en 1959.

La dimension « insurrectionnelle » puisée chez Dada, « saine révolte face aux cléricatismes de tous ordres » que l'on retrouve, selon Arnaud Labelle-Rojoux¹⁵⁶,

¹⁵⁵ L'essentiel des informations historiques de ce chapitre est tiré du Catalogue de l'exposition *Soulèvement* organisé en 2009 à La Maison Rouge. Le catalogue présente une biographie autorisée de l'artiste.

¹⁵⁶ LABELLE-ROJOUX Arnaud, *Catalogue d'exposition Soulèvement*, La maison rouge, Paris, 2009, p.133.

dans ses happenings, ne se limite pas aux formes artistiques : les aventures politiques, intellectuelles, affectives sont en effet, pour Lebel, les moteurs essentiels, et disons même fondamentaux, de sa pratique. Il y eut « l'influence directe et déterminante de Breton, tout comme celle de Duchamp, Man Ray, Benjamin Perret, mais aussi les rencontres avec Henri Michaux, Allen Ginsberg, William Burroughs, son amitié avec Erró, Allan Kaprow ou François Dufrêne, la proximité avec Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cette attention portée aux autres, ces fraternités, ont fait de Lebel un « passeur ». Apprendre à développer ce type de relation rhizomatique nous aide à intervenir plus efficacement dans la société.



L'affiche d' *Anti-procès*, Alain Jouffroy, Jean-Jacques Lebel, 1961.

En 1960 à Venise, il a manifesté sa colère contre la biennale et toutes les formes d'art figées, avec son premier happening, *l'Enterrement de la Chose* : action directe qui fut considérée par les historiens comme le premier happening

européen. Il a aussi pris position contre la guerre d'Algérie et la torture, en coorganisant la manifestation *Anti-Procès* à Paris, à Venise et en 1961 à Milan :

« Nous sommes le 14 juillet 1960 à Venise. Avec Alain Jouffroy j'avais monté une manifestation qui s'appelait *L'Anti-Procès* dont la deuxième édition a eu lieu pendant la Biennale, à la Galleria dell'Accademia, juste sous le grand pont en bois de l'Accademia au bord du Canal Grande. Il y avait là une soixantaine d'artistes du monde entier, également des poètes et des musiciens entièrement autonomes, en dehors de tout critère esthétique reconnu. C'était une double protestation. A la fois contre la guerre d'Algérie et les guerres coloniales, mais aussi contre la Biennale en tant que manifestation de l'art officiel. Nous manifestions ainsi une opposition à la récupération de l'art par le nationalisme à la Biennale, avec les ridicules pavillons dédiés à des pays. On sait parfaitement que l'art ne peut pas être assigné à une nationalité, sinon il verse dans la propagande. *L'Anti-Procès* réunissait donc un certain nombre d'artistes qui s'opposaient radicalement à la guerre coloniale. Car depuis 1954 il y avait ce qu'on appelle la « sale guerre » d'Algérie, avec des exactions épouvantables, des tortures, des viols, des bombardements au napalm de villages entiers, toute l'horreur du colonialisme.¹⁵⁷ »

Avec Enrico Baj, Gianni Dova, Roberto Crippa, Errò et Antonio Recalcati, Lebel a peint à l'automne 1960 *Le Grand Tableau Antifasciste Collectif*, opposée à la « sale guerre » que la France menait en Algérie. 1960 est l'année de la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », plus communément appelée le « Manifeste des 121 ». Cette œuvre, censurée pendant vingt-quatre ans, fera néanmoins à partir de 1984 le tour des musées européens et sera l'objet d'un livre-manifeste collectif. (Jean-Jacques Lebel nous a parlé de l'histoire de ce tableau collectif dans la journée de réflexion à l'université Paris 8 Vincennes, Saint-Denis. La vidéo et la transcription de cette intervention ont été versées et sont consultables dans l'annexe de cette recherche.)

Dès 1962, Lebel a conçu de nombreuses actions et y participa avec, Allan

¹⁵⁷ LEBEL Jean-Jacques et Androula Michaël, *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Ed. Hazan, Paris, 2009, p. 58.

Kaprow, puis avec Tetsumi Kudo, Errò, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Nam June Paik, Robert Filliou, et Ben dans le cadre du Festival de La Libre Expression qu'il créa en 1964. Ce festival été un lieu de création et d'expression pour les marginaux de la société, les *inactuels*.

Il a traduit et réunit pour la première fois en français une anthologie des textes des poètes de la Beat Generation : William Burroughs, Allen Ginsberg, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, personnalités qui, à cette époque étaient encore méconnus en France. Puis en 1966 il publia le premier essai critique illustré en français sur l'art du happening¹⁵⁸. Il poursuivait ses actions de poésie directe en parallèle avec ses activités picturales et politiques. Il a mis en scène *Le Désir attrapé par la queue*, la pièce de Pablo Picasso, avec le groupe de rock anglais, Soft Machine. En 1968 il prit part aux activités du Mouvement du 22 mars, du groupe anarchiste « Noir et Rouge » et à « Informations et Correspondances Ouvrières ». Il suivit alors l'enseignement de Gilles Deleuze à l'université de Paris 8-Vincennes. Il a aussi codirigé avec Daniel Guérin la collection « Changer la vie » chez Pierre Belfond où seront réédités plusieurs grands textes historiques du mouvement anarchiste international.

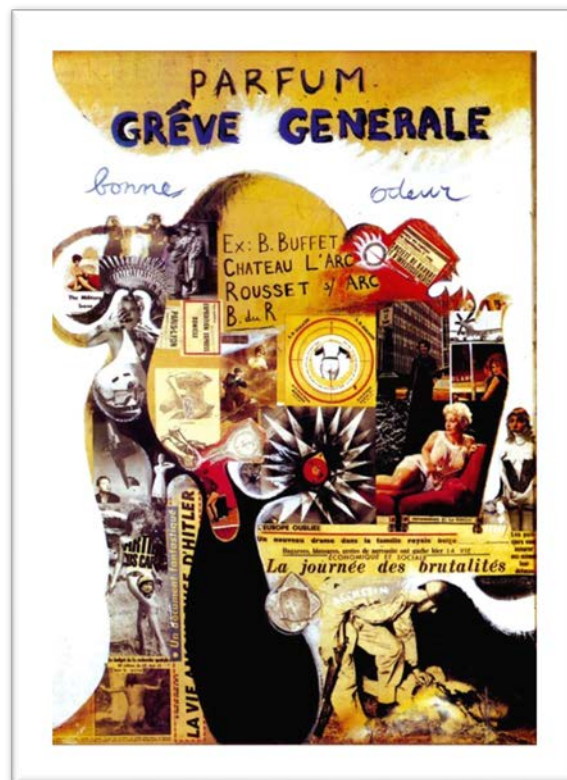
Se considérant en exil intérieur, il a déserté le monde de l'art afin de se consacrer à ses activités underground. En 1979 il a fondé avec François Dufrêne et Christian Descamps puis Jacqueline Cahen et Arnaud Label-Rojoux, le Festival International Polyphonix, manifestation nomade qui s'ouvrit aux poètes, cinéastes, musiciens et performeurs de tous horizons, constituant un laboratoire autonome des mouvements rhizomiques.

Jean-Jacques Lebel a mis fin à son exil en 1988 et a repris son activité publique d'artiste. Au cours de cette période, il a conçu d'importantes expositions présentées dans des musées européens dont le point de vue renouvelle radicalement le regard porté sur des œuvres d'artistes comme : Victor Hugo (*Victor Hugo, peintre* : Musée d'Art Moderne de Venise en 1993), Picabia (*Picabia/Dalmau*, IVAM Valence en 1995), Eros (*Jardin d'Eros*, Barcelone en 1999), Picasso

¹⁵⁸ LEBEL Jean-Jacques, *Le happening*, Ed. Les Lettres nouvelles, Paris, 1966.

(*Picasso érotique*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, en 2001), Artaud (*Le labyrinthe Artaud*, Dusseldorf et Milan, en 2005 et *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent* Imec/Caen 2007 et 2008). Il poursuit simultanément son œuvre plastique et réalise des installations présentées dans de nombreux musées.

L'action sociale est demeurée pour lui inséparable de l'action poétique. Son activité d'artiste, de concepteur d'expositions et d'organisateur de festivals internationaux continue de se mixer pour constituer de fait une œuvre au-delà des genres, démolissant les cloisonnements entre les langages, les techniques et les époques et surtout entre l'art et la vie. **L'état de soulèvement permanent** est une caractéristique de ce mode de vie intrinsèquement collectif, transculturel et libertaire.



Jean-Jacques Lebel, *Parfum Grève Générale, bonne odeur*, collage et peinture – 1960.

Son travail consiste à reconstituer un ensemble psychique global, formé de beaucoup d'activités sociales, artistiques, politiques, sexuelles, intellectuelles, collectives et individuelles, en forme de barricade (sachant qu'elle ne peut qu'être

éphémère). D'ailleurs Lebel conçoit les barricades, comme de véritables installations : anonymes, spontanées, collectives et éphémères, elles sont un condensé de sculpture protéiforme du Merzbau déboulant dans le champ social. Jean-Jacques Lebel est très clair dans ses prises de positions sociale et politique. Son *parfum de grève générale* semble avoir annoncé mai 68, auquel il a participé activement.

Le travail de Lebel est une fête de l'intelligence, de l'humour qui corrode, du grincement de pensée qui met la société face à elle-même et parie sur sa transformation et sa perfectibilité. Avant de se préoccuper d'art et d'esthétique, Lebel agit sur l'époque, c'est un artiste « contemporain ». Pour lui, l'art existe pour dire le refoulé et montrer l'insoutenable, quitte pour ce faire, à choquer le confort moral et intellectuel de chacun. Depuis le début, Il a cherché à avoir un rôle actif dans la vie politique de la société en tant qu'artiste.

Le parcours de Lebel et de ses collègues, leurs interventions artistiques en tant que citoyens dans la société, nous a beaucoup inspiré pour chercher notre chemin de création dans le monde contemporain.

Brouiller l'exercice du pouvoir

Dans notre compréhension de la création artistique, « l'art est contraint de se tourner contre ce qui constitue son propre concept et il devient, en conséquence, incertain jusqu'au plus profond de sa texture. L'art puise son concept dans la constellation historiquement variable de moments, et il se ferme ainsi à la définition. Son essence n'est pas déductible de son origine à la façon de la première strate d'un sol sur laquelle chaque couche suivante s'érige et s'écroule dès qu'elle est ébranlée. La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir.¹⁵⁹ » En tant que groupe artistique composé de quelques jeunes artistes iraniens (Collectif Rekhneh), se voulant actif au

¹⁵⁹ ADORNO Theodore W., *Théorie esthétique*, Ed. Klincksieck, Mayenne, 2004, pp. 16-17.

quatorzième siècle solaire¹⁶⁰ dans l'Iran de l'après Révolution Islamique, nous sentons le besoin de se positionner par rapport à notre espace d'activité, l'espace social dans lequel nous essayons de mener nos actions. Pour exercer nos activités et saisir notre éventuel rôle dans la société, nous essayons de nous doter de concepts pratiques, de mieux comprendre le métabolisme de notre corps social et notre espace sociopolitique.

Un début de chemin nous a été proposé par Adorno en 1947 : « Au lieu d'être un moyen décisif d'exprimer des vérités fondamentales sur l'existence humaine et sur la société, l'art a assumé la fonction d'un domaine de biens de consommation parmi d'autres¹⁶¹ ». « Aujourd'hui plus que jamais les êtres humains ont besoin de nouvelles prises de position en faveur de ce qui reste de liberté, en faveur de tendances préconisant un véritable humanisme, même si elles semblent impuissantes à arrêter la marche imposante de l'histoire¹⁶² ».

La réflexion que nous voulons poursuivre dans ce chapitre questionne l'articulation de notre « présence » en tant qu'artiste avec le tissu socio-politique au sein duquel nous vivons. Dans la mesure où nous sommes membre de notre société, où nous intervenons, nous devenons à la fois le sujet et l'objet de notre travail ; nous nous confrontons aux mêmes problématiques sociales que nous abordons dans notre travail. Dès lors nous pouvons nous poser à nouveau, la vieille question de « la relation entre l'art et la vie », d'un point de vue social et économique.

Articulons cette question autrement :

Sommes-nous, en mesure, et jusqu'à quel point, d'exercer une action dans les sociétés capitalistes/totalitaires d'aujourd'hui ? Quelles en seraient les répercussions ? Comment penser aujourd'hui notre inscription dans le champ social

¹⁶⁰ Année 1398 Solaire est équivalent de l'année 2019.

¹⁶¹ ADORNO Theodore W., *What national socialism has done to the arts*, in *vermischte Schriften II*, GS 20.2, P. F18, Cité par : Juan Pablo Barrientos, in *Le crépuscule de l'humain* ; sous la direction Plinio Walder Prado Jr, Université Paris 8, 2011, p. 223.

¹⁶² HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W., *La dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 9.

? Comment peut-on agir face aux événements contemporains ? Qu'en est-il aujourd'hui de notre « posture » éventuelle dans la société ? Celle de « réveilleur » de « porte-parole », de « combattant » etc. ?

Par ailleurs, nous nous demandons comment la médiation du marché de l'art impacte-t-elle notre cheminement en tant qu'artiste ? Comment pouvons-nous penser, plus généralement, notre relation au marché de l'art ? A la censure ? A la médiatisation ? Quelle est la nature de la relation que nous pouvons établir, en tant qu'artiste avec l'Etat et/ou le pouvoir du marché ?

Comment pouvons-nous nous opposer à la logique du marché et de la consommation, si nous-mêmes produisons des biens culturels pour les vendre ? Si nous refusons de faire ainsi, comment faut-il assurer notre vie quotidienne. Comment pouvons-nous proposer quelque chose de « nouveau », si nous ne sommes pas nous-mêmes encore sortis de l'ordre existant ?

Si nous acceptons cette articulation de la question de « la relation entre l'art et la vie », il nous faut donc réfléchir sur la posture de l'artiste dans la société.

Les avis divergent quant à la posture de l'artiste et de l'intellectuel. Le rôle que Michel Foucault attribua aux intellectuels, au nombre desquels on pourrait compter les artistes de l'époque, a été de casser les réseaux qui donnent au pouvoir en place les possibilités d'exercer son pouvoir, qui lui assurent son existence, ces réseaux sont : les (dis)connexions préétablies, les pensées imposées, les lois forcées, les préjugés, les lois non-écrites, les critères choisis, etc. Foucault, dans les années 70, sur France Culture, a ainsi défini le rôle potentiel des intellectuels :

« Il s'agit, pour l'instant, de permettre une prise de pouvoir en commençant par la cassure, la rupture de toutes les connexions par lesquelles le pouvoir est actuellement assuré. Tout ce système de communication qui fait que le pouvoir qui est détenu en réalité par le grand capital, s'impose finalement à la masse. Toutes ces communications sont en grande partie entre les mains de la petite bourgeoisie. Le rôle que la petite bourgeoisie s'est vue confier depuis le dix-huitième siècle par la grande bourgeoisie capitaliste, a été précisément d'être le relais et l'instrument de transmission de ce pouvoir.

Eh bien, puisque la petite bourgeoisie est là ce relais de transmission, le rôle que le petit bourgeois peut jouer, le rôle que l'intellectuel bourgeois peut jouer dans l'université, à la radio, à la télévision, etc. c'est précisément d'empêcher l'exercice de ce pouvoir, de le brouiller, de rompre les connexions¹⁶³ ».

En 2019, Monique Pinçon-Charlot et son mari ont publié une tribune dans laquelle ils ont affirmé que le dérèglement climatique dont les capitalistes, qui ont pillé les ressources naturelles pour s'enrichir, sont les seuls responsables, constitue l'arme ultime pour éliminer la partie la plus pauvre de l'humanité devenue inutile à l'heure des robots et de l'automatisation généralisée. Le dérèglement climatique dont les capitalistes, qui ont pillé les ressources naturelles pour s'enrichir. Le combat est en effet vital pour contrer le processus de déshumanisation engagé par les parasites du capitalisme dont la richesse n'est due qu'à l'exploitation des salariés et des travailleurs.¹⁶⁴

Ainsi ces sociologues proposent aux jeunes intellectuels de trouver dans leurs recherches une symbiose avec les luttes sociales. Les privilèges du travailleur intellectuel (comme les sociologues, les artistes, etc.) payé pour comprendre le monde où il vit, valent bien de vaincre les difficultés pour restituer au plus grand nombre les résultats de la recherche qui ne saurait être apolitique dans un monde de contradictions et d'inégalités.¹⁶⁵

Jean-Jacques Lebel, dans une autre approche, en 2009 à l'occasion de son exposition *Soulèvements* à la Maison Rouge exprime son point de vue sur le rôle de l'artiste dans la société. Selon Lebel, « si on peut toujours lui trouver un rôle et une fonction c'est d'être un radar ; c'est-à-dire de donner une « voie » et une « voix » en

¹⁶³http://www.dailymotion.com/video/xdtv11_foucalt-sur-les-intellectuels_webcam?search_algo=2, consulté le 05/03/2013

¹⁶⁴<https://www.humanite.fr/message-de-soutien-aux-cheminots-en-greve-face-ce-crime-contre-lhumanite-vous-etes-la-682426/> consulté le 15/02/2020

¹⁶⁵ Cf. PINÇON-CHARLOT Monique, PINÇON Michel, *La grande bourgeoisie : un objet de recherche militant ?*, dans Delphine Naudier et Maud Simonet, *Des sociologues sans qualités : Pratiques de recherche et engagements*, Ed. La Découverte, coll. « Recherches », 2011, p. 148

même temps, aux pulsions de la société pas encore clairement formulées, qui circulent dans le tissu social¹⁶⁶ ».

Ce que nous pouvons entendre par « les pulsions sociales » que Lebel décrit par « pas encore clairement formulé », seraient, des problématiques, des désirs, des façons de sentir le monde qui ne sont pas modulés ou façonnés par la société et le pouvoir en place pour s'adapter à « tous » (l'uniformisation) d'une manière « cadrée » et « polie ». Ce sont en réalité des potentiels purement humains avant qu'une force extérieure ne leur impose une forme « spécifiée ».

Ce sont elles, ces pulsions sociales que Jean-Jacques Lebel et ses amis ont cherché à faire surgir à travers leurs happenings. Ils utilisaient l'art pour réaliser les potentiels sociaux, c'est-à-dire une voie pour sortir des cadres imposés, en créant des possibilités. Ils partageaient ces moments avec les nombreux anonymes, qui participaient à leurs happenings, ce qui a permis la constitution d'un mouvement « de façon très modeste, très tribale¹⁶⁷ ».

Si nous nous en tenons au discours de Lebel, le fait même de penser – selon lui - constituera déjà une résistance : protestation contre ce qui est, rébellion contre la réalité existante. L'art pourra être, alors, l'effort acharné pour résister à l'état d'aveuglement et à la falsification de la vie qu'il trouve actuellement dominant. Il ne s'agit pas, affirme Lebel, d'une tâche qui incombe seulement à l'art.

Nul désir ici de simplifier ces phénomènes. Bien d'autres éléments entrent en compte qu'il nous faudra analyser. Mais le point qui peut être éclairant pour notre cheminement dans la création, ainsi que l'a soulevé Edward Said dans des intellectuels et du pouvoir, c'est que « La politique est partout. On ne peut lui échapper en se réfugiant dans le royaume de l'art pour l'art et de la pensée pure, pas plus d'ailleurs que dans celui de l'objectivité désintéressée ou de la théorie transcendante¹⁶⁸ ».

¹⁶⁶ LEBEL Jean-Jacques, <http://vimeo.com/7853599>, 27 mars 2012.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ SAID Edward, *Des intellectuels et du pouvoir*, Ed. Seuil, Paris, 1996, p.8

Michel Foucault dans une discussion avec Gilles Deleuze affirma : « Le rôle de l'intellectuel n'est plus de se placer « un peu en avant ou un peu à côté » pour dire la vérité muette de tous ; c'est plutôt de lutter contre les formes de pouvoir là où il en est à la fois l'objet et l'instrument : dans l'ordre du « savoir », de la « vérité », de la « conscience », du « discours¹⁶⁹ ».

Pour continuer à creuser cette relation entre l'art et la politique cette fois chez Adorno, nous pouvons nous référer à l'une de ses citations les plus connues, au moment où il refusa formellement la possibilité d'un art après la Shoah : « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare ... On ne peut prononcer le nom du malheur qu'en silence¹⁷⁰ ». Il reviendra plus tard sur son affirmation, admettant que « la sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes ». Ce que nous pouvons discerner derrière ces phrases, c'est plutôt l'affirmation radicale du caractère critique et protestataire de l'art chez Adorno. Autrement dit, la tâche de l'artiste consistera précisément à tenter de trouver une forme d'expression propre au dérèglement du monde, à la souffrance, à la disparition du sens. C'est justement cette même souffrance qui exigera que l'art continue à exister. Ainsi l'esthétique est, un savoir qui concerne les modes sociaux de percevoir et d'éprouver ensemble.

En 1967, au cours d'une conférence Adorno a affirmé que « la situation qui est la nôtre n'admet plus l'existence de l'art (c'est à cela que tendait le propos affirmant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz), et pourtant notre situation a besoin d'art ; car la réalité dénuée d'images est le contraire absolu de la situation collective où les images seraient abolies et où l'art disparaîtrait parce que ce serait accomplie l'utopie dont le chiffre secret s'inscrit dans toute œuvre d'art. Par soi-

¹⁶⁹ FOUCAULT Michel et DELEUZE Gilles, *Les intellectuels et le pouvoir*, dans : FOUCAULT Michel, *Dits et écrits I 1954-1975*, Ed. Gallimard, 2001, Malesherbes, p. 1176.

¹⁷⁰ ADORNO T. W., *Critique de la culture et société*, in *Prismes*, Paris, Payot, 2003, p. 26.

même, l'art n'est pas capable d'une telle disparition ; c'est pourquoi les arts se consomment au contact les uns des autres¹⁷¹».

Sur la relation entre l'artiste et le monde, Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*¹⁷² propose ainsi la concept de l'art relationnel : « Alors que l'objet de l'art des années 1960 était la définition de l'art et de ses frontières, les artistes des années 1990 tournent leur internet vers les relations entre l'art et la société et tentent, par de micro-événements favorisant la proximité, de résister de l'intérieur à une culture de communication de masse dans laquelle la représentation de la réalité se substitue trop souvent à cette dernière¹⁷³». Ainsi, selon les mots de Bourriaud, les œuvres relationnelles sont autant « d'interstices » dans le tissu social et culturel, donnant naissance à des pratiques d'exploration des liens sociaux qui ouvrent sur des opportunités d'émergence de nouveaux modes de pensée, de nouvelles possibilités de vie. L'art relationnel est donc bien un art politique qui occupe une fonction sociale.

La fonction critique de l'art-performance est en même temps très controversée. Christine Sourgins dans son essai *Les mirages de l'art contemporain* estime ainsi :

A priori, qu'un artiste travaille avec des idées paraît relever d'un noble idéal néoplatonicien. Pour Léonard de Vinci la peinture était Cosa Mentale, mais elle n'était pas que cela. Or, dès le début, cet art à base conceptuelle a réduit la pensée à sa fonction critique qui se prétend l'essence de l'intellect humain. Il ne s'agit d'une bienveillante critique qui vise à éduquer et redresser son objet. En effet la provocation, le détournement, la dérision ont été les outils d'une école artistique dont le but n'était pas la délectation ni l'élan vers la transcendance mais le refus de celle-là et dont d'une déstabilisation générale de la société. L'implication politique et révolutionnaire de cette fonction critique est permanente : pour détruire l'ordre établi, commençons par subvertir l'art. L'artiste se fait militante.¹⁷⁴

¹⁷¹ ADORNO Theodore W., *L'Art et les Arts*, Ed. Pratiques, Renne, 1996.

¹⁷² BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Presse du réel, 1998, p. 30

¹⁷³ Ibid. p.30

¹⁷⁴ SOURGINS Christine, *Les mirages de l'Art contemporain*, Ed. La table ronde, Paris, 2018, p. 14.

Nous nous proposons donc, dans notre recherche-création, non seulement de ne pas négliger mais de nous positionner par rapport au contexte de la pensée politique et économique dominante dans lequel nous travaillons ; en ce moment particulier où l' Iran est sur les marches de l' ultra-libéralisme mondial.

La logique dominante des « produits-culturels » de l' ère industrielle

Contre la pression formidable du système de domination, contre les forces aujourd' hui prédominantes vers la socialisation totale et la marchandisation du monde, la dégradation de la subjectivité et l' infantilisation des individus, la falsification de la vie et la destruction de l' humain –ainsi que contre les adieux que le cynisme actuel, la soi-disant pensée post-idéologique, a fait à la critique de la société et aux idéaux des Lumières-, la pensée d' Adorno se dresse de nos jours comme une force vivifiante et nécessaire.¹⁷⁵

Pour mieux nous situer dans notre situation actuelle, dans ce qui est appelé « le monde de l' art » dans le langage courant d' aujourd' hui, nous essayons de saisir ce qu' Adorno appelle « la logique dominante » ; la logique omniprésente dans les sociétés capitalistes/totalitaires d' aujourd' hui. La compréhension approfondit de cette logique nous aidera à voir, par un regard critique, le tissu socio-politique dans lequel nous essayons de nous inscrire en tant que « membre actif ».

C' est principalement par le biais du concept d' « industrie culturelle » - publié dans leur ouvrage *La dialectique de la Raison*¹⁷⁶, en 1947- que Max Horkheimer et Theodor W. Adorno traitent ce sujet.

¹⁷⁵ Juan Pablo Barrientos ; sous la direction Plinio Walder Prado Jr, *Le crépuscule de l' humain : la critique du présent de Theodor W. Adorno*. Thèse de doctorat, Philosophie, Université Paris 8, 2011, p. 48.

¹⁷⁶ ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*,  liane Kaufholz (trad.), Ed. Gallimard, Paris, 1974, p.9

Par ce concept, les deux représentants de l'école de Francfort, proposent une analyse de la société de reproduction et de ses influences sur les individus.

Les auteurs partent d'une constatation : au XXème siècle le progrès scientifique et technique était suffisamment avancé pour qu'un monde sans famine, sans guerre et sans oppression cessât d'appartenir au domaine de l'utopie. S'il n'en fut rien, c'est, selon les auteurs, parce que les grandes innovations de l'ère moderne ont été payées « d'un déclin croissant de la conscience théorique¹⁷⁷ ».

En 1969, ils écrivent dans l'introduction à la troisième publication du livre, que le progrès a porté à un degré jamais atteint la domination de la société sur la nature, domination s'accompagnant dans le même temps d'une évolution qui n'attachera de prix qu'à ce qui est immédiatement utilisable, techniquement exploitable. Cela revenait à dire que les principes de vérité, de liberté, de justice, d'humanité ont perdu de leur réalité pour devenir de simples mots. Du même coup, l'ambition de réaliser ces principes dans le monde social s'était vidée de sa substance : celui qui ne sait pas ce qu'est la liberté n'est pas non plus en mesure de lutter pour elle sur le plan politique¹⁷⁸.

Adorno, en proposant son analyse de la société occidentale d'après-guerre, explique son idée d'*industrie culturelle* et précise qu'« on ne doit pas prendre à la lettre le terme d'industrie ; il se rapporte à la standardisation de la chose même, par exemple la standardisation du western connue de chaque spectateur de cinéma, et à la rationalisation des techniques de distribution, mais il ne se réfère pas strictement au processus de production¹⁷⁹».

Dans cet essai, ils analysent le processus d'auto-élimination, que la philosophie des Lumières met en œuvre pour ses propres valeurs. Ils démontrent le processus qui constitue ce qu'ils appellent la *dialectique de la Raison* : si l'ambiguïté qui réside au cœur de la notion de progrès n'est pas clairement reconnue et sans

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ ADORNO W. T., *L'industrie culturelle*, conférence pour l'université radiophonique internationale, 21 et 28 septembre 1963, rediffusion France-Culture.

cesse surmontée, cette autodestruction de la Raison ne cessera de se poursuivre à l'avenir et d'engendrer de nouvelles formes de totalitarisme.

Le texte est écrit en 1944 et publié pour la première fois en 1947, mais les éléments fondamentaux évoqués par les deux philosophes restent toujours d'actualité pour le monde capitaliste/libéral de ce début du XXIème siècle.

Dans leur introduction de 1969, ils n'entendirent pas maintenir tel quel tout ce qu'ils ont écrit en 1947 car « une telle attitude serait inconciliable avec une théorie qui affirme que le cœur de la vérité est lié au cours du temps au lieu de l'opposer telle une constante immuable au mouvement de l'histoire¹⁸⁰ ». Toutefois, nombre des idées exprimées par Horkheimer et Adorno demeurent à ce jour pertinentes et en tout cas elles ont déterminé une grande partie de leurs recherches ultérieures, au sein desquelles a été élaborée la *Théorie critique*.

La raison pour laquelle nous nous intéressons à cette analyse critique est le point de vue social porté par les auteurs. Le concept d'*industrie culturelle* ouvre à une critique radicale de la société de reproduction, d'industrialisation et de marchandisation de la culture. Il nous donne aussi les clefs pour comprendre le fonctionnement de la *médiatisation* de la culture et de ses productions, productions et reproductions liées aux conceptions mêmes du capitalisme. Capitalisme qui ne représentait pas, d'après les auteurs, dans ces années d'après-guerre, un système économique et social véritablement digne de l'homme, mais bien au contraire, une conception qui correspondait à l'instauration d'un système de domination et d'exploitation.

Le capitalisme (comme le totalitarisme créé en Iran) a des répercussions profondes chez les êtres humains, sur les rapports qu'ils établissent entre eux et sur leur expérience du monde et de la vie. Sa logique dégrade la condition humaine et mutile les individus, conséquence du fait que *le capitalisme représente un système de domination irrationnel, attisé par des tendances totalitaires, orientées vers la destruction de l'humain*. Dans ces conditions, les êtres humains perdent le sens des

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 9.

choses, les moyens deviennent des fins, et les véritables fins de la vie humaine perdent petit à petit toute signification.

La critique de « l'industrie culturelle » sera un élément important de notre cheminement dans la création ; une industrie qui prend la forme d'une véritable *industrie de la conscience*, c'est-à-dire d'un puissant moyen culturel produisant un processus de modelage de la subjectivité contemporaine. Tout ce programme se mettait déjà, dès les années d'après-guerre, au service de l'idéologie dominante du capitalisme/totalitarisme en s'appuyant sur les possibilités des nouvelles technologies offertes par les médias (technologies de l'information et de la communication). C'est contre cette industrie de culture que Jean-Jacques Lebel créa son premier Happening « l'Enterrement de la chose » en 1960 à Venise durant la biennale. Cette tentative de compréhension historique pourra nous aider à mieux comprendre notre situation actuelle dans « le monde de l'art ».

Le concept d'« industrie culturelle » [Kulturindustrie] dans *La dialectique de la Raison* est né de l'interprétation critique que les auteurs donnent de la notion de « culture de masse ». Adorno explique qu'il préfère le terme « industrie culturelle » plutôt que celui de « culture de masse ». La « culture de masse » voudrait signifier une culture jaillissant spontanément des masses mêmes, alors que ce que l'on appelle « art de masse » procède en réalité de ceux qui dominent et contrôlent l'industrie culturelle.

« Nous avons abandonné cette dernière expression (*culture de masse*) pour la remplacer par l'« industrie culturelle », afin d'exclure de prime abord l'interprétation qui plait aux avocats de la chose ; ceux-ci prétendent en effet qu'il s'agit de quelque chose comme une culture jaillissant spontanément des masses mêmes, en somme de la forme actuelle de l'art populaire. Or, de cet art l'industrie culturelle se distingue par principe¹⁸¹».

Avec une observation attentive du rôle que jouent les médias au début du XXI^e siècle, ainsi appelé « média de masse » (comme la télévision, le *cinema mainstream*,

¹⁸¹ ADORNO W. T., *L'industrie culturelle*, conférence pour l'université radiophonique internationale, 21 et 28 septembre 1963, rediffusion France-Culture.

etc) nous nous apercevons de l'actualité des propos d'Adorno. La ressemblance (en forme et en contenu) des diverses séries télévisées, les grands films Hollywoodien du guichet, etc. atteste la forte présence de cette *industrie culturelle* de plus en plus envahissant.

Ainsi notion même de « média de masse » est à éviter, *car elle tend à mettre l'accent sur le caractère anodin et inoffensif du phénomène*. Or, Il ne s'agit pas d'un phénomène innocent et spontané, émergeant des masses, mais bien au contraire de quelque chose, surgi d'en haut, imposant ces médias à la majorité de la population, *aux masses précisément*, ce qui aura des conséquences importantes dans le champ social. Ce façonnement de la subjectivité des individus ira complètement dans le sens de la promotion de l'idéologie dominante.

C'est pourquoi, selon Adorno, l'industrie culturelle constitue un phénomène fondamental pour comprendre l'*anthropologie du moment présent*. Des centaines de millions de personnes, consomment aujourd'hui les mêmes « produits culturels », à la télévision, au cinéma ou à la radio, etc. L'industrie culturelle tient donc un rôle très important dans la vie quotidienne de la majorité des gens : « Vouloir sous-estimer son influence par scepticisme à l'égard de ce qu'elle transmet aux hommes serait faire preuve de naïveté¹⁸² ».

L'industrie culturelle opère sur la base d'une structure schématique générale : Dans la vision qui domine les produits de la culture industrialisée, les rapports humains et les réalités sociales sont dangereusement simplifiés. Tant la forme que le contenu de ces récits obéissent peu à peu à une sorte de normalisation globale. De cette façon, dans la mesure où l'industrie culturelle ne fait que suivre un modèle préétabli, et se reproduit à l'infini d'une manière automatique, elle se contente de répéter inlassablement les mêmes lieux communs et les mêmes banalités. Cette procédure amène la « réalité » à être réduite en image, afin de capturer l'attention du public en tant que masse. Elle fait adhérer ces masses à des visions du monde qui facilite l'installation (et la reproduction automatique) de plus en plus affirmée de l'idéologie dominante.

¹⁸² *Ibid.*

L'industrie culturelle s'étend progressivement dans l'espace et dans le temps : d'abord, dans les pays développés, puis au fur et à mesure envahissant la quasi-totalité de la planète. Nous observons que dans cette deuxième décennie du XXIème siècle, tout ou presque a été médiatisé par la culture industrielle de masse. Celle-ci s'est transformée en un dispositif global et omniprésent, duquel il est pratiquement impossible de s'échapper dans n'importe quelle ville du monde. Le temps libre des individus a été peu à peu récupéré par l'*industrie culturelle* (comme une prolongation du temps du travail !), au point de ne laisser quasiment aucune place à la possibilité d'une réflexion critique individuelle. Il est ainsi rendu très difficile pour chacun, la possibilité d'élaborer une pensée critique face aux supercheres entretenues par les media. L'Homme aujourd'hui « grâce » à l'industrie culturelle dispose de moins de temps et d'envie pour réfléchir aux questions profondes de l'humanité. Ces questions paraissent de plus en plus « ridicules ». En analysant le temps dont les individus disposent en dehors de leur travail, Adorno pointe les conséquences du système de domination de la société capitaliste/totalitaire avancée sur la vie de la population. Notamment sur le pseudo liberté dont jouirait l'homme contemporain (d'où l'expression « le temps libre »). Il voit « l'augmentation du *temps libre* en raison des avancées technologiques et de l'industrialisme », comme le fait que « même l'activité superflue et futile du temps libre a été intégrée par la société ¹⁸³ ».

La logique générale du système social, à savoir celle de la rationalisation, de la poursuite du profit et de la consommation, ne cesse de se reproduire et d'investir tous les terrains. Elle est appliquée également hors du temps de travail, c'est-à-dire pendant le "temps libre" des individus. C'est ce que nous retrouvons aussi dans la critique radicale de Guy Debord sur la *société du spectacle* publiée en 1967, qui nous paraît valoir d'être citée ici longuement :

« Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle, sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de

¹⁸³ ADORNO Theodore. W, *Temps libre* , dans *Modèle critique*, Paris, Payot ; 2003, p. 161.

divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne.¹⁸⁴ [...] « Alors que dans la phase primitive de l'accumulation capitaliste l'économie politique ne voit dans le prolétaire que l'ouvrier qui doit recevoir le minimum indispensable pour la conservation de sa force de travail, sans jamais le considérer « dans ses loisirs, dans son humanité », cette position des idées de la classe dominante se renverse aussitôt que le degré d'abondance atteint dans la production des marchandises exige un surplus de collaboration de l'ouvrier. Cet ouvrier, soudain lavé du mépris total qui lui est clairement signifié par toutes les modalités d'organisation et surveillance de la production, se trouve chaque jour en dehors de celle-ci apparemment traité comme une grande personne, avec une politesse empressée, sous le déguisement du consommateur. Alors l'humanisme de la marchandise prend en charge « les loisirs et l'humanité » du travailleur, tout simplement parce que l'économie politique peut et doit maintenant dominer ces sphères en tant qu'économie politique¹⁸⁵ ».

Ainsi, l'industrie culturelle, en utilisant ce qu'elle considère comme formes d'art, en fonction du divertissement, domine et exploite la vie de la population. Adorno pose la question de la forme-marchandise et du rapport d'échange de marchandises à l'intérieur de ce système. En ce sens, il fait référence à « l'aliénation de l'homme par une réalité qui ne parvient plus à lui que comme marchandise¹⁸⁶ », ainsi qu'à la *réification de la vie sociale*¹⁸⁷.

L'industrie culturelle prendra donc, la forme d'une idéologie utilisant les moyens de communication non pas pour éclairer les masses et contribuer à l'émancipation des êtres humains, mais au contraire pour se servir d'elles et les

¹⁸⁴ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, 6ème thèse.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 43ème thèse.

¹⁸⁶ ADORNO Theodore. W, *Construction de l'esthétique*, Paris, Payot, 2009, p. 70.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

asservir plus encore au système de domination irrationnel. Ainsi, la culture industrialisée édicte déjà une morale définie pour les masses populaires : elle impose non seulement le mode de vie des masses, mais aussi les valeurs et les modes d'installations de celles-ci. De cette manière, elle inculque la forme de conduite appropriée afin de survivre sous l'égide de la domination : il suffirait de se rendre compte de sa propre nullité et en conséquence de s'abandonner au pouvoir collectif. C'est peut-être la raison pour laquelle Adorno estimait que la déshumanisation, loin d'être une puissance extérieure au système social, habite ordinairement à l'intérieur du noyau même de la structure actuelle de domination. Ainsi, l'industrie culturelle joue un rôle très pervers dans la société : contrôler, mettre en rangs et discipliner les masses sans qu'elles en soient conscientes. Faire croire aux individus qu'ils sont heureux et satisfaits.

À partir de ces constatations et les analyses d'Adorno, nous pouvons essayer de revoir le contexte dans laquelle nous essayons d'agir et de créer aujourd'hui : nous ne travaillons pas dans le vide ; nous sommes dans une situation sociopolitique avec des données concrètes qu'il nous faut connaître pour pouvoir donner sens à nos actions en tant que groupe artistique. Car si nous ne considérons pas notre contexte social global pour créer, et concevoir en fonction notre processus, notre langage artistique inventé risque de contredire nos intentions premières : « Cette situation sans issue se caractérise par le fait que le réformateur le plus honnête qui recommande une nouveauté en se servant d'un langage dévalué, renforce, en adoptant l'appareil catégoriel préfabriqué et la mauvaise philosophie qui se cache derrière lui, le pouvoir de l'ordre existant qu'il voudrait pourtant briser¹⁸⁸ ».

Pour continuer notre cheminement de la création, nous pouvons maintenant essayer de mieux comprendre le sens qu'Adorno attribuait au mot « langage » lorsqu'il l'utilisa, avec subtilité, dans sa réflexion sur l'art et la société ; il nous est nécessaire de comprendre les moyens par laquelle ce langage « dévalué » serait créé.

¹⁸⁸ ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*, Éliane Kaufholz (trad.), Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 16.

Structure sociale de l'art-performance en Iran

Dans cette perspective, il nous a semblé nécessaire de faire une recherche sur ce qui a été et est conçu comme structure sociale de l'art-performance en Iran, pour trouver plus précisément notre point d'intervention.

Après la révolution, et ensuite la guerre d'Iran - Irak, la société s'est retrouvée confrontée à une rupture avec l'ensemble du monde jointe à la fermeture de ses frontières. Peut-être fut-ce justement cette chape de plomb, qui en se déverrouillant, a donné naissance vers 1998 à une vague d'artistes expérimentant l'art-performance l'année même qui suivit la victoire des Réformistes aux présidentielles, inaugurant l'époque d'une relative ouverture de l'Iran vers le monde « extérieur ».

L'élection, en mai 1997, de Mohammad Khatami à la Présidence de la République Islamique d'Iran aura suscité un espoir sans précédent de démocratisation des institutions iraniennes et de désenclavement du pays sur la scène internationale. Ce fut un événement d'une considérable portée que la possibilité d'une réforme de la théocratie iranienne sous l'impulsion d'un président de la République démocratiquement élu. L'opinion mondiale aura trouvé en Mohammad Khatami un acteur au rendez-vous de l'histoire, susceptible de poser les bases d'un Etat de droit dans le cadre de la Constitution iranienne induisant tant l'assouplissement de la morale islamique que la libéralisation de l'économie.¹⁸⁹

La scène des arts visuels iraniens semble particulièrement en effervescence depuis la fin des années 90. Trois réseaux différents de travail peuvent la caractériser aujourd'hui : l'une, directement liée à l'Etat et à la politique « islamique » du ministère de la culture et de la guidance islamique qui se sert du pouvoir économique, logistique et policier de l'Etat pour s'affirmer. Ce « réseau officiel » s'affirme de plus en plus depuis l'arrivée d'Ahmadinejad à la tête du gouvernement iranien (2005-2013) et de Shahloui à la direction du Musée d'Art Contemporain (2006) privilégiant les « valeurs irano-islamiques » présentes dans

¹⁸⁹ TELLIER Frédéric, « L'Iran à l'heure du réformisme ». *Politique étrangère*, n°3, 2002 - 67e année, pp. 733-748.

l'art.¹⁹⁰ Pour définir ce que sont les « valeurs islamiques » l'Etat décide en fonction de ses besoins et des paroles du Guide Suprême.

La deuxième vague fonctionne comme l'autre versant de la dialectique gouvernementale de l'art dominant, abordé par un courant semi-gouvernemental. Ce courant contient et/ou se sert des « associations des artistes », les galeries, les institutions gouvernementales (musée d'art contemporain de Téhéran, les médias, etc.) et les acheteurs / revendeurs / spéculateurs étrangers (qui ont à nouveau l'occasion de faire du commerce avec leurs partenaires iraniens après l'ouverture relative du pays vers les marchés internationaux). Ce réseau « semi-officiel », regroupe ceux qui travaillaient avec le Musée National d'Art Contemporain à l'époque de Mohammad Khatami, l'ancien président de la république islamique (1997 – 2005), période marquée nous l'avons dit par l'arrivée des réformistes et s'ouvrant de plus en plus à l'art contemporain occidental (et aux marchés internationaux), le moteur en étant le Musée d'Art Contemporain. Ce groupe a pu garder les contacts avec les marchés de l'art contemporain, comme Christie's à Londres ou les foires d'Abu-Dhabi ou de Dubaï. Cette disposition attira de nombreux artistes réunis au sein de l'Association des Artistes Peintres d'Iran (créée en 1998). Un grand nombre de jeunes artistes se sont mis sur la liste d'attente pour pénétrer dans le cercle assez fermé du marché : nous observons de plus en plus le désir des jeunes apprentis/artistes de vouloir entrer dans le marché de l'art pour devenir des « professionnels », comme le leur assènent les promoteurs de ces marchés. Ce groupe, afin d'éviter d'être dans la dépendance de l'Etat tout en jouissant d'une vie « aisée » et « libre », s'est dirigé vers les lois du marché, au prix d'un art qui ne dérange rien ni personne et qui convient à l'Etat...

Enfin, un réseau plus indépendant concernerait les artistes autonomes qui travaillent en Iran ou entre l'Iran et l'étranger. Nous ne pouvons pas vraiment considérer ce troisième réseau comme un groupe puisque les artistes y sont peu

¹⁹⁰ C'est-à-dire les valeurs que le gouvernement iranien soutient sous prétexte des lois islamiques. Cependant cela ne signifie pas que ces valeurs soient de « vraies valeurs islamiques », puisqu'il y a beaucoup de clergés chiites en désaccord avec l'Etat iranien, qui lui aussi se prétend chiite musulman.

nombreux et qu'il fonctionne de façon assez aléatoire. Il apparaît plus comme des exceptions comparativement aux deux autres groupes. Ces artistes, majoritairement jeunes, se tiennent en général plus à distance des marchés de l'art. Ils réagissent plutôt en fonction de la situation immédiate de l'art dans son contexte, ce qui reste très ignoré, voire, étouffé par l'Etat et les galeries. C'est dans cet esprit que nous avons fondé le groupe Rekhneh en Iran en 2014 basé à Téhéran, pour partager d'une façon directe et concrète nos expériences, nos rencontres et nos souhaits d'un changement social. La création de ce groupe nous donna la possibilité de développer nos recherches pratiques dans tel contexte iranien.

Dans cette quatrième décennie après la révolution islamique, il y a des groupes d'artistes en Iran qui estiment que, l'expérience personnelle et la situation socio-politique prévalent sur les références historiques de l'art-performance. Cette manière de travailler permet à l'artiste d'établir une relation directe et immédiate de connexion avec le public iranien et la situation qu'il vit.

Mais la situation socio-économique de l'Iran, peu favorable aux artistes, oblige un grand nombre d'artistes à des compromis/compromissions avec les galeries ou le gouvernement.

Ainsi la politique culturelle de l'Etat décide-t-elle de la programmation des musées et encourage-t-elle les artistes à produire en fonction de ses impératifs, des œuvres propageant les « valeurs » défendues par le gouvernement. Autrement dit, nous ne nous confrontons pas à un « gouvernement culturel » (un gouvernement qui facilite les transformations culturelles et l'émergence de la culture dans une société), mais plutôt à une tentative de création d'une « culture gouvernementale » (appliquée par le ministère de la Culture et de la Guidance Islamique). Les institutions culturelles et muséales ne sont pas à l'écoute des tendances sociales et artistiques, elles invitent plutôt les artistes à suivre les « prédilections » des directeurs des musées et des galeries.

Les limites idéologiques imposées par l'Etat aux artistes influencent un grand nombre de travaux proposés. Nous avons traduit (cf. annexe) la « Déclaration des missions des médias nationaux » pour une appréhension plus juste du degré de censure dans le pays. Cette déclaration officielle de l'Etat régit plus ou moins tous

les organismes « culturels » gouvernementaux. Théoriquement, seuls ceux qui prennent en considération les indications données dans cette Déclaration ou qui prétendent au moins de considérer ces directions dans leurs productions, profiteront des subventions de l'Etat (aides financières et logistiques) et de l'autorisation de diffusion.

Ainsi une idée dominante des gouvernants de la culture (pour la plupart hommes politiques ou hommes d'affaires) fut de combler l'écart entre un art « de commande » et « un art indépendant et créatif » en créant une dialectique entre deux groupes de produits culturels ; l'un va s'appeler « l'art intellectuel » et l'autre « l'art populaire » : les deux côtés d'un même regard qui instaure la logique d'un « art » apolitique et séparé de la société. La mission du premier prétend relever de « la création artistique », alors que le deuxième, l'art populaire, relève d'une « industrie d'art » ; L'art intellectuel s'éloigne du marché de masse pour créer un marché limité et exclusif réservé aux galeries et aux foires d'art, alors que l'art populaire vise à un accueil massif, propagé par le consumérisme véhiculé par les médias. Cet art intellectuel se vend à titre d'investissement spéculatif (commerce de l'art), alors que l'art populaire est acheté pour être « consommé » (consommation de l'art).

Un grand nombre des artistes émergents se sont fait très rapidement capter par ce mécanisme qui leur permettait de continuer à « exister » dans le monde de l'art-contemporain et pour d'autres de survivre. C'est pourquoi il semble important de s'intéresser de plus près à ce mécanisme et de comprendre les modalités de cette industrie qui se veut culturelle. Nous tâcherons de développer une réflexion sur ce mécanisme d'industrie culturelle dans laquelle nous sommes englobés et à laquelle nous devons faire face en tant qu'artiste d'art-performance.

Economie de l'art-performance en Iran **Reckless**¹⁹¹

La deuxième performance que j'ai réalisée en première année de ma recherche de thèse et qui m'a lancé sur cette question économique, dans mon

¹⁹¹ *Téméraire*, Omid Hashemi, Galerie Matn, Ispahan, 2011.

cheminement d'apprentissage que je m'apprête à développer à travers cette recherche, était intitulée *Reckless*. Elle s'est déroulée cette fois, non pas dans la rue et d'une façon clandestine, mais dans la galerie Matn à Ispahan, dans le cadre d'un festival et avec une séance de discussion avec le public qui suivit la performance.

Quand j'ai été invité à réaliser une performance à la galerie Matn d'Ispahan, j'ai commencé à réfléchir sur ce que je pouvais faire dans une galerie officielle d'une grande province iranienne comme Ispahan.

Voici la structure de la performance que j'ai alors réalisée dans cette occasion :

« Tout autour de la galerie, je construis un chemin avec des verres cassés. Lentement continuellement, pendant les horaires d'ouverture de la galerie je marche sur ce chemin.

L'Homme peut se concentrer, il peut Croire, traverser, dépasser la douleur, et continuer.

L'Homme, continue au-delà de ses frontières. » ¹⁹²

¹⁹² La description de la Performance : *Téméraire*, Ispahan, septembre 2012.



Omid Hashemi, *Reckless*, Ispahan, Iran, 2012.

L'expérience avec le public dans la performance *Reckless* a été une expérience unique pour moi, procurant un immense échange d'énergie avec le public. Un public qui jouait vraiment le jeu de la performance : Les participants me faisaient confiance et essayaient de rentrer dans la structure que j'avais proposée (sans y ajouter de préjugés). « Ils » étaient là, ils croyaient à l'action autant que j'y croyais, mettant autant d'énergie qu'ils en recevaient : certains participants sont restés quatre heures dans la salle, dans le silence et avec la concentration ; l'un me mettait des papiers journaux sous mes pieds pour me protéger les pieds, etc.

Les bruits de verres qui se cassaient en morceaux encore plus petits et plus tranchants créaient une zone de concentration très forte. Les participants ne bougeaient pas, ou avaient des mouvements très lents, doucement, attentivement, chaque mouvement paraissant compter en ayant une existence complète. Je sentais qu'un **espace de silence et de concentration** avait été créé. Les mouvements automatiques quotidiens devenaient plus conscients. Cette concentration amenait

avec elle une communication plus forte et plus profonde. Plus les participants étaient concentrés et attentifs, plus je pouvais recevoir l'énergie nécessaire pour rester concentré et présent. Donc une sorte de communication par la concentration s'est développée entre moi et les participants.

Il faut aussi signaler que certaines personnes qui ne supportaient pas « l'image » de cette action sont sorties très vite de la salle ; d'autres encore qui étaient partis sont revenus plus tard.

J'avais demandé qu'il n'y ait que dix personnes à la fois dans la salle. Je voulais un nombre limité de participants qui me permette d'obtenir la qualité de silence et de concentration nécessaire pour une communication plus forte et profonde avec le public.

J'essayais de garder le contact avec chacun, de sentir nos présences et de communiquer. Dans cette proposition de performance, j'ai essayé de communiquer avec le public par d'autres antennes que celles que nous utilisons habituellement (la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher), pour développer, via la proprioception notamment une interaction plus forte de tous avec l'environnement, et ce, de manière plus intériorisée et peut-être plus marginale : à force de ne pas utiliser toutes nos antennes sensibles nous avons fini par les négliger voire par les oublier dans nos sociétés d'aujourd'hui – alors que ces modes de relations, interactives, peuvent beaucoup nous aider à dépasser la censure, surtout dans une société censurée, comme celle d'Iran. Car les censeurs n'ont pas encore trouvé les moyens pour les repérer ou les circonscrire, la pensée dominante ayant tendance à se limiter à l'usage rationalisé des cinq sens. Nous essayons ainsi de nous ouvrir vers d'autres possibilités de perception et de communication, à travers une communication ultra-langagière. Dans le chapitre suivant, je développe une étude sur les pratiques qui m'ont marqué dans mon cheminement pour créer un corps sensible, éveillé et intuitif plus conscient de soi, via notamment les techniques de *Cleaning the house*, *Vippassana* et *ATB (Awareness Through the Body)*.

L'un des objectifs de cette performance fut pour moi de traverser ma peur, d'avancer, de continuer, d'être présent ici et maintenant. Je veux dire en cela que l'art-performance aura alors été un moyen de me confronter, en présence de

l'énergie des participants, avec la « peur ». Développer mes capacités de concentration et de connexion avec les autres donna ainsi lieu à une expérimentation des capacités humaines. Pour pouvoir marcher sur des morceaux de verres cassés sans se blesser (puisque ce n'est pas le but de se blesser et souffrir « pour rien »), il faut marcher très légèrement avec une concentration très dense, continuellement sans interruption durant la durée de la performance. Cette condition physique qui implique une concentration élevée pour une longue durée, mène le corps à dépasser ses habitudes et ouvre de nouvelles possibilités de perception.

Tel contexte agit comme un miroir qui renvoie le public à sa responsabilité. On déborde du simple registre formel pour engager les domaines plus sensibles de l'éthique. C'est une recherche pour libérer le corps, l'habiter pleinement, débloquer les patterns habituels du fonctionnement ordinaire du corps et la logique qui le domine.

Les questions économiques, une nécessité sociale

Au niveau logistique, la galerie ne m'a pas demandé de l'argent pour la salle (parce que j'y étais invité). Sinon, pour la plupart des jeunes artistes, les galeries louent leurs espaces. Probablement pour la même raison, elle ne m'a accordé que de petits changements spatiaux. Pour trouver les verres cassés, je suis allé les chercher dans les poubelles des verreries. Ce fut ma première expérience de travailler avec une galerie privée officielle en Iran. Je fus ainsi amené à réfléchir sur mes rapports économiques avec la galerie et dans la société en tant qu'artiste.

La question économique est une question socialement importante. Comment l'artiste - en tant que membre de la société - gagne-t-il sa vie ? Sa manière de travailler influence-t-elle sa vie économique ? De quelle façon ? L'artiste de l'art-performance peut-il se permettre d'être dans la dépendance économique des galeries ? Cela se répercute-t-il sur son travail ? Ces questions sont incontournables pour qui essaye de construire une analyse épistémologique de l'art contemporain,

surtout dans un pays comme l'Iran, un pays du « tiers-monde » où la vie économique est très difficile pour la majorité de la population.

Artiste dans le marché

« Un artiste ne doit pas faire de compromis avec lui-même ou avec le marché d'art¹⁹³ ».

Marina Abramovic

Certains artistes vendent tout ou partie de leurs créations, des interventions ou des conférences publiques pour gagner leur vie. Le système économique s'est déployé sur ce terrain favorable en organisant et en reprenant à son compte la vente de leurs œuvres. S'il arrive que l'artiste lui-même puisse faire partie du groupe qui se charge de cette part de travail, elle reste en général le fait des « experts » de marché.

Le paradoxe est que les intérêts du groupe chargé de la diffusion et de la vente des œuvres divergent souvent de celui de l'artiste, notamment en ce qui concerne le rythme de travail. L'expertise des marchés d'art, qui travaillent selon les méthodes des entreprises commerciales, a pour but de conférer une « organisation économique » au processus prétendument « instable » et « non-organisé » de la production artistique créative.

Les galeristes se doivent de planifier des expositions dans leurs galeries tout autant que les directeurs de théâtre ont besoin de trouver des pièces à succès pour leurs scènes. Ces diffuseurs ont donc besoin d'organiser ce processus aléatoire pour que leurs affaires prospèrent. Une telle approche de l'art repose le plus souvent sur des raisonnements totalement inappropriés. La complexité s'aggrave encore, quand l'artiste rentrera à son tour dans le jeu en se demandant par exemple quels travaux le

¹⁹³ *An artist should not compromise for themselves or in regards to the art market.* Marina Abramovic, *Artist's life Manifesto*, Traduit par nos soins.

système sélectionne pour ses besoins de diffusion ? Lesquels rejette-t-il ? Que lui rapporte un tel travail ?

Si l'artiste ne recourt pas au système de diffusion et de vente, l'influence de ce dernier sur son travail sera minime (ou alors possiblement sous la forme d'une influence sociale). Si l'artiste, au contraire, travaille directement pour un client, l'influence de ce système sur son travail sera alors à son maximum.

Quand un artiste produit pour un public anonyme, l'impact du système dominant se fera sentir via la complexité des compromis auxquels les processus de diffusion/vente devront nécessairement recourir. Telle production artistique sera contrainte d'opérer en se réglant plus ou moins sur les tendances pouvant lui ouvrir un marché. Car les œuvres pour lesquelles il n'y aura pas de demande, ne seront bien évidemment pas diffusées. Tandis que les artistes se mettent à l'écoute du système et s'y adaptent, le système, s'adapte à son tour aux artistes et à la demande du marché pour optimiser ses propres bénéfices.

Catégorisation de l'art

Il importe tout d'abord de savoir qu'en Iran l'Etat n'accorde de subventions à des projets artistiques que si le projet rentre dans les catégories reconnues par sa vision très étreinte de l'art. Même pour les catégories acceptées, l'artiste n'aura de subvention que s'il traite de sujets intégrant les « normes » et les « missions » de l'Etat. Or l'art-performance ne fait pas partie de ces catégories ni a fortiori de ces normes.

Tout cela n'empêcherait pas les artistes de créer des œuvres en toute indépendance. Il leur faudrait seulement trouver eux-mêmes les moyens de production de leurs projets, ce qui, non seulement leur rendra le travail encore plus difficile (surajout à la censure qui rend déjà le travail assez difficile), mais favorisera aussi l'arrivée des businessmen de l'art, pour produire et vendre des « objets culturels ».

Le rôle des galeries

L'autre point à débattre porte sur le défraiement des artistes par les galeries lorsqu'ils y exécutent leurs performances. Quel est leur intérêt ? Dans la plupart des cas les galeries ne rétribuent pas la performance en tant que telle. Leurs directeurs se contentent de mettre l'espace de la galerie à la disposition de l'artiste qui produit sa performance. Ainsi l'artiste gèrera-t-il seul sa communication sauf dans le cas d'un festival ou d'un événement spécial organisé par la galerie.

La galerie Mohsen à Téhéran par exemple, en usait différemment avec ses artistes jusqu'à la fin de l'année 2011. Le directeur de la galerie passait un contrat avec les artistes qu'il sélectionnait, aux termes duquel ceux-ci percevaient un salaire mensuel. Selon le contrat établi, ils pouvaient ainsi réaliser leurs performances dans la galerie moyennant un certain nombre d'expositions annuelles à accomplir, intégrant les œuvres à vendre.

L'artiste était défrayé pour ses performances, mais il n'était pas rémunéré pour le travail. La recette de la galerie s'établissait sur la base d'un calcul comprenant le salaire de l'artiste et les défraiements de ses performances, déduits de la recette de vente de ses œuvres exposées (sculpture, peinture, photo etc.). Le galeriste et l'artiste se partageaient le reliquat restant selon un pourcentage plus ou moins favorable à ce dernier, en fonction de sa « célébrité », (ce qui donnait lieu à une sorte de salariat pour les artistes).

La plupart des galeries louent leurs locaux pour une exposition. Elles récupèrent entre 30 et 40% de la recette de vente. L'accès à l'exposition est généralement libre pour le public, mais l'artiste, lui, doit s'acquitter d'environ 200 euros de location quotidienne¹⁹⁴ (pour les galeries de Téhéran).

Au cours de la même période, dans certains lieux, comme la galerie Matn d'Ispahan, l'espace d'exposition n'était pas loué mais mis gratuitement à la disposition des artistes, auparavant sélectionnés par la galerie. Cette mise à disposition se faisait en contrepartie d'un pourcentage de 40% sur la recette générée par la vente des œuvres. Quant aux performances, soit l'artiste arrivait à trouver un

¹⁹⁴ Par comparaison le salaire mensuel moyen en Iran est de 200 euros par mois.

sponsor (Il fallait pour cela être connu du milieu), soit il prenait en charge lui-même les coûts de réalisation sans remboursement à la clé, puisque dans la plupart des cas il n'existait pas de billetterie.

Pour certains projets (le festival *New Art, New Language*¹⁹⁵ par exemple) la galerie parvenait à trouver un (ou plusieurs) mécène(s) pour subventionner une partie des frais du festival. Cela ne faisait pas toujours l'objet d'un contrat écrit, comme c'est souvent le cas en Iran, un simple accord verbal conclu entre la galerie et le mécène pouvant suffire. L'artiste en ressortait d'autant plus fragilisé : rien n'empêchant que dans les 48 heures précédant l'ouverture d'une exposition ou la tenue d'une performance, tout ne soit annulé...

Dans le cas de certaines galeries, comme la galerie East à Téhéran, l'entrée était payante lorsqu'elles organisaient des festivals et les recettes engrangées servaient au financement de ceux-ci. Cette recette restait toutefois très modeste en regard de la dépense.

Les raisons pour lesquelles, les galeries « s'ouvraient » à l'art-performance divergeaient. L'une des plus importantes étant de paraître « contemporain » vu que L'art-performance portait cette étiquette de *contemporanéité*. Les galeries avaient donc un intérêt certain à présenter quelques performances dans les intervalles de temps où leurs espaces étaient libres, pour se classer, sans prise de risque, dans la catégorie « galeries d'art contemporain ». Elles pouvaient ainsi vendre encore plus chères leurs marchandises.

De nombreuses autres raisons poussaient les galeries à présenter des performances : promouvoir leur espace, utiliser le nom des artistes pour acquérir ou accroître leur notoriété, etc.

Comme l'a observé Philippe Tancelin¹⁹⁶, professeur à l'université de Paris 8

¹⁹⁵ Ispahan, 2012 et 2013, Galerie Matn.

¹⁹⁶ Journée de réflexion, *L'artiste aujourd'hui face à l'industrialisation de la culture*, le 5 novembre, 2013, Université Paris 8 (Vincennes, Saint-Denis).

Vincennes-Saint-Denis : « A l'heure du tout-profit et du consumérisme, la marchandisation de l'art et les spéculations faites par les marchands contemporains sur la valorisation post-mortem des œuvres d'artistes, nous semblent accentuer ce mimétisme entre gestion d'entreprise et gestion de musée et de galeries vis-à-vis desquelles l'artiste est lui-même géré au même titre que son œuvre. Ceci nous amène à poser la question de la liberté de la création lorsque l'artiste devient peu à peu une marionnette du marché, et comment résister à cette instrumentalisation et marchandisation qui, on peut le supposer, forgent, modélisent, disciplinent l'imaginaire artistique et aboutit à ce que l'œuvre s'assimile à un placement financier »¹⁹⁷ .

Une autre strate de cette problématique concernera l'œuvre en soi et son devenir-objet. Un tableau de Picasso ou de Van Gogh vaut des millions d'euros. Leurs acquéreurs sont le plus souvent les nouveaux riches contemporains . Mais c'est là seulement la première étape du processus de marchandisation de l'œuvre. Nous en arrivons à ce que ce ne soient plus seulement des individus qui achètent ces œuvres, mais de plus en plus, par souci purement spéculatif, des banques, des assurances, des institutions et des organismes investisseurs, fonds de pensions et autres.

A titre d'exemple nous citerons un article publié sur le site du Figaro : « L'institution bancaire se porte acquéreur de deux des trois pièces phares de la collection des héritiers du comte de Paris mis en vente chez Sotheby's (...) Il est intéressant de rappeler que la loi 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France a institué deux dispositifs comportant des avantages fiscaux importants pour les entreprises qui, dans le cadre du mécénat d'entreprise, contribuent au maintien sur le territoire des trésors nationaux.¹⁹⁸ »

¹⁹⁷ TANCELIN Philippe, Journée de Réflexion : Artiste aujourd'hui face à l'industrialisation de la culture, Université Vincennes, Saint-Denis, 5 novembre 2013.

¹⁹⁸<http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2015/09/18/03016-20150918ARTFIG00130-la-banque-de-france-achete-les-biens-du-comte-de-paris.php>, Consulté le 29/12/2015.

« Acheter des œuvres d'art par votre entreprise vous permet de réduire vos impôts facilement. Cet avantage fiscal souvent méconnu est aussi pour l'entreprise l'occasion d'une communication

Dans un autre article dans *Les échos*, Martine Robert a écrit « Les spécialistes sont de plus en plus nombreux à penser que l'envolée spectaculaire des prix des œuvres d'art est en partie alimentée par le recyclage d'argent sale. Pour les professionnels, il n'est pas toujours simple de repérer les pratiques douteuses, favorisées par l'opacité du milieu et l'anonymat des enchères.¹⁹⁹ »

La politique est partout

L'idée de festivals compétitifs est loin des « jeux artistiques ». L'idée de la compétition dans les festivals où chacun cherche à être le meilleur est une idée étrangère à l'art tel que nous le concevons. L'énergie et l'attention que l'artiste devrait plutôt consacrer à se concentrer pour forger et exprimer d'autres regards ou attitudes au monde, avec l'intention de partager ces moments créatifs avec les autres membres de la société, se focalise alors sur une compétition à gagner.

Sans rentrer dans les détails des festivals industriels et compétitifs, le festival tel que nous le concevons doit d'abord être un rendez-vous public pour partager et transmettre les expériences du nouveau, une rencontre pour rêver ensemble, sans dissoudre le contenu-vérité de l'œuvre dans la rivalité sélective de « biens culturels ». Une fête publique où dans le sentiment de victoire d'accomplissement d'une personne il n'y a pas de perdant.

La nécessité critique de l'œuvre d'art pourrait s'exprimer de façons différentes²⁰⁰: par l'analyse des contradictions du système artistique comme le faisait Chris Burden, par une interrogation sur la signification de l'art comme le faisaient des artistes tels que Dan Graham et Joseph Beuys, par une exaltation agressive de l'objet avec Christian Boltanski ou Kudo, ou/et en s'introduisant au

valorisante auprès de sa clientèle. Une déduction fiscale pendant 5 ans : Si votre entreprise achète une œuvre originale d'artiste, vous pouvez la déduire de votre résultat imposable par fraction de valeur égale. Et ce, dès la première année d'achat puis pendant les quatre suivantes. » : <http://www.expert-comptable-tpe.fr/posts/view/achat-oeuvres-art-entreprise-reductions-impots>, Consulté le 29/12/2015.

¹⁹⁹http://www.lesechos.fr/16/05/2014/LesEchos/21689-051-ECH_blanchiment---la-part-d-ombre-du-marche-de-l-art.htm Consulté le 29/12/2015

²⁰⁰ Cf. PLUCHART François, *Cezanne on s'en fout*, ArTitudes, n°6, avril-mai 1972

cœur même des phénomènes sociaux qu'il s'agit de dénoncer en révélant les principaux déterminisme humains et l'emprise des morales désuètes et oppressives, comme le firent Jean-Jacques Lebel, Michel Journiac ou Gina Pane qui, en agissant sur le corps lui-même, s'introduisaient au cœur du débat le plus actuel sur la société.

Nous cherchons un travail d'intervention artistique qui rallie à l'idée socialement active, pernicieuse, et démasquante de l'art. Notre action artistique souhaite agir telle une action politique dont la finalité serait le bonheur des hommes dans une société plus juste. Notre art serait un moteur de transformation sociale. En cela il veillerait, sans être ni réactionnaire ni futile, à se transformer et à transformer, en tant qu'élément important pour le devenir d'humanité.

La critique d'art en Iran

« Une revue est un instrument pédagogique, elle doit refuser prioritairement le confusionnisme et le dirigisme »²⁰¹.

François Pluchart.

Une des problématiques importantes pour l'art-performance en Iran, est celle de la critique. Il est d'usage courant en Iran (mais pas que dans ce pays) que les critiques publiées sur le travail d'un artiste relèvent de l'obligeance : des amis par exemple vont rédiger un ensemble de notes sur le travail d'un de leur autre ami, puis ces notes seront publiées sous forme de critique. Des professeurs peuvent d'autre part écrire le même genre de notes dites « critiques » à propos de leurs étudiants/amis. Nous sommes là face à des jugements de complaisance et sinon, à une sorte de présentation valorisante du travail d'un artiste plus qu'à une critique fondée : rares sont celles qui, intègres, sont innovante en tentant d'amener un mouvement de réflexion.

Un simple constat suffi à cerner l'ampleur du problème de la critique en Iran : il n'existe sur la scène internationale que très peu de critiques d'art iraniens, ces derniers ne parlant guère d'autre langue que le persan. Très peu ont une vision universelle de l'art, qui leur permette de relier les nouvelles tentatives des pratiques artistiques en Iran à ce qui se passe dans le monde contemporain tout en disposant, en même temps, du potentiel d'un regard indigène ; ou, vice versa qui permette, par leurs spécificités de choix et d'analyses, de connecter les expériences artistiques contemporaines de la sphère internationale à la société - y compris artistique - iranienne.

²⁰¹ PLUCHART François. *ArTitudes international*, n°6-8, décembre 1973-mars 1974, p.3.

C'est peut-être ici, le chaînon manquant de ce « produit d'importation » opérant en l'absence d'un environnement critique sociologique, lui permettant de développer et approfondir ses liens avec la société.

Nous n'ignorons pas l'importance de la critique pour un mouvement artistique. Comment pourrions-nous imaginer le mouvement de l'Art-Corporel en France sans l'existence de la revue *arTitude* et de critiques d'art comme Pierre Restany et François Pluchart ? Ce dernier, en explicitant le contexte d'un événement, pour décrire l'Action qui s'y déroule et ensuite y apporter son analyse, rend à la performance sa dimension sociale.

Le parcours critique de François Pluchart prit ses sources dans la diversité de ce qui l'entourait, actualité dont le journaliste dépendait. Il privilégia la « singularité » de l'artiste et mit au service de l'art une plume engagée qui attaquait ses valeurs traditionnelles. Toujours attentif aux événements majeurs, Pluchart assumait ses choix et dans ses revues questionna les idées dominantes en prêtant tout particulièrement attention aux « oubliés » et aux « marginaux ».

Ce rôle de critique d'art est sous-estimé et ignoré en Iran. Les journaux, sites web ou revues d'art assurent la promotion de certains artistes, au mieux rendent compte factuellement de ce qui se passe dans certains milieux, mais se limitent le plus souvent à la programmation de galeries présélectionnées.

Une revue d'art sérieuse, en prise avec son temps, jouerait le rôle d'un médium indépendant où le dialogue avec les artistes, les débats, l'analyse des œuvres permettrait l'écriture des premiers jalons d'une histoire « en train de se faire » tout en témoignant de nouvelles créations.

La critique d'art pourrait ainsi contribuer à promouvoir les pratiques émergentes en en questionnant les conditions de perception et de réception. Cette transmission passerait nécessairement par un apprentissage, une pédagogie que les revues (la critique) pourraient peu à peu mettre en place.

La critique d'art serait à même d'offrir un contexte nourri par les entretiens réalisés avec les artistes, les choix iconographiques, les photographies des Actions et les textes rédigés en parallèle pour permettre un regard élargi sur l'art-performance

et les intentions de l'artiste, pour aider au développement de l'impact de l'art dans la société.

C'est ainsi qu'une revue peut être un instrument pédagogique, en devant « refuser prioritairement le confusionnisme et le dirigisme. ²⁰²» François Pluchart considère que pour sa part, *arTitudes international* a toujours adopté une attitude qui, au-delà de l'information sur le temps présent, consiste à entamer un dialogue et à susciter une réflexion qui permet d'atteindre à une synthèse. Toujours selon François Pluchart, « cela n'était pas encore suffisant, parce que la notion de création est un tout dont on ne peut dissocier aucune partie sans risque de détruire l'édifice. »²⁰³

Si l'on étudie les écrits de Pluchart dans *Artitude* et les dossiers qu'il a fait sur chaque artiste ou sur leurs œuvres, nous nous apercevons du pouvoir de la critique d'art à produire de la pensée et à faire le lien entre l'œuvre et la société : il dépassa le stade primaire de la critique d'art pour faire de l'art une composante de la globalité philosophique.

Au lieu d'être soumise aux paradigmes modernistes toujours désireux de mesurer « les valeurs » d'une œuvre, la critique iranienne devrait défricher de nouvelles voies de lecture des œuvres, aider à leur contextualisation et prêter attention à la transformation d'une action artistique en un événement social.

Si en Iran, une position critique paraît nécessaire contre la censure, contre le pouvoir du marché comme contre celui de l'Etat, tout en faisant barrage à la morale bien-pensante et aux approches conventionnelles de l'art, il nous semble qu'une position critique s'avère aussi indispensable contre la présence pesante d'« artistes » qui en développant un réseau de marchandisation de l'art, étendent leur ombre sur un milieu de l'art déjà suffisamment affaibli par l'Etat.

Telle critique marginale ne dépendrait pas forcément d'un système appuyé par l'Etat et les galeries, car il lui faudrait s'affranchir de la défense d'objectifs

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid, P.3.

conformistes relatifs à la conquête du marché de l'art conjuguée à la satisfaction d'attentes étatiques.

En Iran, pour plus de 80 millions d'habitants, la diffusion des journaux tourne autour de deux millions par jour (toutes sortes de journaux et de revues confondus)²⁰⁴. Ce nombre largement insuffisant montre les difficultés à publier en Iran, mais témoigne aussi de la faiblesse du lectorat, très minoritaire.

A ces considérations s'ajoute le fait que la majorité de ces journaux traite d'autres sujets que de l'art. Ainsi, le tirage des revues les plus importantes où l'art est traité ne dépasse jamais vingt mille exemplaires, pendant que le premier tirage des publications artistiques et littéraires ne dépasse presque jamais les deux mille. La question est alors de déterminer dans quelle mesure ces nombres extrêmement limités de publications pourront exercer une influence effective dans la société.

Le manque d'écrits peut, entre autres, avoir pour répercussions une grande méconnaissance des problématiques des artistes de l'art-performance. La manque de débats dans la sphère publique (revues, livres, articles publiés, etc.) a pour conséquence de limiter l'expression à des opinions superficielles (ressortant de ce qu'en France on nomme « le café du commerce»). ou encore, de se contenter de médisances, frein à l'esprit d'ouverture qui sévit même dans le petit milieu restreint de participants aux actions artistiques : critique tout aussi superficielle et non fondée de l'œuvre jugée tout en revêtant les apparences d'un discours sérieux.

La nouvelle forme de critique qui tend à se développer de plus en plus consiste à organiser des réunions « publiques » regroupant 50 à 100 personnes après une performance ou une exposition pour en parler (et ce, très souvent sans que cela soit suivi d'une publication écrite). Le problème de ce type de « critique », essentiellement orale et réalisée dans un temps très court, est qu'elle finit par ne laisser aucune place à une réflexion approfondie, qui demande un temps de prise de recul nécessaire à l'élaboration à chaud d'une pensée intuitive, à sa maturation à froid, pour repérer, poser des jalons, relier, ouvrir à d'autres références, écrire et assumer ses choix, en objectivant ainsi sa subjectivité. Il s'agit là d'une démarche

²⁰⁴ <http://www.asiriran.com/fa/news/226392/> آمار واقعیتیراژ روزانه روزنامهها

d'une toute autre complexité qui doit pouvoir (ou du moins tenter) d'échapper à toute forme d'inertie ou de facilité.

Nous ne pouvons ici nous empêcher d'inviter à nouveau à méditer sur ce propos de François Pluchart qui aujourd'hui, transposé tout au moins à la situation iranienne, nous paraît n'avoir rien perdu de sa pertinence :

Ainsi la société en place n'a-t-elle de cesse de truquer l'information, de la malmener, de la rouler comme une putain. Ses armes favorites sont la censure, l'imposture et le silence. (...) Ces trois formes d'atteinte à l'information sévissent puissamment dans le domaine artistique. En ce qui regarde la censure et les procès, ils sont trop évidents pour y insister. L'imposture est déjà un domaine plus subtil, une manière plus floue, car elle relève du choix de l'évaluation, du jugement de valeur : toute œuvre peut être déclarée mauvaise sous n'importe quel motif sauf le véritable : celui de son efficacité perturbatrice. Lorsqu'on arrive au silence, c'est-à-dire au refus d'informer, tous les moyens sont bons et possibles pour parvenir à ce but.²⁰⁵

En France, dans les années soixante et soixante-dix, le journal *Combat* et le magazine *ArTitude* ont ainsi fourni de très beaux exemples d'une critique d'art susceptible de devenir un instrument d'analyse sociocritique et socio-culturelle du milieu artistique²⁰⁶.

Par contre, dans l'Iran d'aujourd'hui, ni les controverses artistiques, ni les théories esthétiques ne semblent aptes à redonner vigueur à une critique défailante. Le débat sur l'art contemporain continue de se dérouler dans un huis-clos paradoxal à l'heure où le public a besoin d'éclaircissements sur les enjeux des pratiques actuelles plutôt que des critères édictés par des maîtres et des distributeurs de bons

²⁰⁵ PLUCHART François, « la culture passe par l'information » *combat* (Paris), n°7464 juillet 1968, P. 7.

²⁰⁶ Voir notamment : « Les Ambiguïtés d'Oppenheim », *Combat* (Paris), n°8485, lundi 25 octobre 1971, « Un Cadeau sans anniversaire », *Combat* (Paris), n°8906, lundi 12 février 1973 ou « Cézanne, on s'en fout ! », *arTitudes* (Paris), n°6, avril-mai 1972 par François Pluchart)

et de mauvais points. En République Islamique d'Iran, les contraintes imposées par le gouvernement et la peur qu'elles suscitent aboutissent à ce que nombre d'œuvres ne donnent lieu à aucune documentation fiable. Ce déficit occasionne une absence de matériaux documentaire pour les journalistes et les critiques qui se retrouvent sans support réel pour porter un commentaire efficace sur une action artistique.

Chapitre V

L'éducation du corps ou/et l'émancipation de l'esprit

Il n'y a rien à enseigner, mais tout à apprendre

Jacques Rancière dans son essai sur la relation entre le maître et l'apprenti, invite à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes pour apprendre :

Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise du savoir. Il n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier.²⁰⁷

Après avoir étudié la démarche des artistes pour mener leur action et l'analyse de leur rôle éventuel au sein de la société, nous nous attacherons à interroger comment des exercices préparatoires peuvent développer notre présence, et comment travailler sur nos récepteurs sensoriels et notre perception.

En répertoriant ou concevant ces exercices, nous tâcherons d'analyser ceux qui, au cours des protocoles expérimentaux de notre recherche-crédation, nous aurons paru fournir les outils les plus adéquats par leur capacité de satisfaire ou de dépasser les objectifs suivants : inventer notre propre langage corporel ; retrouver les liens invisibles entre corps et esprit, développer nos capacités internes de communication, libérer notre créativité.

Tracy Warr écrit dans la préface de son ouvrage *Le corps de l'artiste* : « Les artistes ont toujours dessiné, peint, et sculpté la forme humaine. Mais l'histoire de l'art récente révèle un changement significatif dans la manière dont l'artiste perçoit

²⁰⁷ RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Ed. La fabrique, Floch, 2008, P. 15.

le corps : celui-ci n'est plus seulement le « contenu » de l'œuvre. Il est aussi la toile, le pinceau, le cadre ou le support »²⁰⁸.

Au cours du XX^{ème} siècle, certains artistes se sont penchés sur la question du corps en interrogeant la notion du « moi ». D'autres, tels Marina Abramovic, Chris Burden ou encore Carolee Schneemann, ont à travers leurs expériences respectives exploré la temporalité et l'instabilité directement au moyen de leur corps, aux prises avec les questions du risque, de la peur, du danger et de la sexualité.

L'histoire du travail des artistes qui font de leur corps le matériau de leur œuvre est en fait celle d'une fécondation croisée d'idées provenant de disciplines différentes. Par leur travail, ils ont fait valoir les dimensions sensibles du langage du corps et combien celui-ci, comme d'autres systèmes sémantiques, n'est pas figé.

L'expérience comme une affection charnelle

Nous voudrions ici, avant de proposer des exercices, comprendre ce que pourrait signifier le terme « expérience » ou « expérimenter pleinement une action » ? Car un point important dans les exercices proposés ici, est de pouvoir accomplir entièrement son acte.

Pour ce faire, nous commençons par une déclaration un peu provocante de Giorgio Agamben dans son ouvrage *Enfance et histoire* :

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience.²⁰⁹

²⁰⁸ WARR Tracy et JONES Amelia, *Le corps de l'artiste*, préface, Ed. Phadion, Paris, 2011.

²⁰⁹ AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011, p.21.

Mais que signifie se trouver dépossédé de son expérience ? Comment ce peut-il ? Au XXI^{ème} siècle, le mot expérience a pris des significations distinctes. L'**expérience**, au singulier, signifie d'une manière générale et abstraite, l'instruction acquise par l'usage de la vie. Quand on l'applique au domaine professionnel, le mot expérience pris au singulier, exprime l'enrichissement des savoirs acquis par la pratique. C'est dans ce sens que l'on dira d'un individu qu'il a acquis de l'expérience, qu'il a de « l'expérience ». Ensuite, par extension, un sens concret a été attribué à ce qui ressort des faits qui nous fournissent une instruction expérimentale des choses²¹⁰. Le mot expérience, dans les dictionnaires, est présenté comme le résultat de cette acquisition ; un ensemble de connaissances acquises par l'usage et le contact avec la réalité de la vie et prêtes à être mises en pratique²¹¹.

Par ailleurs, « l'expérience » peut être aussi considérée, non comme une connaissance, mais comme une appréhension immédiate de réalités considérées comme évidentes. Le terme peut aussi être compris dans son acception scientifique au sens d'épreuve destinée à vérifier une hypothèse ou à étudier des phénomènes (observation de faits naturels, observation de faits provoqués).

Avoir une expérience

John Dewey, philosophe américain, a fait la distinction entre l'expérience en général et « une » expérience²¹². Ainsi l'expérience se produit continuellement, car nous sommes toujours impliqués dans le processus de vie, mais elle est souvent interrompue et lente, avec des conflits et des résistances. La plupart du temps, nous ne nous préoccupons pas de la connexion des événements, mais le souci esthétique

²¹⁰ TLF (Trésor de la Langue Française) :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=1637764530;cat=0;m=exp%82rience;>

(consulté le 20/08/2015)

²¹¹ *Ibid.*

²¹² DEWEY John, *Art as Experience*, Ed. Minton, Balch & Company, New York, 1934

invite à ne plus se suffire d'une succession lâche, en incitant par exemple à les appréhender, à les relier autrement que de manière linéaire.

L'expérience esthétique ne peut pas être nettement séparée des autres expériences, mais dans une expérience esthétique, la structure peut être immédiatement ressentie et reconnue, il y a complétude et unité et nécessairement émotion. L'émotion est la force en mouvement et en ciment.

Ainsi selon Dewey, Il n'y aurait pas un seul mot pour combiner « artistique » et « esthétique », mais « artistique » se référerait à la production, au faire et à la fabrication, et « esthétique » à apprécier, percevoir et apprécier. Pour qu'une œuvre soit art, elle doit aussi être esthétique. Le travail de l'artiste serait donc de construire une expérience qui sera vécue esthétiquement.

Expérience artistique

Mais que veut dire le mot « expérience » quand il s'applique à une « expérience artistique » ? Que signifie alors le mot « expérience » dans cette expression ?

Que signifie concrètement ce mot à notre époque ? Pourquoi Walter Benjamin juge-t-il, dès 1933, qu'à l'époque moderne « (...) jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants »²¹³ ?

L'homme contemporain ne se heurterait-il pas à l'impossibilité de traduire les événements quotidiens – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – en expérience ? Ce qui, selon Giorgio Agamben n'impliquerait pas forcément pas une insignifiance de la vie contemporaine, car il

²¹³ BENJAMIN Walter, *Der Erzähler*, traduction française par M. De Gandillac : « Le Narrateur » in *poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

remarque à ce propos, dans son essai sur la destruction de l'expérience²¹⁴, que jamais, l'existence quotidienne n'a été aussi riche qu'aujourd'hui en événements significatifs. Avant l'époque moderne, le quotidien, et non pas l'extraordinaire, constituait la matière première de l'expérience que chaque génération transmettait à la suivante. Alors que la science moderne contrairement à une opinion souvent répandue, naît d'une méfiance sans précédent envers l'expérience telle que la conçoit la tradition.

L'art comme Proverbe et non comme Slogan

Relevant de l'impression subjective, étant potentiellement illusoire ou trompeuse, l'expérience a pu être conçue séparément de la connaissance. Ce qui peut nous surprendre. Pourtant, expérience et science ont pu occuper des domaines différents quand, par exemple, l'expérience relevait du sens commun²¹⁵, présent en chacun, qu'il se fût agi du « principe qui juge » d'Aristote, de la « vis aestimativa » de la psychologie médiévale, qui ne se confondaient pas encore avec ce que nous appelons le « bon sens »), tandis que le sujet de la science était le « nous »²¹⁶ ou

²¹⁴AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011.

²¹⁵Aristote¹ a d'abord formulé dans le traité *De sensu et sensibilibus* une réflexion sur la perception (aisthesis), dans le sens de sensibilités communes (koinè aisthesis). Dans la métaphysique de la psychologie, le sens commun est une faculté que l'on est obligé de postuler pour rendre compte de la synthèse par notre conscience des sensations issues de nos différents sens. Autrement dit, le sens commun est le sens qui permet la synthèse des données attribuables aux différents organes sensoriels². Ce "sens commun" se rapporte autant à l'unité du sujet sensible qu'à celle de l'objet senti ; il perçoit en outre les "sensibles communs" et nous donne conscience de la sensation (Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 1978, p. 664 ; voir aussi André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1980 (1^{re} éd. 1926), P. 970.

²¹⁶ Dans l'antiquité grecque, le Noûs, Nous, ou encore Noos, est l'esprit, la partie la plus haute, la plus divine de l'âme. Pour Platon, Noûs signifie le plus souvent l'intelligence.

« intellect agent », séparé de l'expérience²¹⁷, ce qui revient à dire que la connaissance était déconnectée du sujet au sens moderne d'ego.

En faisant de l'expérience une méthode ou un chemin de la connaissance, la science moderne a référé connaissance et expérience intuitive à un unique sujet : le « je pensant » (le « cogito ») de Descartes.

En ce qui concerne la faculté d'imagination, si celle-ci a pu d'abord être appréhendée comme « coïncidence du subjectif et de l'objectif, de l'intérieur et de l'extérieur, du sensible et de l'intelligible », ce serait désormais, selon Agamben, « son caractère combinatoire et hallucinatoire, jadis relégué à l'arrière-plan, qui occupe le devant de la scène. Le fantasme n'est plus dès lors sujet de l'expérience, mais sujet de l'aliénation mentale, et des visions et des phénomènes magiques : autrement dit, de tout ce qui reste exclu de l'expérience authentique »²¹⁸.

Pour Francis Bacon, l'expérience recoupe ce qui « se présente spontanément, [qui] s'appelle hasard, et [l']expérimentation lorsqu'elle est expressément recherchée »²¹⁹.

Force est de constater qu'une distinction s'est peu à peu produite entre vérité de fait et vérité de raison : « caution scientifique de l'expérience, l'expérimentation – qui permet le passage logique des impressions sensibles à d'exactes déterminations quantitatives, et par conséquent à la prévision de futures impressions – répond à cette perte de certitude en transportant l'expérience autant que possible hors de l'homme : dans les instruments et dans les nombres. Du même coup, l'expérience traditionnelle perd en réalité toute valeur »²²⁰.

Le remplacement du Proverbe par le Slogan, démasque la situation d'une humanité où prime désormais l'argument d'autorité produite par la parole et le récit,

²¹⁷Cf. AGAMBEN Giorgio, *op.cit.*, p.30.

²¹⁸ *Ibid*, p.44.

²¹⁹ BACON Francis, cité par AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011, p.30.

²²⁰ *Ibid.*.

aux dépens de l'expérience vécue et de ses modalités de transmission. Si auparavant, « tout événement, si banal et insignifiant qu'il fût, devenait la minuscule impureté autour de laquelle se cristallisait comme une perle l'autorité de l'expérience », Agamben juge qu'aujourd'hui « nul ne semble plus détenir assez d'autorité pour garantir une expérience »²²¹.

Nous partageons le point de vue de Jean-François Dusigne qui constate le peu de crédit accordé de nos jours aux hommes et aux femmes dits « d'expérience », tandis que les « experts » ou « spécialistes » leur sont préférés. Lors d'une conversation que nous avons eue à distance au printemps 2020 durant la période de confinement, il ajoutait que « dans un monde où la nécessité absolue de fournir des preuves, où l'exigence scientifique impose d'abord de vérifier avant d'affirmer ce qui pourtant paraît s'imposer d'évidence, les enseignements empiriques finissent paradoxalement par être négligés, quand bien même l'observation attentive suffirait à résoudre bien des problèmes. » Dusigne va plus loin en estimant important de réévaluer l'intelligence sensorielle et ses capacités intuitives de discernement, ne serait-ce que pour la survie des sociétés humaines qui tendent à s'uniformiser avec l'accélération de la globalisation : « La tragédie actuelle de l'humanité réside dans le fait d'avoir pris conscience d'encourir le risque de périr tout en sachant qu'elle disparaîtra sans doute avant même d'avoir pu le prouver... »²²².

C'est ainsi que face à de telles perspectives, Jean-François Dusigne pense que l'art du théâtre (qui travaille la fiction) et l'art de la performance (qui évacue celle-ci), peuvent respectivement se penser en tant qu'espaces présentsiels de mise en jeu des corps sensibles : « tous deux devraient se réinventer comme champs d'expériences vivantielles et d'observations des comportements de l'humain dans ses relations aux différents environnements. » À l'heure de l'anthropocène, il faudrait selon lui commencer déjà par revoir ce qu'on avait cru comprendre des lois de l'évolution, « à l'instar du fonctionnement d'une forêt dont la vitalité des arbres, sensibles à leur environnement, se fonde sur la complémentarité d'incroyables

²²¹ AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p.33.

²²² Conversation à distance avec Jean-François Dusigne, le 15 mai 2020, entre France et Iran.

échanges. » Non seulement dotés du sens de la lumière et de la gravité mais aussi de proprioception, ce qui récemment a été scientifiquement vérifié, les arbres semblent même communiquer en participant par exemple au niveau de la rhizosphère à un incroyable tissu interactif, interdépendant, entre végétaux et une myriade de micro-organismes. Ces phénomènes ont beau être invisibles à l'œil nu, telle intelligence sensorielle (en tant qu'aptitude adaptative à résoudre des problèmes) nous aura longtemps, du moins partiellement, échappée. Et Jean-François Dusigne conclut en soulignant que la recherche en ce domaine invite à « ne plus penser l'évolution en termes de compétition mais en termes de coopération. »²²³

L'expérience de l'artiste

Pour mieux comprendre la place de l'expérience dans l'art-performance, nous pouvons prendre l'exemple du travail de Marina Abramovic. Dans son travail, elle nous renvoie à l'origine de la présentation qui est le « paraître », la présentation en tant qu'énergie active, présent vécu. Dans chaque performance elle fait paraître au sein d'un collectif éphémère, une expérience nouvelle de son corps, de ses sensations physiques. La présentation d'une performance n'est pas dans son travail seulement une extériorisation théâtrale de l'action. C'est l'expérience d'un rituel dont elle est l'acteur/maître de cérémonie. En tant qu'actrice principale de la cérémonie, elle parvient à créer une forme de coexistence entre le contrôlé et l'incontrôlé, le prévu et l'imprévu, le connu et l'inconnu. Dans son expérience intitulée Rythme 2 (1974), elle a cherché une forme de performance dans laquelle elle pourrait « utiliser le corps avec et sans conscience, sans arrêter la performance ».

Dans Rhythm 2, présenté au Musée d'art contemporain de Zagreb en octobre 1974, Abramović a créé une performance qui promet une perte de contrôle planifiée. Pour cette performance, Abramović a pris des médicaments généralement utilisés pour les patients atteints de catatonie et de schizophrénie et a filmé les

²²³ Ibid.

résultats devant un public. Cette performance a été montrée en deux parties sur sept heures, réparties entre chacune des expériences de chacune des deux pilules qu'elle a ingérées. Par son manque de contrôle sur l'effet des pilules, Abramović s'est sacrifiée à la fois psychologiquement et physiquement tout en maintenant un esprit actif.

Pour la première partie de *Rhythm 2* (vue dans l'image ci-dessous) qui a duré 50 minutes, Abramović a pris la pilule destinée au traitement de la catatonie aiguë. Peu de temps après avoir ingéré la première pilule, les muscles d'Abramović ont commencé à se resserrer, jusqu'à ce qu'elle soit complètement incapable de contrôler les mouvements de son corps. Alors qu'elle était mentalement consciente de ce qui se passait, elle était incapable de réagir physiquement.



Marina Abramovic, *Rythme 2*, 1974

Pour la deuxième partie de la performance, Abramovic a répété les étapes définies dans la première partie, mais a ingéré cette fois une pilule destinée au traitement de la schizophrénie. Ce médicament est destiné à calmer les patients schizophrènes aux prises avec un comportement violent. Comme pour la première partie de la performance, Abramovic a rapidement perdu le contrôle de son propre corps. Cette fois, ce qui a été sacrifié, c'est le sens de l'identité d'Abramović. Pendant les cinq heures qu'il a fallu pour que l'effet du médicament se dissipe, Abramović était inconsciente.



Marina Abramovic, *Rythme 2*, 1974

Ainsi, toute en maîtrisant l'ensemble du rituel, elle n'étouffe pas l'expérience de cette cérémonie, elle ne le noie pas dans le rationalisme. Au contraire, elle le laisse ouvert à toute éventualité, il y a toujours un risque de renversement de la situation.

Chez Abramovic l'œuvre d'art entend se placer plus dans le domaine de la sensation que celle d'illusion. Une sensation qui n'échappera pas à la nature

profonde du verbe qui la fait naître (le verbe ressentir) et ne devient jamais « esthétique » au sens courant et littéral du terme. Autrement dit son œuvre ne veut pas s'enfermer dans l'esthétique en tant que belle œuvre exclusivement (s'il y a de la beauté dans ses œuvres, ce n'est pas un but en soi), mais elle cherche à la dépasser en demeurant toujours proche du ressenti. Dans son cheminement, Abramovic utilise l'instinct, la connaissance empirique, la sagesse vécue, la provocation, la détermination à se démentir pour parvenir à la découverte de soi, ce qui passe par la destruction des habitudes liées à l'image de soi, l'abolition des attitudes trop accommodantes et des contentements de soi trop faciles.²²⁴

Marina Abramovic et le corps d'artiste

Il nous paraît utile de nous attarder sur la manière dont Marina Abramović a été amenée à utiliser son corps pour performer. Dans une interview donnée en 2010 au Museum Of Modern Art de New York, elle a également exprimé les motifs qui l'ont poussée à devenir artiste-performatrice. Cet entretien nous a paru suffisamment compter pour en donner ici notre traduction, car il rejoint par sa teneur les discussions informelles qu'à différentes reprises j'ai pu personnellement avoir directement avec elle :

- C'est vraiment compliqué avec ce corps, penser comment tout ça se passe ? Jeune artiste je faisais de la peinture et je peignais surtout les nuages. Et un jour que je peignais en regardant le ciel, j'y ai vu douze avions militaires. Ils ont fait un dessin incroyable dans le ciel. Je les ai regardés et je me suis dit, mon dieu, c'est ridicule. Je fais de la peinture, cette peinture est en deux dimensions. Peut-être que je devrais aller dans des bases militaires et demander des avions pour peindre le ciel. Je suis allée à une base militaire. Mon père était général dans l'armée, ils l'ont appelé et lui ont dit « votre fille est dans notre base. Pouvez-vous la ramener à la maison s'il vous plaît, parce qu'elle n'est pas dans son état normal. Elle veut douze avions militaires pour peindre le ciel. Savez-vous combien cela pourrait coûter ? »

²²⁴ DAVVETAS Démosthènes, *Marina Abramovic : Méditation aux yeux fixes*, Ed. Nicolas Chaudun, Belgique, 2013, pp. 21-37.

J'ai cessé de peindre, et j'ai commencé à réaliser que je pourrais utiliser tous les matériaux que je veux, feu, eau ... et le corps. Au moment où j'ai commencé à utiliser le corps, j'en ai éprouvé une telle satisfaction dans la communication avec le public que je n'ai jamais pu faire autre chose. Je ne pourrais jamais revenir au caractère rassurant de l'atelier et être protégée par l'espace là-bas. Ma seule façon de m'exprimer est de performer.

Si je voulais établir une sorte de hiérarchie de l'art, je mettrais toujours la musique en haut, parce qu'elle est vraiment immatérielle. Et après cela ce serait la performance, puis n'importe quel autre art. C'est un point de vue subjectif. ²²⁵

Elle se met volontairement en danger afin d'activer une certaine tension et d'en affronter la blessure. La performance lui permet d'affronter son instinct d'autoconservation, mais aussi sa phobie de la mort. Dans nos différentes discussions elle m'a affirmé que son intention dans ses performances n'est pas de l'ordre du délitement, mais au contraire, celle d'une présence renforcée au monde. C'est sa façon de renouer avec des cultes primitifs et créer des nouveaux rituels. Ainsi son

²²⁵ Marina Abramović, interview avec MOMA, "The body as medium", http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_planes.html

"It's really complicated with this Body; think that how that all happened. I was painting as a Young artist, and mostly I was painting the clouds. And one day sitting and painting and looking the sky, I saw like 12 military planes passing by, and they made this incredible drawing in the sky, and I look at them and I said, God, it's ridiculous, I'm painting, this painting is two dimensions. Maybe I should go to military bases and ask to have plans to drawing the sky. I went to a military base and my father was general in army, they called him and said your daughter is in our base can you get her home because she is out of her mind. She wants 12 military plans to draw the sky. Do you know how much could this cost?"

So after that I stopped painting, and I started realising that I could use any material I want, fire, water ... and the body. At the moment when I started using the body it was such a satisfaction that I had, that I can communicate with the public. I never could do anything else. I could never go back to the security of the studio and be protected by space there. The only way I expression is to perform. And if I put a kind of hierarchy of art, I would always put definitely the music in the top, because it's so immaterial. And after this it will be performance, and then any other art. It's a subjective point of view."

corps se refait (au sens que lui donne Artaud), pour lutter contre la désorganisation (ou l'organisation imposée) qui le guette.

Lors d'une discussion avec Abramovic en septembre 2010²²⁶, elle m'a précisé sa conception de la performance : « La performance est surtout une sorte de dialogue, dialogue d'énergie. Être présent ici et maintenant. Le spectateur est très sensible, il peut sentir immédiatement si tu as peur, si tu te sens en sécurité ou si tu n'es pas dans la bonne condition d'esprit. Alors, toute la tension dans l'espace part très vite. Cela demande beaucoup de travail sur soi-même et son esprit. Ça peut paraître simple, juste de rester debout dans une galerie et c'est tout. Mais ça ne s'arrêtera pas là ». Communiquer avec l'inconscient du public demande un important travail de préparation sur son corps et son soi.

Marina Abramovic est l'une des rares artistes qui n'a pas cessé de rechercher le spirituel et le dépassement de la vie quotidienne à travers l'art. Les liens que j'ai pu tisser avec elle depuis 2009 m'ont donné la chance de la connaître de plus près et d'essayer de comprendre ses démarches avec un œil plus averti. Nous essayons ici d'étudier ses œuvres en les resituant dans leur contexte en vue de comprendre le rapport avec l'espace-temps dans lequel elles se sont déroulées, et la manière dont elle y a investi son corps. Cette analyse devrait faciliter la compréhension de ses méthodes pour développer le Corps de l'artiste.

Née à Belgrade en 1946 sous le régime de Tito dans une famille militaire, Abramovic a nourri ses créations des blessures de son enfance. Elle a fait de son corps un matériau qu'elle a mis à l'épreuve, voire en danger dans des performances explorant les limites de souffrance ainsi que le malaise des spectateurs et de son corps, essayant ainsi de travailler son esprit et celui de spectateur. Dans ses performances du début des années 70, Abramovic a fait de son corps l'objet de divers processus d'endurance physique et psychique. Elle s'est confrontée à des tabous et les a reliés à son corps. Dans ces performances, Abramovic entendit aller

²²⁶ Je travaille avec Marina Abramovic depuis février 2009 en tant qu'apprenti puis plus récemment en tant que photographe. Dans ces occasions-là nous échangeons beaucoup et j'en profite pour la questionner sur mes propres préoccupations. Elle me donne de temps en temps des exercices à faire ou bien elle m'incite à voyager pour découvrir ce qui pourrait m'aider dans mon cheminement.

droit aux problèmes humains essentiels. Elle s'affronta à la société à travers la mortification du corps. Pour elle, l'art n'avait rien à voir avec l'esthétique, c'était un exercice critique dirigé contre la société à laquelle il fallait montrer ses faiblesses, ses lâchetés, sa cruauté et sa veulerie et qu'il s'agissait de tenter de corriger, d'élever le niveau.



Marina Abramovic, *Thomas Lips*, 1975

En 1975, dans sa performance « Thomas Lips », Marina a utilisé une lame de rasoir pour couper la forme d'une étoile (un signe significatif dans la Yougoslavie de ces années-là) sur son estomac. Elle est nue allongée sur une table devant le public. Une fois sa coupure terminée, Marina pleure devant le public et essuie sa blessure avec une serviette en écoutant une chanson folklorique russe. Elle s'est

ensuite allongée sur des blocs de glace et plus tard elle s'est agenouillée et s'est fouettée.

Une fois qu'elle a fini, elle s'est levée, a mangé une cuillère de miel et a pris un verre de vin rouge. On pourrait penser qu'elle impliquait la fin d'un point culminant avec une fin pacifique. Ce n'était guère le cas lorsque Marina a répété la séquence de ces actes dans divers ordres jusqu'à minuit.



Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973.

Preparation : I lay a sheet of white paper on the floor. I lay twenty knives of different shapes and sizes on the floor. I place two cassette recorders with microphones on the floor. Performance I switch on the first cassette recorder. I take the knife and plunge it, as fast as I can, into the flesh between the outstretched fingers of my left hand. After each cut, I change to a different knife. Once all the knives (all the rhythms) have been used, I rewind the tape. I listen to the recording of the first performance. I concentrate. I repeat the first part of the performance. I pick up the knives in the same sequence, adhere to the same rhythm and cut myself in the same places. In this performance, the mistakes of the past and those of the present are synchronous. I rewind the same tape and listen to the dual rhythm of the knives. I leave. Marina Abramovic

Son cheminement a orienté sa recherche artistique vers une intériorité en développant une méthode visant à sonder ses propres abîmes, cela étant conçu comme moyen de pouvoir modifier l'extérieur.

A travers ses performances, elle tente à parvenir à la démolition de son moi ordinaire (afin d'en découvrir les aspects inconnus), elle veut inventer, à travers la répétition rythmique et d'intensité égale, un rituel de la douleur.

La répétitivité graduelle dans cette performance, neutralise la douleur, et le corps au lieu d'avoir peur, affronte cette douleur non pas comme une punition qu'il s'inflige mais comme une voie qui mène à la connaissance de soi. Cette première période de son travail tend, entre autres, vers la découverte et la révélation de soi.

Dans une deuxième période de sa vie artistique (à partir de début des années 2000), elle s'est intéressée beaucoup plus à la durée et à une relation plus intense avec son public. Ses trois dernières performances importantes depuis qu'elle s'est installée à New York (*Hause with Ocean View* (2005), *Seven easy pieces* (2007) et *The Artist is present* (2010)) sont la preuve de cette transformation dans son travail.

Pour *Hause with Ocean View*, Marina Abramovic a vécu pendant 12 jours en novembre 2002, sur trois plateformes ouvertes à la Sean Kelly Gallery à New York. Elle ne mangeait pas, ni ne parlait, ni n'avait aucune intimité. Elle tente de créer une cérémonie pour se purifier. Les salles étaient ouvertes et les spectateurs étaient même invités à observer l'artiste à travers un télescope puissant. Elle n'avait pas d'échappatoire.

Cette performance démontre une partie du souci d'Abramovic de créer des œuvres qui ritualisent les actions simples de la vie quotidienne comme dormir, s'asseoir, rêver et penser ; en effet la manifestation d'un état mental unique. Ce genre de mode de vie et de purification rigoureux tente de faire quelque chose pour changer l'environnement et changer l'attitude des gens qui viennent le voir.

Abramovic tend de plus en plus vers une exploration de ce qu'elle appelle « Interior House ».

Dans son exposition à la galerie Lia Rumma à Madrid en 2013, son œuvre *With Eyes Closed I See Happiness*, invite le public à regarder sa « Maison intérieure » et à laisser le « Monde extérieur » loin derrière lui.

Si on prête notre attention au silence et à l'espace « vide » dans les photos de cette exposition, nous pouvons percevoir plus nettement la chaleur et l'énergie des

objets. Dans ces photos, la vacuité autour de la figure de l'artiste en amplifie la perception. C'est un « vide plein » inspiré de sa pratique du Bouddhisme tibétain.



Marina Abramovic, *With Eyes Closed I See Happiness*, 2012

Ces notions qu'elle développe de plus en plus dans ses œuvres montrent son intérêt profond pour des formes qui sont autant d'invitations à une méditation indispensable dans le monde d'aujourd'hui : monde qui va de plus en plus vite et laisse de moins en moins de temps à l'être humain. Abramovic entend inviter le participant à « prendre le temps », de ralentir, à aller moins vite, besoin ressenti plus ou moins consciemment. C'est ce que l'artiste retient de la problématique de la société contemporain, et c'est pourquoi elle travaille de plus en plus cette question, en tâchant de mettre à jour sa réflexion en fonction de ses perceptions des changements de la société.

Pour avoir suivi l'évolution de sa démarche, nous constatons qu'après des années de travail, elle utilise de moins en moins de matériaux dans ses œuvres (vers une performance *Pauvre*, au sens que Grotowski lui donnait). Ainsi qu'elle l'explique elle-même, jeune artiste, elle avait besoin de beaucoup de matériaux pour se sentir en sécurité. Puis elle s'est engagée dans une vision plus sûre d'elle-même avec la conviction que tout « le pouvoir de la performance est dans le corps. »

Dans sa performance réalisée en 2010 au MOMA, *The Artist is Present* ; au sein d'un grand espace vide, elle n'a ainsi gardé qu'une table en bois et deux chaises : une pour elle et une pour le public. Elle-même était physiquement présente durant toutes les heures d'ouverture du musée. Les participants pouvaient venir s'asseoir sur la chaise chacun à leur tour, face à elle, de l'autre côté de la table. Puis ils se regardaient dans les yeux pendant une durée indéterminée. Chaque participant restait le temps qu'il voulait, puis il cédait la place à la personne suivante. En procédant de la sorte, l'artiste souhaitait créer une relation simple entre deux êtres, une connexion différente (plus profond) au temps des machines, des ordinateurs, des mails et des connexions perdues. La performance a duré trois mois. Elle a commencé avec une table et deux chaises. Au bout de deux mois, Abramovic n'a plus ressenti la nécessité d'une table, aussi a-t-elle supprimé celle-ci et continué durant le dernier mois de sa performance avec seulement deux chaises.

Marina vise à ce que l'œuvre soit « un parcours et non pas la figuration achevée d'un instant ; non pas le temps condensé, gelé, mais le temps fluide, chaud, plein d'un présent perpétuel, un "maintenant" vécu »²²⁷.

Le travail d'Abramovic devient de plus en plus immatériel. Nous pouvons ainsi dire que ces changements, ces perpétuelles modifications, sont dans la continuité du cheminement qu'elle a initialement adopté : aller d'une quête personnelle de se connaître, dépasser les limites mentales et corporels de son être et développer ses capacités humaines, vers une quête sociale, connaître la société, dépasser les limites de la société et développer les capacités sociales.

²²⁷ DAVVETAS Démosthènes, Marina Abramovic : Méditation aux yeux fixes, Ed. Nicolas Chaudun, Belgique, 2013 P.19.

Nous constatons ainsi les traces de la transformation sociale dans le travail de l'artiste, et les liens qu'elle essaye de retrouver entre son corps et son esprit. Elle s'adresse avant tout aux zones sensibles de l'intelligence ; Abramovic nous paraît chercher plus à faire sentir des choses qu'à convaincre.

Voir les choses telles qu'elles sont

Il est essentiel de se préparer en permanence. Se préparer intérieurement de telle sorte que lorsqu'on réalise une action artistique, quelque chose en ressorte, quelque chose qu'on puisse considérer comme un travail potentiellement efficace ; c'est-à-dire qu'à partir de cette « chose » l'artiste arrive à communiquer avec les autres, à créer des zones sensibles, des percepts. Il s'agirait donc d'une pratique concrète qui nécessite d'apprendre et de réapprendre. Des exercices de sensibilité à la chaleur, au froid, aux couleurs, aux sons, des exercices pour savoir oublier ce qu'on a appris et réapprendre ce que l'on a oublié, pour s'intéresser aux constituants du monde au milieu duquel on vit. (Nous proposons tels exercices dans le chapitre 6).

Selon Joseph Beuys²²⁸ quand l'artiste crée, il n'a pas une idée précise de ce qu'il lui faut faire, mais il laisse naître quelque chose à partir de ce qui existe chez l'homme sous forme d'énergie. Chaque artiste part de son expérience personnelle. Bien sûr, il ne s'agit pas de faire sortir tout simplement quelque chose de soi. Une fois qu'on a « la chose », il faut, selon l'artiste allemand, l'examiner. Ce dont Joseph Beuys parle souvent en disant « chose » est en fait, l'idée. C'est un acte artistique particulier, comme concevoir une œuvre etc.²²⁹.

Ce qui est contradictoire et intéressant dans ce discours de Beuys (et il n'est pas le seul à le tenir), c'est que d'une part, nous ne pouvons jamais « faire simplement », ni préparer les outils et les conditions de mise en œuvre, sans une idée préalable. Mais, d'autre part nous ne pouvons pas non plus tout prévoir, parce que cela représenterait également un danger : le travail serait très artificiel ou

²²⁸BEUYS Joseph, Qu'est-ce que l'art ? Ed. L'Arche, Paris, 1994

²²⁹Ibid.

structuré à l'avance. La question est de savoir comment éviter ces deux pièges? Quelle formation faut-il pour les discerner et procéder à l'examen critique de son idée ?

Pour mieux comprendre ces propos nous pouvons considérer les recherches de Gilles Deleuze à travers ce qu'il appelle « la remise en question des signifiances » dans son œuvre *Mille plateaux*²³⁰. Ce concept propose de porter un regard sur les choses telles qu'elles sont dans le temps et l'espace où elles existent. Et, comme le temps est l'impermanence même, il faudra également remettre en question la signification de chaque objet et de chaque mot.

Dans l'ouvrage *Qu'est-ce que l'art ?* Joseph Beuys parle du regard que tout homme et tout artiste doit porter sur les objets les plus ordinaires. Ainsi, lorsqu'on voit un objet, il faut se poser des questions comme : à partir de quoi cet objet s'est-il formé ? Quelle fonction assume-t-il ?, etc.

Il s'agit aussi de retrouver des connaissances instinctives, cette animalité de l'homme, cet accès à notre instinct a été enterré sous les poussières de nos habitudes quotidiennes, il faut pouvoir les nettoyer de nouveau.

Dans le sillage de Rousseau, nous souscrivons à l'idée que lorsque « les hommes arrivent au monde, ils savent déjà tout parce qu'ils en ont déjà fait l'expérience, et puis on le leur a détruit »²³¹. Beuys constate cela, convaincu que « les enfants l'ont tous déjà très bien su autrefois, mais cela leur a été extirpé par les professeurs. »

Une part importante de cette auto-préparation sera donc d'aiguiser notre compréhension du monde et de ses composants ; de voir les choses telles qu'elles sont réellement, et non pas ce que la société (à travers la politique, l'éducation nationale, la religion, les media, etc...) nous a appris, et nous a fait croire. Nous avons besoin de nettoyer et de libérer notre esprit et notre mémoire corporelle, de

²³⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Ed. Les éditions de Minuit, Paris, 2006.pp.199-204.

²³¹ BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Ed. L'Arche, 2003, p. 46.

ces parasites. C'est ce que nous essayons de pratiquer à travers la technique du Vipassana.

C'est ce que nous essayons de pratiquer à travers la technique du Vipassana.

Non pas FAIRE mais ÊTRE

Nous considérons l'apprentissage, comme un processus englobant la totalité de la vie de l'artiste : qu'il soit en voyage, à l'université ou en train de manger et de discuter avec des gens, il lui faut toujours cette présence d'esprit. Nous nous préparons toujours, c'est un processus continu.

L'artiste devrait se préparer tous les jours, dans toutes les situations. Il doit se comporter de telle sorte que tous les événements de la vie lui servent de formation. Il est sans cesse en préparation. Si le travail de formation ne s'étend pas sur toute la vie, cela ne réussira pas.

Artiste et philosophe, Joseph Beuys proposa une compréhension de l'art à partir de laquelle on pourrait s'éduquer soi-même à travers ses activités, à condition de les développer consciemment de façon à percevoir l'organisme social ; percevoir les mouvements de la société comme les mouvements plastiques d'un organisme ; percevoir la maladie de l'organisme social considéré comme un être vivant ; comparer la forme actuelle de l'organisme social avec l'image qu'on aurait pu en avoir, c'est-à-dire l'état de bonne santé d'un organisme social sur l'axe de l'évolution.²³²

Dans la performance, l'artiste est un médium qui transforme et exprime des processus créatifs qui englobent simultanément le visible et l'invisible. Il n'est pas inintéressant de citer Max Reithmann à ce propos : « L'homme, dans sa double structure créatrice est, pour Beuys, à la fois plastique et plasticien »²³³.

²³² *Ibid.* pp. 38-47.

²³³ REITHMANN Max, Joseph Beuys : La mort me tient en éveil, Ed : ARPAP, Toulouse, 1994, p. 18.

Ainsi notre vie d'artiste devrait être structurée comme si nous étions étudiants en théologie, philosophie ou toute autre science ; veiller à ce que l'on mange, ce que l'on boit, etc. comme l'a écrit aussi Cennino Cennini, peintre italien de la Renaissance, dans son *Traité de la peinture*.²³⁴

Ainsi, après les premières questions consistant à se demander comment s'éduquer intérieurement, comment s'exercer en permanence, comment « désautomatiser » la vie, comment ne pas agir par habitude, une seconde étape s'ensuit : comment transposer ces questionnements dans la forme ? Comment notre art prendra-t-il forme ? Qu'est-ce qui traverse notre corps ? Pour devenir quoi ?

La performance est un processus de passage de **la pensée et le langage à l'image et la forme énergétique**. Elle présuppose un concept plastique qui prend son origine dans la parole et la pensée pour pouvoir développer de nouvelles formes de dialogue. Ainsi la performance est réussie quand une communication s'établie « La performance commence à partir du moment où le dialogue d'énergie entre les participants commence »²³⁵. dit Abramovic.

Jerzy Grotowski dans sa leçon inaugurale au collège de France (qui a eu lieu au Théâtre du Bouffes du nord, chez Peter Brook), a insisté sur l'importance de ce processus de recherche de l'acteur qui le transforme de l'intérieur. Dans cette séance au théâtre des Bouffes du nord, il a soulevé un point très important dans le travail artistique. Il expliqua pourquoi il préférerait le terme d'*art performatif* au *Art spectaculaire* (en parlant du théâtre) : car, l'art spectaculaire présente un concept de l'art qui est basé sur la présence de spectateur, un art qui regardé. Alors que le terme *Art performatif* désigne un artiste en train de faire, comme *Performing Art* en anglais. Cette distinction fut pour lui importante car s'il y a certain type d'arts performatifs qui sont créés pour être regardés (pour créer une expression), il y a un autre type d'arts performatifs, où un processus se forme, s'articule, comme une sorte de bataille humaine pour devenir lucide, transparent, lié aux racines de l'expérience directe de la vie. Ce travail peut avoir la capacité d'être compris par les autres.

²³⁴CENNINI Cennino, *Traité de la peinture*, F. de Nobele Libraire-editeur, Paris, 1978, p. 19.

²³⁵ ABRAMOVIC Marina, *Catalogue d'exposition de Moma*, Ed. MOMA, New York, 2010.

Dans le premier type, le travail vise à d'abord créer une expression, alors que dans le deuxième le processus prime, et c'est par et à travers lui qu'on aboutit. Dans la première l'artiste cherche à être expressif, dans la deuxième, il cherche un processus intérieur de l'être humain. On ne cherche pas à être expressif pour les autres. Grotowski dans son théâtre de Laboratoire avec ces collègues travaillaient sur ces processus. C'est pourquoi il dit qu'il est un artisan dans un domaine assez particulier : les comportements humains dans les conditions méta-quotidiennes ». C'est ce qu'il a appelé l'«anthropologie théâtrale » :

Nous découvrons que l'essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision, mais que le théâtre est un acte accompli ici et maintenant dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas dans une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par analogie²³⁶.

Si nous voulons approfondir la problématique spécifique de la performance en nous référant à Grotowski, nous pouvons avancer que chaque artiste serait, par la création d'une mise en forme de sa question, un créateur de lui-même ou un créateur de son environnement, dans un acte d'accomplissement *total*, de par l'exigence de parvenir à être à cent pour cent de ses capacités corporelles, émotionnelles, spontanées et créatrices :

Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné et amené

²³⁶ GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 86-87.

jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle en un mot quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié que nous vivons ²³⁷.

La prise de conscience, à la fois de ses potentialités physiques et psychiques équivaut ainsi à « se libérer » :

Le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser d'exister [...] Il doit apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même [...] L'important c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer²³⁸.

Le corps d'artiste

Nous concevons ainsi le « corps d'artiste » comme véhicule et moyen par lequel l'artiste de l'art-performance chemine à travers un processus créatif. Il doit donc préparer son corps pour qu'il ait les capacités et la sensibilité nécessaire à l'invention d'un nouveau langage.

Au fil de ces années de recherche, nous avons tenté de circonscrire de manière plus ou moins empirique ce qui distingue le performeur du compétiteur-sportif en éprouvant différents protocoles de préparation et d'entraînement, afin de trouver dans quelles conditions physiques et mentales l'artiste doit pouvoir se mettre pour, non seulement utiliser son corps comme il le décide et à sa guise, mais aussi pour lier son corps et son esprit de façon à créer un « corps créatif ».

C'est ainsi que découvrant les expérimentations de Marina Abramovic, nous avons approché et participé à ses recherches visant à mettre au point « une

²³⁷ GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit. p. 93.

²³⁸ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 34-35.

technique qui permet(te) aux étudiants d'arriver à un état d'esprit pur afin de développer des idées pour leur propre travail »²³⁹.

Cette préparation de l'artiste se fait sur deux strates, entremêlées : la préparation mentale et la préparation physique.

Dans chaque exercice, l'artiste se rapproche un peu plus de l'état de travail. Pour pouvoir travailler il doit se mettre en condition. Ces exercices visent à aider l'artiste à se rendre disponible.

Abramovic dans ses workshops, et par le truchement d'exercices, aide les jeunes artistes-chercheurs à réduire de plus en plus les influences et le parasitisme du monde extérieur sur leur corps et leur esprit. Elle les prépare ainsi à plonger profondément en eux-mêmes et à affronter le face à face intime qui en découle.

Autrefois, l'artiste, le poète, le philosophe, l'architecte, grimpaient silencieusement au sommet de la montagne, et là-haut, dans la solitude, ils étaient confrontés avec ce que les Chinois nomment l'énergie du Chi'j. Cela exerçait leur corps et leur esprit à se concentrer sur un seul point.

Le résultat de cet état particulier était que venaient, pour le poète le vers d'un poème, pour le philosophe de nouvelles pensées, pour l'architecte de nouvelles solutions, pour l'artiste de nouveaux travaux.

À la Renaissance, on pouvait lire dans un livre de Cennino Cennini comment l'artiste devait se préparer pour peindre la coupole d'une église. Il disait, que trois mois avant de commencer le travail, l'artiste devait arrêter de manger de la viande. Deux mois avant, arrêter de boire du vin, un mois avant, restreindre ses désirs sexuels. Trois semaines avant le début de son travail, l'artiste devait mettre sa main droite dans un plâtre. Le jour où il commençait son travail il devait casser le plâtre, prendre un pinceau, et être capable de dessiner un cercle parfait avec sa main.

Brancusi a dit : « Ce que vous faites n'est pas important, ce qui est vraiment important, c'est l'état d'esprit dans lequel vous le faites. »

²³⁹ A technique, which trains students in achieving a clear state of mind in order to develop ideas for their own work.

L'état d'esprit était l'essentiel pour moi au moment de mes performances. Passage fragile entre une réalité et une autre, quand vous faites un pas en avant dans votre construction mentale et physique. Durant mes nombreux voyages au sein d'autres cultures, j'ai trouvé différentes façons d'achever ce conditionnement. J'ai créé ma symbiose à partir de mes expériences personnelles.

La fonction de l'artiste, c'est la fonction du serviteur. Dans ce moment particulier de ma vie, je sens que je peux transmettre mes savoirs.²⁴⁰

D'autres exercices sont proposés pour non seulement préparer physiquement l'artiste mais lui permettre de développer une meilleure perception des couleurs, acquérir une plus longue résistance ou endurance, plus de concentration, ou gagner une présence plus forte dans l'espace.

Ces exercices et ces *workshops*, sont pour nous des séances de travail sur soi, qui visent à ce que chacun parvienne à comprendre les limites et les capacités de

²⁴⁰ ABRAMOVIC Marina, *Student body : workshops, 1979-2003 : performances, 1993-2003*, Milano, Ed. Charta, 2003, p. 45.

« In ancient times, the artist, poet, philosopher, builder would climb silently to the top of the mountain and there, in solitude, would be confronted with what the Chinese refer to as Chi'j energy. This would condition their body and their mind to one single point of concentration. As a result of that particular state would come for the poet one line of poetry, for the philosopher new thoughts, for the builder new solution, for the artiste new work. In the Renaissance, one could read in a book by Cennino Cennini how to prepare the artist to paint the cupola of a church. He said three months before starting work, the artist should stop eating meat, two months before starting work, he should stop drinking wine, one month before starting work, restrain from sexual desires. Three weeks before starting work, the artist should put his right arm into plaster, the day he starts work, he should break the plaster, take a brush and be able to make a perfect circle with a free hand. Brancusi said: "What you're doing is not important, what is really important is the state of mind from which you do it." "The state of mind was essential for me in the moment of performing. The fragile passage between one reality and other, when you take a step towards your own mental and physical construction. In my extensive trips into other cultures, I found different ways of achieving that conditioning. I made my own symbiosis based on personal experience. The function of the artist is the function of the servant. At this particular point of my life, I feel that I can transmit my knowledge. » (Traduit par nos soins.)

son corps et esprit. Ce sont des séances du travail qui peuvent donc aider à se confronter à ses limites non dans le but de se faire souffrir, mais pour essayer de se dépasser. Ainsi, l'artiste en déplaçant les limites de son corps peut changer de point de vue, modifier son rapport au monde tout en dépassant ses propres limites mentales, s'affranchir des ornières de ses préjugés pour explorer, découvrir, et nous avons pu constater que telles modifications plus ou moins perceptibles sont susceptibles de se propager par empathie chez les participants d'une performance en leur offrant semblables possibilités. Le dépassement de ces limites par les membres de la société, créera une possibilité d'émancipation pour le Corps Social tout entier, puisque celui-ci est constitué des corps des individus qui le composent. La performance se confronte ainsi aux limites (corporelle, mentale, sociale, légale, etc.) et, aidant à la compréhension du danger, permet de s'affranchir de la peur, fléau social, en jouant avec certains de ses aspects, ou/et en amenant à se confronter à des éléments inhabituels.

Chapitre VI

Notre corps d'artiste

Enracinement : un cheminement à l'intérieur de son corps

Nous voudrions ici proposer une série d'exercices pour la préparation du corps d'artiste. Nous avons intitulé cette méthode *Enracinement*. Nous l'avons développée durant notre travail de recherche-pratique. Nos trois sources majeures pour développer cette méthode ont été :

- 1- Le travail avec Marina Abramovic et la méthode *de Cleaning the house* qui nous a offert la structure pour un travail préparatoire et une connexion méthodologique avec l'esprit du travail artistique.
- 2- La pratique d'ATB (*Awareness Through the Body*) en Inde.
- 3- L'expérience de travailler à Auroville dans la communauté de Fertile avec John Allen, pour comprendre à travailler avec sa discipline intérieure, se discipliner dans une communauté, et travailler à partir du rythme de la nature.

Le fruit des rencontres avec « la grand-mère »

L'atelier de *Cleaning The House* a été développé depuis les années 1980 par Marina Abramovic pendant ses années d'enseignement, notamment auprès de ses étudiants de la Hochschule fur Bildende Kunst à Hambourg, de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et plus tard lorsqu'elle a été enseignante à la Hochschule fur Bildende Kunst de Braunschweig, où elle a enseigné pendant sept ans.

Nous avons étudié les exercices donnés par Marina Abramović dans ses Workshops et pu en faire l'expérience directement avec elle, ou au sein de notre groupe d'artistes-chercheurs²⁴¹. Nous avons opéré une sélection de ses propositions

²⁴¹Nous présentons certaines images de ces pratiques dans le film qui accompagne notre thèse : *Chemin qui ne mène nulle part*, Collectif Rekhneh, Iran, 2016.

dont nous avons eu d'abord une expérience pratique. Les exercices proposés ici sont entremêlés avec d'autres exercices venant de l'ATB qui a d'une certaine manière la même racine dans la pratique : le *Vipassana*. Il est important pour nous, artiste-chercheurs, de nous approprier les exercices en fonctions de notre recherche artistique et de nos intentions spécifiques liées à notre contexte de pratique.

L'objectif principal de ces exercices est de préparer le corps et l'esprit à produire et à recevoir des énergies et des percepts nécessaires pour la préparation d'une création artistique : de nous donner des occasions concrètes pour découvrir les différents aspects de nos sensations, nos perceptions et nos limites, pour les ouvrir un peu plus. Ces exercices visent principalement l'idée d'un **nettoyage intérieur de soi** par sa propre volonté (*Cleaning the house*). Le titre *Nettoyage de la maison* fait référence à l'idée d'Abramovic selon laquelle le corps est une *maison*. Cet atelier remet en question les limites physiques et mentales du corps, le forçant à réagir et à se reconnecter à son environnement. Cette formation pour le corps est une méthode vers une conscience augmentée et une compréhension approfondie de soi.

L'idée est de nous nettoyer des poussières qui couvrent la netteté de la perception dans l'esprit et la présence du corps. D'ouvrir notre champ de présence. Nous travaillons sur la relation entre le corps et l'esprit, entre nos sensations et nos perceptions.

Dans cette méthode nous préférons, non pas suivre le rythme habituel des cours dans les écoles d'art (une séance par semaine), mais procéder par des journées intensives, au cours desquelles nous installons un esprit de travail sur une longue durée : pendant les 5 ou 7 jours ininterrompus du workshop (de jours comme de nuits, sur une durée variable selon les besoins et les circonstances) nous resterons concentrés sur le travail de préparation d'artiste.

Nous essayons dans notre travail, d'expérimenter la combinaison du mode du travail intensif proposé par Abramovic, avec l'idée de la préparation permanente telle que Beuys la concevait. Par ces moyens nous cherchons à nous doter des outils nécessaires pour une auto-préparation à la création.

Une image du corps

Avant de proposer la structure du travail nous voudrions éclairer encore quelques points sur le « corps d'artiste ». Nous avons utilisé cette expression pour ne pas oublier que nous ne parlons pas seulement d'un corps physique. Le training vise bien sûr à doter le corps de certaines qualités (souplesse, endurance, dextérité, etc.), mais il faudrait avant tout une introduction à ce corps grâce à laquelle l'artiste entre dans un processus de conscience et de liberté. Nous voulons prendre conscience de ce corps physique avec ses autres aspects qui lui rendent ses perceptions, sa vitalité et sa spiritualité. Chaque culture a son propre idéologie, mythologie et ontologie de l'être humain et selon ces connaissances culturelles, le corps est compris dans la société.

Comme nous travaillons dans la société iranienne, nous essayons de comprendre le corps de l'Homme dans cette culture. Cette vision sur le corps, est (consciemment ou inconsciemment) à l'origine de nos attitudes sociales, et de nos perceptions du corps.

Le corps dans la philosophie Irano-islamique

Une caractéristique des sociétés modernes, c'est l'apparition et la création du « soi » comme un être indépendant face au monde (la société et la nature). Cette apparition du soi, dans le monde moderne, montre le rôle actif et subjectif de l'homme face à autrui. Mais l'apparition ne serait pas possible s'il n'y avait pas de « conscience de soi ». Cette conscience est le résultat de l'expérience de « soi », c'est-à-dire, la présence et le reflet de ce qu'on appelle *soi* dans les différents domaines : le soi mental, le soi corporel et le soi social. Tendant une passerelle entre « l'esprit selon la science » et « l'esprit selon l'expérience vécue », Francisco

Varela²⁴² a fait valoir que le « soi » n'existe que dans un rapport à l'autre et à l'environnement, en tant que cristallisation momentanée.

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre deux de cet écrit, nous pouvons étudier le corps dans ses différents aspects : le corps comme « intermédiaire et langage », le corps comme «facteur identitaire», le corps comme «objet », le corps comme « sexualité », etc. La pensée islamique a réuni une série de doctrines et de croyances, qui proposent (ou imposent) des valeurs et des normes dans l'esprit de la société avec des indications et directions spécifiques pour le corps. Un rôle important de la religion dans la vie sociale et culturelle, est son influence sur la « conscience du corps »: la religion est une des premières institutions qui s'est intéressée à l'être humain dans ces différents niveaux.

Les discours sur le corps et la psyché dans la pensée irano-islamique sont très influencés par la philosophie grecque, adaptée, développée ou modifiée par les Ayat du Qoran, et des paroles de saints musulmans. Dans la philosophie de Molla Sadra (1571-1640), le grand philosophe iranien, d'obédience Chiite, élève notamment de Mirdamad, qui a joué un rôle important en Iran, surtout depuis le XIX siècle, le *Jesm* ou « *Badan-e-Mahsous*» (Corps Concret) est considéré comme l'aspect le plus terrestre de l'homme. Puis nous avons «*Rooh*» ou «*Rooh-e-Bokhari*» (l'Esprit-Vapeur) qui demeure dans le corps et qui accueille le «*Nafs*» (ou «*Psyché*») en lui.

Cette « conscience du corps » qui avait un caractère collectif, s'est transformée dans le temps moderne à un caractère individuel, facteur d'identité. En Iran, où la religion a gardé sa force politique et exécutive, les considérations sur le corps, présenté à travers ses rituels et ses prescriptions sur la façon de s'habiller et se présenter dans la société, de s'occuper de sa santé, de manger etc., ont amené à

²⁴² Sur ou de Francisco Varela, voir notamment :

Passerelles, entretiens avec des scientifiques sur la nature de l'esprit, avec le [dalai-lama](#), et [Jeremy Hayward](#), traduit par [Claude B. Levenson](#), Albin Michel 1995, Poche : Albin Michel 2000, (ISBN 2226115102) (livre des Actes du colloque [Mind and Life I \(1987\)](#)).

Dormir, rêver, mourir : explorer la conscience avec le Dalai-Lama, avec le [dalai-lama](#), traduit par [Claude B. Levenson](#), Nil éditions, 1998, (ISBN 2841110990).

À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique aux éditions Zeta, 2011.

l'appréhender extérieurement comme un objet, en préparant le terrain pour regarder le corps, le surveiller, le contrôler, l'attention se réduisant au paraître du comportement.

Même si la religion a pu avoir un rôle important pour créer la « conscience du corps », c'est-à-dire amener le corps dans la conscience des individus ; elle n'a pas pu (ou n'a pas voulu) renforcer les subjectivités. Les rituels, les commandes, et les doctrines de l'Islam n'ont pas accordé d'importance à l'intimité personnelle. D'ailleurs le mot « Islam » signifie « céder »

Puisque le corps est considéré comme le lieu où « Seitan » (le diable) mène ses tricheries et ses péchés, la religion a toujours exercé beaucoup de rigueur contre le corps, par ses multiples ordonnances visant à « spiritualiser » et contrôler tout ce qui est en relation avec le « Jasm » (le corps physique). Dans la pensée islamique le corps est le lieu concret et tangible pour différents péchés. Ainsi le corps est considéré comme l'origine des désirs et des besoins, étant alors un obstacle pour la béatitude et l'émancipation. Par contre les chefs religieux et leurs proches, les Imams et les saints échappent à ces règles en représentant des exceptions. Ayant un « corps saint » ils ne sont pas considérés comme des gens normaux. Leur sang et leurs membres sont en relation avec le sacré et la spiritualité. Le corps de l'individu qui a consacré sa vie pour le dieu et les valeurs religieuses (le corps martyr) sont idolâtrés. Les techniques du corps passent alors pour des méthodes que les individus utilisent pour changer ou corriger son image. Par de telles interprétations, la société en catégorise ses membres²⁴³.

La société iranienne, à travers l'histoire et avec la religion a préparé pour le corps des techniques, des connaissances et des compétences, pour se présenter (et donc se construire). Ainsi, nous constatons que le corps, son comportement, ses conduites ne sont pas seulement innés mais résultent d'apprentissages eux-mêmes conçus et façonnés par les cadres de la situation de gouvernance du pouvoir religieux, inculquant insidieusement en chacun des orientations amenant à s'attacher moins à ce que le corps peut faire, ses capacités et aptitudes à développer,

²⁴³ Cf. MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril, 1936, (Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934)

à épanouir, qu'à ce qu'il représente dans la société, qu'à ce qu'il doit maîtriser ou retenir en société.

C'est ainsi qu'en réponse, nous voudrions considérer le corps d'artiste dans ces trois strates : Badan-e-mahsous (Le Corps Concret), Badan-asli (le Corps Principal) et le Nafs (Psyché).

Le Corps Principal qui est le lieu où Nafs se place pour pouvoir intervenir dans le monde matériel. Le Corps Principal (l'Esprit) est le plus bas niveau du Nafs et le plus haut niveau du Corps Concret. C'est à travers ce Corps Principal que le Nafs va pouvoir se connecter au Corps Concret, le Haut de-là à la terre, la connexion entre le matériel et l'immatériel.

Selon Mollâ Sadra, nous pouvons voir avec les yeux et écouter avec les oreilles, « mais ces yeux et ces oreilles vont disparaître avec le Corps Concret sous terre. Par contre, l'homme a d'autres récepteurs qui sont « vrais » (appartiennent à la vérité), et sont immortels puisqu'ils sont le résultat de la lumière et des connaissances spirituels²⁴⁴. Rooh-e-Bokhari (L'Esprit Ethérique) est comme la coquille de Nafs Nategheh (Le Psyché Parlant) et le Corps Concret (Jesm) son instrument.

Un autre point intéressant dans cette philosophie est que le Nafs Jozi (Psyché Partielle ou psyché de l'individu) est composante du Nafs Koli (Psyché Entière). C'est-à-dire, dans la pensée de Molla Sadra les consciences des hommes sont tout interconnectées et font partie d'une unité. C'est là où cette philosophie rejoint la philosophie de Sri Aurobindo qui est à la base de la pratique d'ATB. Chez Aurobindo, le père spirituel d'Auroville, les consciences humaines sont connectées à une conscience divine, et nous avons tous une part de cette conscience divine en nous. Il nous faut juste « nettoyer les poussières qui les couvrent ». Ainsi Sri Aurobindo pour nettoyer «la maison intérieure », propose un Yoga qui travaille toutes les strates de l'être humain, dans différents moments de la vie. ATB est une

²⁴⁴ الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة, Traduction en persan avec le titre de «اسفار عقلي اربعة» traduit pas Mohammad Khajavi, publié par Ed. Mola, Teheran, 2011, 744p.

inspiration de ce Yoga, que nous avons intégré dans notre méthode de préparation d'artiste.

Les strates de notre être selon Sri Aurobindo

Dans la philosophie de Sri Aurobindo, comme chez Mollasadra et Sohrewardi, l'être humain est composé de plusieurs couches superposées et entremêlées entre **corps physique** et **corps subtil**.

A la différence du *corps physique*, dont la « matière brute », est constitutive de notre enveloppe et volume visibles et palpables, le *corps subtil* n'est pas visible.

Mirra Alfassa (la Mère spirituelle d'Auroville) dit à propos de *corps subtil* : « c'est un corps subtil et pourtant presque visible. En densité, quelque chose comme des vibrations que vous voyez autour d'un objet très chaud. Il émane du corps physique et le recouvre de près. Toutes les communications avec le monde extérieur se font par ce moyen²⁴⁵. »

Dans le pratique de ATB, Aloka Marti et Joan Sala (les inventeurs de cette pratique), ont divisé ainsi le corps subtil dans leur livre : le physique subtil, le vital, l'esprit, le subconscient, la psyché.

Le physique subtil

Nous nous référons également au physique subtil comme l'enveloppe nerveuse, le double éthérique ou le corps énergétique.

Le corps physique subtil est le plus proche du corps physique ; il l'entoure, le pénètre et s'y interfère. Dans les gradations ou parties de l'être, c'est la région qui va du plan physique au plan vital. Le physique subtil a une plus grande liberté, plasticité, intensité et puissance que le corps physique ; même s'il n'est normalement pas visible, il peut être ressenti et entraîné.

Le vital

Le plan vital contient la force vitale. Dans cette strate, nous trouvons des mouvements qui couvrent toute la gamme des sentiments humains, des impulsions, des

²⁴⁵ *Awareness through the Body*, Aloka Marti and Joan Sala, SAIIR, Auroville, India, 2006, p.149.

émotions, des désirs, des ambitions, des passions, des goûts, de la répulsion, etc. ; ce que nous appelons l'être émotionnel appartient à ce plan.

L'esprit (The mind) :

Sri Aurobindo dit à propos de l'esprit : « L'esprit n'est pas le dernier terme de l'évolution, pas un but ultime, mais, comme le corps, un outil. »

L'esprit n'est pas une faculté de connaissance ; c'est une faculté de recherche de connaissances ; l'esprit doit être mû par celle-ci. C'est un outil de formation, d'organisation du contrôle et d'action. C'est ici que les idées et les principes travaillent pour se réaliser.

Au-dessus du mental, il y a des niveaux supérieurs de mental et de conscience qui sont souvent exprimés dans la religion et la spiritualité, et auxquels nous pouvons avoir accès par des dons ou des disciplines spéciales.

Le subconscient

Le *subconscient* est la base sous-mentale de l'être. Il reçoit, imprime des impressions de tout ce que nous faisons ou expérimentons dans nos vies et détient ces impressions avec nos instincts, en en faisant sourdre des fragments qui peuvent se révéler comme ce qui émerge du sommeil à travers des bribes de rêves ou dans notre conscience éveillée à travers la réplique mécanique d'anciennes pensées, de vieilles habitudes mentales, vitales et physiques. La plupart du temps, l'interférence subconsciente n'est pas reconnue par la conscience de veille et cela affecte nos perceptions, nos choix ou nos décisions. Quel que soit le mouvement imprimé dans le subconscient, il le garde, et si un bon mouvement y est imprimé, il le gardera et l'enverra dans la conscience éveillée, créant une influence alors positive.

Le Psyché

Dans la pensée de Sri Aurobindo, nous donnons le nom de *Psyché* au centre psychologique de notre être, siège en nous de la plus haute vérité de notre existence, celle qui peut connaître cette vérité et la mettre en mouvement.

Dans notre pratique, nous considérons l'être comme une unité intégrale composée de différentes strates. Le *corps physique* est l'expression la plus matérielle de l'être et

d'autres strates coexistent à l'intérieur et autour de lui. Le *corps subtil* pénètre et interfère avec le corps physique, il est projeté du corps physique et forme une enveloppe autour de lui.

Travailler avec le *corps physique subtil* augmente la capacité d'attention et de concentration. En travaillant ainsi avec le *corps subtil*, nous nous rendons capables de percevoir la sensation de « quelque chose » que nous ne pouvons pas voir mais néanmoins ressentir. À travers ces exercices, nous pouvons éprouver, ressentir que la réalité est bien plus que ce que nous percevons avec nos sens physiques. Force est de constater au fil des entraînements que plus nous travaillons sur nous-mêmes, plus nous voyons et savons clairement ce qui se passe réellement et plus nous pouvons clairement évaluer nos besoins et apprendre à y répondre.

Corps physique / corps psychique

Avant de proposer nos exercices, nous voudrions éclairer, encore un point sur la relation entre le corps physique et nos émotions, nos sentiments, nos perceptions (ce qu'on peut, peut-être appeler notre «corps immatériel»), Avicenne (980 – 1037), philosophe et médecine médiéval persan, le grand maître de la médecine persane, auteur de Qânun (Canon de la médecine), et de deux encyclopédies scientifiques Al-Shafa (de la guérison) et Danesh Nâmeh (Livre de science), décrit le corps suivant trois facultés, entremêlées :

Faculté d'Animalité (Gove Heivanieh), maître de respiration, sensation et le mouvement du cœur (comme membre principal.)

Faculté Naturelle (Ghove Tabieh), ce qui englobe la force de l'alimentation, le foie, la force sexuelle et la faculté de reproduction. (Avec l'estomac comme membre principal.)

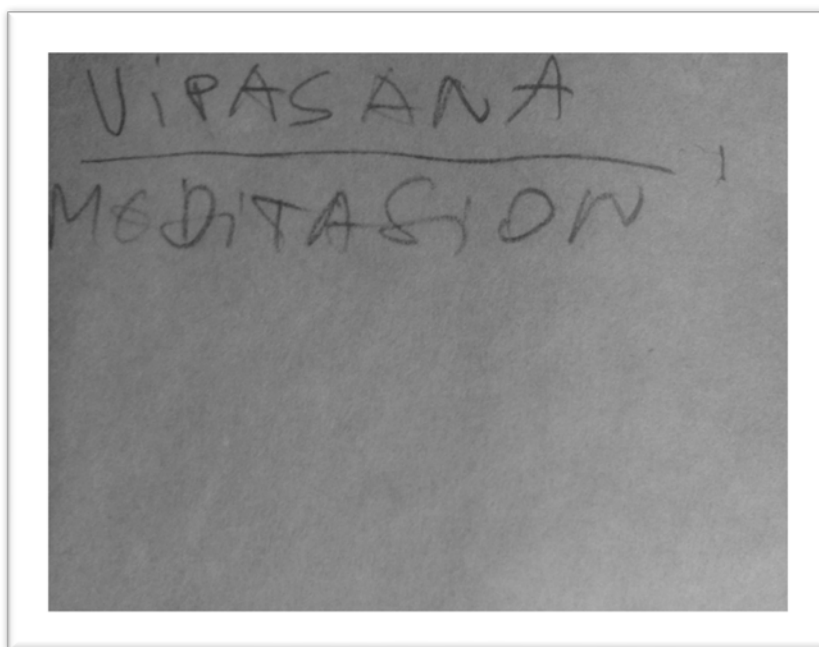
Faculté Psychique, maître du cerveau, les forces de la pensée humaine et la conscience. (Avec le cerveau comme membre principal.)

Etablissant les liens étroits entre corps physique, esprit et forces humaines, il nous revient de trouver des chemins en nous-mêmes pour découvrir, réveiller et développer ces forces.

Selon Sohrewardi (1155 – 1191) fondateur de la philosophie *d'ishrâq*, le corps humain relève du monde naturel, et le naturel est un territoire où les traces des mondes supérieurs, des mondes au-delà, y apparaissent. Dès lors le monde matériel et le monde immatériel ou imaginé sont « naturels » et relèvent du monde spirituel qui les attache.

La pratique de Vipassana

L'art de voir les choses telles qu'elles sont réellement

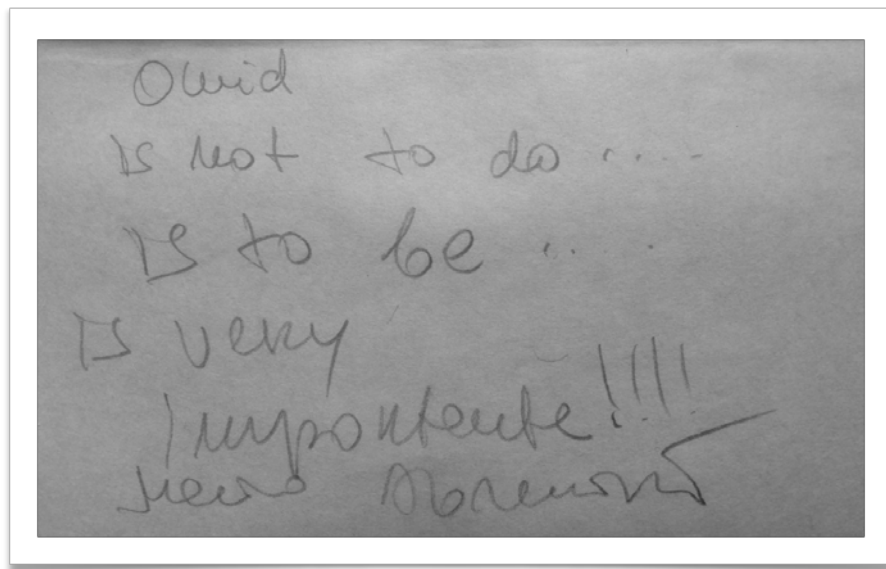


Note de Marina Abramovic dans mon carnet de travail, Juin 2011

En juillet 2011, je travaillais avec Marina Abramovic sur son projet *The Life and Death of Marina Abramovic* à Manchester. Je venais de finir mon master II à l'université Paris 8, et je voulais commencer ma thèse. Je lui ai donc parlé de mon projet doctoral en lui faisant part de mon intention de travailler sur « ce que je dois apprendre pour cheminer dans le processus de la création dans l'art-performance ». J'ajoutai : « comment peux-tu m'aider ? ». Elle m'a répondu en anglais, avec son accent yougoslave : « first learn to be... not to do... ». Puis elle a pris mon carnet (sur lequel depuis cette date, à chacune de nos rencontres elle m'a écrit une instruction, ou elle m'a indiqué une direction) et y a écrit : Vipassana / Meditation. « You should do it in India ».

Je suis donc allé dans le nord de l'Inde en décembre de la même année et je me suis lancé dans l'expérience de Vipassana pour la première fois. Je l'ai

expérimenté une deuxième fois dans le sud de l'Inde en 2015, et une troisième fois en 2017. Cette expérience de 10 jours de Vipassana fut en effet très importante pour moi, aussi pour les autres membres de notre collectif Rekhneh qui l'ont à leur tour expérimenté chacun séparément dans des villes différentes de l'Inde, à des moments différents. Dans l'annexe de cette recherche nous avons ajouté des informations complémentaires sur la pratique du Vipassana. Cependant, il nous semble que pour comprendre et percevoir l'impact de la pratique, saisir sa fonction pour un artiste de l'art-performance il n'y a qu'un chemin, **l'expérimenter soi-même.**



Note de Marina Abramovic dans mon carnet de travail, Juillet 2011

Elaboration de la Méthode Enracinement

Explorer l'être et élargir la conscience du corps

Enracinement est une méthode inspirée de pratiques anciennes de l'Inde "Vipassana", des workshops "Cleaning the House" de Marina Abramovic et de la technique "ATB" (Awareness Through the Body).

Enracinement offre une grande variété d'outils et d'opportunités pour se découvrir soi-même. Chaque personne peut trouver sa propre voie dans la découverte de soi, dans l'ouverture des portes qui mènent à la richesse intérieure.

Elle fournit une réinitialisation pour le corps et donne un ensemble d'outils pour gérer les défis de l'esprit. Cet atelier remet en question les limites physiques et mentales du corps, le forçant à réagir et à se reconnecter à son environnement. Cette formation pour le corps est une méthode vers une conscience accrue et une compréhension approfondie de soi.

L'atelier vise à favoriser une collectivité sensible grâce à une pratique sensorielle et perceptive de groupe qui passe par la réduction de stimulants du corps tels que la nourriture, la musique, la mise entre parenthèses de l'activité mentale résultant par exemple de la lecture d'un livre ou de la discussion avec quelqu'un, etc., pour se donner du temps à l'attention de nos capacités profondes, s'accorder l'expérience de laisser surgir des émotions inconnues, laissant venir à la surface des sensations enfouies....

Par ses conditions et sa rigueur, le groupe génère des échanges énergétiques par simple contact humain.

Les participants seront conduits à travers une série d'exercices de longue durée pour améliorer la concentration individuelle, l'endurance et la concentration.

Lorsque nous avons la possibilité d'être dans la nature, loin des distractions et de participer à cette série d'exercices et d'activités de longue durée, cela améliore notre concentration, notre volonté et notre capacité à générer de nouvelles idées. Ce

type de préparation est décrit par Abramovic comme une réinitialisation interne complète, essentielle non seulement pour les interprètes, à l'approche de leur travail, mais aussi pour les autres praticiens de toutes les disciplines.

Le montage des exercices

Pour rassembler les notions abordées et les exercices proposés ici, j'ai pioché dans différentes techniques et propositions que mes maîtres et les personnes que j'ai rencontrées dans mes voyages, m'ont gentiment offertes. Comme disait Walter Benjamin, écrire sur ce travail correspond à un processus semblable à celui du montage au cinéma où, « échelon après échelon, selon les appuis étroits que le pied rencontrait par hasard, comme on escalade des sommets périlleux sans pouvoir un seul instant jeter un regard autour de soi par peur du vertige (mais aussi pour garder pour la fin dans toute sa force le panorama qui va s'offrir) »²⁴⁶.

Les conditions

Participer à son intégralité : arrivée sur place le premier jour de session, pour un séjour sans interruption de jour comme de nuit jusqu'au départ du site le dernier jour de session.

Pendant toute la durée de l'atelier, nous ne mangerons que des fruits et des fruits secs.

Au cours de l'atelier, les participants seront invités à s'abstenir de parler pour amener le corps et l'esprit à un état calme et silencieux.

La concentration sera exigée pendant toute la durée de la session. La consigne de chaque exercice sera donnée au fur et à mesure, au moment de le mener.

Il sera très important de boire chacun(e) 2 à 3 litres de liquide par jour.

²⁴⁶ Walter Benjamin, Paris Capitale du siècle, [N 2, 4]

Chaque participant(e) doit amener : un sac à couchage, une paire de chaussures de randonnée, une tenue de travail, une lampe torche.

Le lieu

Le lieu de l'atelier est important. Il doit être le plus proche possible d'une source d'énergie naturelle (rivière, forêt, montagnes, mer, volcan, etc.), et permettre l'isolement nécessaire à la concentration du travail.

Les intentions

L'un des défis pour les performeurs(es) est de travailler avec la rigueur, dans le silence complet et sur une longue durée. Pour comprendre et travailler avec les pratiques spectaculaires orientales et leurs techniques, les artistes pourraient tirer profit de la pratique d'une certaine vie communale et chamanique, en comprenant ce que veut dire « Yoga » selon Sri Aurobindo et la communication avec la « conscience divine » en nous...

Cette méthode nous donne l'opportunité de mettre en pratique ce que nous entendons souvent avec le Yoga, mais dont notre corps n'en a pas toujours la perception, du moins dans ses potentialités d'application pratique. La méthode « Enracinement » propose de cheminer à travers notre corps, pour explorer les liens entre notre « corps physique », notre « corps subtil », à travers les strates « vitale » et « spirituelle ».

Cette invitation à expérimenter, devrait aider à mieux nous trouver sur scène et comprendre nos émotions, contrôler nos réactions, trouver nos habilités cachées, en donnant des clés essentielles pour explorer notre être dans ses différentes strates pour trouver, travailler et développer nos capacités inconnues.

Après le Stage

Il est important de pouvoir passer au moins une journée créative avec les membres du groupe après les jours de silence collectif. Pour cela nous organisons une journée de création après les jours de stage, pour travailler dans un lieu commun sur nos projets en interaction les uns avec les autres. Parfois ces journées créatives

peuvent être prolongées et donner lieu à une exposition de groupe sous forme de « work in progress ».

Silence

Le fait de ne pas parler amène le silence. Le silence amène une atmosphère de spiritualité, de concentration, de travail. Quand nous ne parlons pas nous sommes beaucoup plus à l'écoute.

Ne pas manger

Ces exercices ne sont pas conçus comme des moments de douleur ou de sacrifice, comme des punitions etc., mais plutôt pour nous ouvrir l'esprit. Nous ne mangeons pas beaucoup pendant le workshop pour se vider, se débarrasser de tout ce qui vient de l'extérieur, pour trouver d'autres modes de récupération de l'énergie, etc. Nous avons jeûné parce que le corps dépense beaucoup d'énergie et dirige une grande attention à la digestion de ce que nous mettons dans notre corps, mais quand nous prenons une pause dans ce processus, non seulement nos organes obtiennent une pause bien méritée, mais aussi l'énergie monte de l'estomac à la tête et au cœur. Ce changement affecte notre capacité à nous concentrer et à créer sur plusieurs niveaux.

« Chaque exercice est conçu pour aider la compréhension du fonctionnement de notre corps et de notre cerveau. Marcher en reculant et en gardant un miroir devant soi pour nous orienter nous aide à regarder la réalité comme un reflet. Écrire notre nom pendant une heure, avec un stylo constamment posé sur le papier nous aide à développer notre niveau de concentration. Prendre un bain dans l'eau glacée d'une rivière ou de la mer, nous aide à réunir toutes nos forces physiques. Regarder les couleurs primaires nous aide à éclairer notre perception »²⁴⁷.

²⁴⁷« Each exercise is designed to help further understanding of how our body and mind function. Walking backwards holding a Mirror before our face for orientation helps us see reality as a reflection. Writing our own name during one hour, with a pen poised continuously on the paper, helps us expand our levels of concentration. Taking a bath in the ice-cold water of the river or sea, helps us reinforce our physical strength. Looking at the primary colours helps us to sharpen our perception, etc. » ABRAMOVIC Marina, *student body : workshops, 1979-2003 : performances, 1993-2003*, Ed. Charta, , Milano, 2003, P.45.

Les objectifs

- ° Prendre conscience de l'attitude de témoin et la cultiver (c'est-à-dire aiguïser, affiner l'observation de nos émotions, sentiments, affects et leurs impacts dans notre être).
- ° Mieux connaître des différents niveaux de la conscience.
- ° Développer la conscience de l'espace intérieur et l'espace extérieur.
- ° Développer la conscience des interactions entre les différentes parties de l'être.
- ° Améliorer la concentration, l'attention, ainsi que la capacité d'être présent ici et maintenant.
- ° Affiner les sens, les intérioriser et développer le sens kinesthésique.
- ° Développer des repères sensoriels subjectifs.
- ° Prendre conscience des schémas de respiration, de leurs effets sur les différentes parties de l'être et de la façon dont la respiration peut être utilisée pour effectuer des changements à l'intérieur de soi.

Ces exercices ont pour but de proposer des outils pour les artistes visant à développer l'éventail de leur champ de conscience, explorer des différentes strates de leur être, découvrir le soi intérieur. Ils offrent aux artistes l'opportunité de préciser et d'intérioriser les sens et de percevoir la moindre interférence avec le milieu, l'environnement. Utiliser « mieux » ses potentialités sensorielles, c'est-à-dire sans jugement ni idées préconçues. Nous travaillons pour améliorer la capacité à se diriger et à canaliser nos émotions.

A travers cette pratique, nous développons la conscience d'**attitude de témoin**, d'observateur à l'intérieur de soi, qui devrait être présente tout au long du travail. C'est un processus qui ne se termine jamais, un thème qui revient toujours, qui exige sincérité et volonté, conditions nécessaires à notre créativité. Avec l'attitude de témoin, nous cherchons à retrouver une « présence » en soi libre des spéculations mentales, vitales ou physiques qui nous encombrant, nous accaparent et ainsi nous

parasitent. Telle attitude de témoin est à la base de tous les principes sur lesquels nous nous appuyons.

Scanner

Un exercice que nous faisons assez régulièrement durant nos workshops, est « scanner ». Nous nous concentrons sur notre être et nous essayons de comprendre dans quelle situation nous sommes, physiquement et mentalement.

Cet exercice doit aider à avoir une idée de ce que nous ressentons globalement à ce moment, sans rien chercher de particulier, en observant, accueillant simplement ce qui est là. Quels sont par exemple les ressentis au niveau de chaque région du corps, de tel membre en particulier. Nous scannons avant et après les exercices pour percevoir les effets des exercices et le changement qu'ils génèrent en nous.

Travailler sur le sens kinesthésique

Le sens kinesthésique nous informe sur les sensations intérieures du corps, sa forme, sa position et son utilisation ; il nous informe aussi sur les mouvements du corps, ses tensions et contractions. Il nous permet de percevoir où se trouvent les différentes parties de notre corps par rapport aux autres et par rapport à l'espace. Nous l'utilisons pour évaluer l'amplitude et la force de nos mouvements et aussi pour nous adapter au poids de tout ce que nous voulons soulever. Ce sens nous indique également comment une émotion ou une pensée se perçoit physiquement. Grâce à lui, nous pouvons avoir dans nos tissus l'impression ou la perception d'un objet, et s'attacher à la perception subjective de ce que nous ressentirions physiquement si nous étions cet objet. Il existe un système de rétroaction dans les tendons et les articulations du corps qui informe constamment le cerveau de ce qui s'y passe. Si nous nous entraînons à écouter ces commentaires, nous pouvons prendre conscience non seulement d'un mouvement, mais de l'ensemble du processus du mouvement et de la quantité appropriée de puissance requise pour l'exécuter. Grâce à elle, nous pouvons également prendre conscience de nos interactions avec la gravité qui sont généralement entièrement inconscientes.

La prise de conscience du sens kinesthésique ouvre un dialogue avec le corps physique au lieu du monologue habituel de l'esprit qui impose aveuglément certains

mouvements sans écouter le feedback de la structure physique. La prise de conscience kinesthésique rend non seulement chaque exercice plus efficace, mais aide également les individus à découvrir et à corriger les limitations physiques et à rétablir la conscience dans les zones qui ont pu être traumatisées.

Moins est plus efficace

Un point important à souligner pour notre travail, est qu'il ne faut pas faire plus que ce qui est demandé. C'est à dire, ne pas chercher à trouver des sens métaphoriques aux actions ou ne pas en faire trop en ajoutant des actions en parallèle ou en amplifiant les exercices. Ainsi en « mentalisant » les exercices, nous risquons de réduire nos champs de réception. Il ne faut jamais en faire « trop », toujours être dans la simplicité minimaliste des actions : moins l'on fait, plus c'est précis ; aller à l'essentiel sans y ajouter ce qui n'est pas nécessaire.

Dans cette pratique, l'entraîneur cherchera à éveiller bien plus qu'à instruire ; il visera à réveiller et renforcer des facultés et des expériences par un processus naturel et une libre expansion. Il donnera une méthode comme une aide, comme un dispositif utilisable, pas comme une formule impérative ou une routine fixe. Il sera sur ses gardes contre toute transformation des moyens, en limitation, contre la mécanisation des processus.

Notre programme a un flux précis. Nous équilibrons toujours le rythme dans le programme et les exercices afin que l'énergie du groupe soit toujours élevée. Nous combinons des exercices dynamiques avec des exercices introspectifs pour induire une fluctuation d'énergie pendant le cours.

La répétition

La répétition d'une action ou d'un exercice pourrait le transformer en une sorte de rituel. L'attention se déplacerait alors du banal vers quelque chose de plus profond dans l'action et dans le corps. « Il est dit dans le Zen : si une chose est ennuyante après deux minutes, essaye-la pendant quatre minutes. Si elle est encore ennuyante, essaye-la pendant huit, seize, trente-deux minutes, etc. Eventuellement on découvre

que non seulement elle n'est pas ennuyante, qu'elle est même très intéressante.²⁴⁸». Certains exercices comme boire un vers d'eau, doivent se répéter plusieurs fois par jours, entre les autres exercices, comme une sorte de prière.

Les points-clés

Dans ses workshops, Abramovic insiste principalement sur sept points-clés qui doivent être appréhendés par l'artiste-chercheur.

Les points sur lesquels nous travaillons dans nos différentes propositions d'exercices sont principalement les suivants :

- la concentration,
- la perception,
- l'endurance,
- la volonté,
- le contrôle de soi,
- la confrontation avec les limites mentales et physiques,
- la conscience de sa présence.

Nous essayons d'avoir une compréhension pratique de ces notions à travers les exercices. Chaque exercice proposé aide à développer plusieurs points. Il importe de ne s'adonner qu'à une seule activité à la fois. Quand nous la pratiquons nous devons s'y consacrer entièrement.

Construire sa propre méthode

Les exercices proposés ici sont des prétextes pour chacun à travailler sur soi. Ce n'est pas en pratiquant aveuglement ces exercices que nous pourrions en tirer profits. Il faut essayer de comprendre son être, voir ce dont il a besoin et travailler à partir de ses besoins, ses manques et ses limites.

Dans ma première phase d'étude, je cherchais des exercices que je pouvais trouver auprès de Marina Abramovic, ainsi que des derviches ou en Inde, qui

²⁴⁸Cage John, cité par RICHARD Mary, *Marina Abramovic*, Ed. Routledge, London, 2010, p. 126.

pouvaient « faire de moi un bon artiste ». Mais au fur et mesure, j'ai découvert que ce dont j'avais besoin c'était d'abord de me connaître moi-même. Ces exercices (présenté dans ce chapitre) m'ont donné des occasions pour me connaître mieux, comprendre mon esprit et découvrir mes capacités. Au fur et à mesure j'ai commencé à adapter les exercices à ma situation. Puis quand j'ai débuté le travail avec mes amis du collectif Rekhneh, j'ai de nouveau adapté les exercices et leur mode d'emploi à notre pratique de groupe. Il ne s'agissait pas d'appliquer mot à mot les exercices (si riche) de Marina Abramovic à notre contexte des montagnes du nord d'Iran, il nous fallait créer notre propre méthode de *Cleaning the House*.

Durant ma recherche d'exercices pour travailler et développer mes capacités artistiques, j'ai réalisé qu'il était inutile de vouloir cloisonner des exercices qui à l'origine font intégralement partie de la vie. Ces exercices abordés par Bouddha, les Derviches, les aborigènes australiens etc. ne sont pas spécialement dédiés à des actions artistiques pendant des moments séparés. Il faut chercher sans cesse de nouvelles pistes à explorer, de nouveaux chemins pour cheminer, des possibilités pour sortir de nos zones de confort, de nouvelles capacités à découvrir dans la vie.

Alors, proposer ces exercices ici, n'est pas pour proposer une copie et pratiquer ceux-ci mots pour mots. Ces exercices sont proposés principalement pour deux raisons :

- 1) Donner des exemples pour mieux faire comprendre nos propositions d'outils conceptuels de travail (sur la question de l'espace, de la perception, de la concentration, de la conscience, de la connaissance des limites physique et psychique, de la question du temps, etc.)
- 2) Proposer ma boîte d'outils préférés, mais qui ne prétend pas être une boîte à outils complète. Il est important que chaque artiste-apprentis choisisse et complète ces exercices et en trouve d'autres pour construire son propre chemin d'apprentissage. Ces exercices et la recherche pour compléter cette boîte à outils, doivent faire partie de la vie d'artiste.

Voici quelques exemples d'exercices d'échauffement :

- Exercice "marcher sur la terre" : vers 6h ou 7h quelles que soient les conditions climatiques, sortir nu, marcher sur la terre et sentir le corps. (30 min.)
- Les yeux fermés, tous ensemble, sauter sur place le plus haut possible, et en même temps pousser un cri.
- Après le réveil, et toujours en tenue de nuit, mettre des chaussures, sortir et courir à proximité de la maison. (25 min.)

Quelques exercices de respiration :

- s'asseoir par terre, respirer neuf fois profondément, avec la seule narine droite, avec la seule narine gauche. Puis respirer avec les deux narines neuf fois.
- couché par terre, pousser son corps contre le sol, le plus fort possible sans respirer. Garder cette position le plus possible. Puis respirer et relaxer. (12 fois)
- rester debout. Respirer seulement avec la bouche. Avaler le plus fort possible l'air.
1 temps d'inspiration 1 temps d'expiration
2 temps d'inspiration 2 temps d'expiration
3 temps d'inspiration.... 3 temps d'expiration
4 temps d'inspiration.... 4 temps d'expiration
Jusqu'à ...
10 temps d'inspiration.... 10 temps d'expirations.

De nombreux exercices concernent le travail sur le souffle, son aisance et son amplitude, car la manière de respirer affecte le corps, son énergie et sa tension. En nous concentrant sur notre respiration, il nous sera possible d'affecter l'énergie de notre corps et ses vibrations.

Exercice « faire du son » :

S'asseoir dans un cercle dos aux autres. Faire des sons différents pour chaque partie du corps (45 min) :

U pour le sexe
O pour l'estomac
A pour le cœur
E pour la gorge
M le fond de la tête

Dans un exercice suivant, nous nous mettons deux par deux et nous établissons un contact visuel. Puis nous commençons à courir dans des directions différentes, essayant toujours de garder un contact visuel : si on le perd parce que

d'autres participants se mettent sur notre chemin, on le rétablit à nouveau. Après un certain temps, les uns et les autres commencent à se rapprocher puis à s'éloigner, puis recommencent. À un signal convenu, une frappe de main par exemple, il y a changement de partenaire.

Rotation de la conscience avec le mouvement

Lorsque nous faisons cet exercice, nous ne bougions que la partie du corps qui est nommée et rien d'autre. Nous accordons une importance particulière aux dissociations et coordinations des mouvements. Pendant que nous apprenons à dissocier l'accomplissement de tel ou tel mouvement avec précision, le cerveau apprend à différencier les muscles qui produisent les différents gestes qui le composent et distinguer ceux qui ne sont pas nécessaires de ceux qui le sont vraiment. Nous nous attachons à la réalisation la plus infime du moindre mouvement en lui accordant l'attention la plus grande pour pouvoir le ressentir dans tous ses détails avec précision.

Concentration

La concentration est définie comme « l'action de réunir en un centre ou sur un point (idée de direction) ce qui est primitivement dispersé ; l'état de ce qui est ainsi réuni. Action d'empêcher l'expansion de ses sentiments ou de ses pensées. »²⁴⁹

En tant qu'action de rassembler les forces de son esprit et de les porter sur un objet unique, la concentration est à la base d'un travail efficace dont l'entraînement a pour effet de développer la capacité à orienter sa réflexion et à canaliser l'ensemble des activités mentales suivant un même fil conducteur.

Dans la mesure où l'activité physique a besoin d'un échauffement préalable pour mieux se réaliser, il peut en être de même pour le cerveau : le travail sur la

²⁴⁹ Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :

<https://www.cnrtl.fr/definition/concentration>, consulté le 10/05/2015

concentration aide à se rendre disponible pour une rencontre avec qui nous sommes ici et maintenant, s'ouvrir à la rencontre avec les spectateurs et être prêt à recevoir.

L'un des points importants pour un artiste-chercheur de l'art-performance, est de « des-automatiser » ses actions quotidiennes, de sortir des habitudes que la vie ordinaire impose et de rester concentrer sur chaque action exercée. Un autre moyen pour y parvenir consistera à essayer de changer le rythme de ses actions. Il peut être ainsi fécond de ralentir ses actions (tout en restant concentré) pour trouver le centre de son équilibre intérieur et être plus réceptif. Il faut pour cela s'astreindre à faire une chose à la fois.

Etat de concentration

Notre cerveau fonctionne avec au moins trois fréquences différentes. L'un correspond à notre niveau de conscience externe ordinaire qui dans la tradition indienne est appelé *l'état de veille*. La seconde est lorsque nous nous retirons de la vie extérieure, lorsque notre fréquence cérébrale tombe en *alpha* ou plus bas, et que nous entrons en contact avec notre être intérieur. Cet état est similaire au rêve, mais il y a une différence entre le mélange aléatoire incohérent de rêves dans notre sommeil ordinaire et l'expérience consciente de l'état de rêve, dans lequel l'esprit est clairement en possession de lui-même et a toutes ses facultés. Lorsque nous entrons dans *l'état de sommeil*, toutes les expériences mentales et sensorielles conscientes cessent. Bien que les rêves continuent à l'état de sommeil, ils ne laissent généralement aucun souvenir.

Selon Sri Aurobindo dans son ouvrage *The life Divine*²⁵⁰, l'état de sommeil nous plonge dans le subconscient, dans les plans intérieurs de l'être et dans le « supraconscient ». Les plans intérieurs de l'être et du supraconscient ne sont accessibles que lorsqu'ils sont éveillés par une expérience spirituelle acquise par la pratique régulière du développement de la conscience dans cet état ; au niveau « supraconscient », l'esprit dispose de facultés beaucoup plus étendues que celles que nous considérons normalement. Ces différents niveaux de conscience opèrent en nous même si nous n'en sommes pas conscients. Aussi est-il possible de

²⁵⁰ SRI AUROBINDO, *The Life Divine*, Sri Aurobindo Ashram press, Pondicherry, 1939.

s'entraîner à éveiller ces différents états de conscience, et d'acquérir ainsi la compétence d'atteindre en pleine conscience des profondeurs en soi jusqu'alors inconnues.

La capacité d'assister et de témoigner consciemment est ce que nous appelons la conscience. Lorsque les individus dirigent leur attention vers quelque chose, ils prennent conscience de l'objet et développent une perception et une compréhension plus précise de celui-ci. La conscience s'approfondit proportionnellement à l'intensité de l'attention et à la capacité de l'individu à maintenir son attention sur l'objet. Le maintien de la concentration sans tension entraîne un changement du niveau de conscience, dont la pratique régulière a pour effet de déplier et d'élargir la conscience de l'individu.

Les exercices que nous faisons sont toujours concrets, basés sur des perceptions sensorielles faciles à expérimenter. Nous nous entraînons à nous concentrer sur différents stimuli sans laisser notre attention vagabonder. Nous comparons l'attention au travail musculaire, sachant que plus vous l'entraînez, plus il devient efficace.

Pour atteindre notre objectif, il est important de multiplier les occasions d'interagir avec nos sens et de les affiner consciemment, apprenant ainsi à utiliser les sens avec précision et efficacité. Si nous apprenons à être présent ici et maintenant, et à reconnaître ce que notre esprit enregistre, nous apprenons à diriger et à concentrer celui-ci, ce qui conduit à une perception plus large de nous-même et du monde qui nous entoure. Chacun peut commencer à faire davantage confiance à ses propres perceptions, plutôt que de seulement se fier aux conventions sociales. Grâce à l'expérience et à la comparaison de différents types d'observations, nous pourrons être plus précis, développer, affiner notre vocabulaire, pointer de manière plus affûtée tel ou tel terme sur telle ou telle sensation, et en partageant ces subtilités, utiliser plus efficacement les connaissances provenant des sens.

La concentration sur les capteurs de détection est un changement de conscience qui aide à développer une nouvelle perception, plus claire, du monde intérieur et une perception différente du monde qui nous entoure. Le but de tout ce

travail est de se découvrir, et de mesurer que tous les sens, y compris l'esprit, peuvent devenir des outils de plus en plus précis et efficaces pour l'expression de sa personnalité.

Ce faisant nous pouvons développer nos facultés synesthésiques, en augmentant par exemple nos capacités de vigilance et de visualisation tout en nous exerçant à écouter attentivement le son de la rivière, en percevant les sons externes, les comptant, en remarquant ceux qui sont les plus proches et ceux qui sont les plus éloignés, en remarquant un son externe particulier ou en s'attardant sur la durée d'un son : « C'est dans le silence ou la quiétude que nous ressentons le plus fermement ce qui se trouve derrière le monde qui nous est montré par notre esprit et nos sens.²⁵¹» dit encore Sri Aurobindo.

Exercices d'attention

L'objectif avec ces exercices est bien de ressentir l'attention sensoriellement, l'attention étant ici perçue comme une action de l'esprit atteignant l'objet pointé. Que celle-ci soit réalisée par un sens ou soit un mouvement de l'esprit lui-même, dissocié de tout organe sensoriel, dans les deux cas l'action et ses répercussions peuvent être perçues sensoriellement. Ces exercices nous permettent de ressentir comment nous déplaçons l'attention et comment nous la dirigeons vers le monde. Par exemple, nous pouvons demander de localiser la source et la direction d'un son avec les yeux fermés, puis de déplacer l'attention avec les yeux.

Une fois qu'il est clair pour les participants que l'attention peut être déplacée à volonté, nous leur demandons de regarder un endroit pendant qu'ils portent leur attention sur un autre, réalisant ainsi que l'attention peut être dissociée de la vision ; nous répétons cet exercice de dissociation plusieurs fois.

Partager l'attention

Lorsque les participants sont capables de déplacer leur attention consciemment, nous leur demandons de partager leur attention sur plusieurs sens

²⁵¹ SRI AUROBINDO, *Awareness through the Body*, cité par Aloka Marti and Joan Sala, SAIIR, Auroville, India, 2006, p. 74.

simultanément, dans une intention délibérément synesthésique, en regardant par exemple un endroit ou un objet particulier tout en écoutant un son lointain, avec la conscience des deux en même temps ; ou en étant attentif à sa posture de corps tout en écoutant un son et en regardant quelque chose.

Nous pouvons encore demander aux participants de s'asseoir face au sud, et de là déplacer leur attention vers une direction nommée. Après cela, nous leur demandons de porter leur attention simultanément sur deux directions. Nous leur expliquons qu'ils peuvent diffuser leur attention en relaxant leur esprit, leur rappelant que tous ces exercices sont porteurs d'une sensation physique. Nous ajoutons une direction après l'autre jusqu'à ce que les participants soient capables de placer leur attention tout autour et à l'intérieur d'eux-mêmes simultanément.

Un autre exercice consiste à faire glisser l'attention à travers le corps tout en se concentrant sur la sensation physique qu'il provoque. Les participants placent leur attention à l'extérieur du corps physique sur la droite, et la déplacent vers la gauche ou de gauche à droite, d'avant en arrière, ou de haut en bas, glissant sur le corps comme la brume qui se déplace à travers les branches d'un arbre.

Prendre Conscience des effets de l'attention et de la concentration sur le corps.

Porter l'attention sur une partie particulière du corps ouvre un dialogue avec le corps qui entraîne une augmentation de la conscience et une perception différente de la partie sous le focus. Si l'attention est maintenue, concentrant l'esprit sur la zone, il y a un changement physique dans les tissus de cette partie. Pour ressentir cet effet, nous demandons aux participants de s'allonger, de porter toute leur attention sur une main et de remarquer ce qui se passe dans cette main qui est différent de ce qui se passe dans le reste du corps. Cela peut être vécu dans n'importe quelle partie du corps physique.

Exercices de concentration avec mouvement

Dans ces exercices, les participants se concentrent simultanément sur la sensation tout en effectuant un mouvement lent et continu avec une partie de leur corps préalablement convenue. Le mouvement peut être d'ouvrir la main, de lever

le bras ou de se déplacer l'un vers l'autre, tout en faisant en sorte que les participants concentrent leur attention sur les sensations ressenties tout au long du processus. Prenons comme exemple le chemin parcouru par les mains lorsqu'elles se rapprochent ou le mouvement d'une main lorsqu'elle s'éloigne du genou. Tout en faisant l'exercice, le rythme des mouvements doit être aussi lent que possible sans arrêts ni secousses, coulant en continu.

Concentration individuelle

Les yeux fermés, les participants sont assis sur le sol ou sur un tabouret, la colonne vertébrale alignée, les paumes reposant doucement sur les genoux. Nous demandons aux participants de porter toute leur attention sur le contact entre la paume de leurs mains et leurs genoux, et de se concentrer sur la sensation ou la présence des sensations. Quand nous sentons que tous les participants sont concentrés, nous commençons. En gardant les coudes près du corps de manière détendue, les participants déplacent leurs mains vers le haut et loin de leurs genoux aussi lentement que possible sans s'arrêter, en essayant d'éviter les secousses, en concentrant leur attention sur toutes les sensations qui peuvent surgir, jusqu'à ce que les mains soient à plus de 20 cm des genoux. Ici, les mains se tournent lentement pour se faire face. Ensuite, la demande de concentration est mise sur la diminution de la conscience du contact subtil entre le genou et la main et sur la prise de conscience croissante du contact subtil entre les deux mains. Ensuite, les mains se rapprochent de l'autre jusqu'à ce qu'elles touchent fermement. Les mains restent en contact les unes avec les autres pendant un moment, se sentant mutuellement, et avec la même conscience, les mains suivent le voyage en arrière, inversant les mouvements jusqu'à ce qu'elles se reposent à nouveau sur les genoux.

Concentration avec un partenaire

Chaque participant est assis face à son partenaire. La distance entre les deux doit être telle que lorsque les deux participants étendent leurs bras, leurs paumes se rencontrent confortablement au centre. Les deux participants ont les yeux fermés. La position de départ des mains implique que les paumes reposent sur les genoux. Avec un signe, les participants déplacent leurs mains vers le haut avec les coudes

près du corps jusqu'à ce que le dos des mains soit près des épaules. Dans la première moitié du voyage, l'accent est mis sur la sensation subtile entre la paume et le genou, et dans la seconde moitié entre le dos de la main et l'épaule. Maintenant, les deux partenaires commencent à bouger leurs mains l'un vers l'autre, sentant les paumes de l'autre jusqu'à ce qu'ils se rencontrent, se touchant et appuyant doucement et fermement pendant un moment, tout en étant conscients des sensations qui ont lieu. Après une pause, ils recommencent leur voyage de retour avec la même intensité, vitesse et conscience.

Trouver la *position du témoin*

Tarak est un mot sanscrit pour la concentration de la vision sur un seul point ou objet, de préférence un objet lumineux. Normalement, la flamme d'une bougie est utilisée. La pratique du *Tarak* avec une bougie à environ la distance d'un bras du corps, a un effet bénéfique sur les yeux et les nerfs en plus d'améliorer la concentration.

° *Tarak* intérieur est la concentration sur une image mentale fixe.

Concentration sonore

Alors que les participants sont assis, les yeux fermés, nous frappons un carillon tibétain un certain nombre de fois. Nous demandons aux participants de lever une main lorsque le son de la dernière frappe s'est complètement arrêté.

Marche lente avec conscience de la respiration

Pour amener la conscience de la respiration en parallèle avec la conscience de la structure physique en mouvement, nous pratiquons une marche extrêmement lente, faisant correspondre les phases de la marche avec les phases de la respiration ; nous demandons au participant de se tenir debout avec son poids sur les deux pieds, puis de déplacer progressivement le poids sur un pied sans soulever l'autre du sol. Tout en inspirant, chacun soulève doucement le pied qui ne porte pas de poids en étant conscient de la façon dont il ou elle quitte le sol et en accordant une attention particulière au dernier contact avec le sol. Au sommet de l'inspiration et pendant la pause qui suit, le pied reste suspendu. Avec l'expiration, le pied s'approche à

nouveau du sol. Maintenant, nous demandons d'être conscient des sensations ressenties lorsqu'ils ou elles touchent de « nouveau » le sol, en faisant attention à la façon dont ils ou elles posent le pied dessus.

Faire une action à la fois

Marina raconte qu'un jour, au cours d'un voyage, elle a rencontré un berger. Elle a commencé à parler avec ce berger, mais à chaque fois que le berger allait lui répondre, il fermait ses yeux avant de lui parler. Marina lui a demandé : « mais pourquoi tu fermes tes yeux à chaque fois que tu me parles ? » Il lui a répondu : « Quand je parle, je n'ai pas besoin de voir. »

Boire un verre d'eau très lentement, sans être ailleurs, juste être simplement ici et maintenant. Boire un verre d'eau est une action que l'on accomplit plusieurs fois par jour sans en être conscient. Nous agissons de même souvent en faisant plusieurs choses à la fois (Boire de l'eau en téléphonant ou en envoyant un mail, etc.) Cet exercice exige que l'on se concentre sur sa respiration, car cette concentration est très importante pour renforcer l'attitude d'être présent ici et maintenant et observer son état d'être, simplement d'être. L'observation de la respiration est aussi l'un des points importants dans la pratique du Vipassana.

Dans les temps libres de la journée pendant le stage, en dehors des exercices en groupe, chacun peut faire cet exercice à son rythme.

Vipassana.

Être au présent, c'est ressentir pleinement l'accomplissement d'une seule action à la fois, sans se laisser disperser par la tentative illusoire de faire tout en même temps.

Par l'exercice, nous cherchons une action assumée, détachée et non assujettie aux mécanismes de l'habitude, la question étant d'amener le performeur et le participant à cette étape de plénitude de l'acte de présence, lorsque corps et esprit sont pleinement investis et engagés.

Exercice : écrire son nom

La tâche consiste, pendant une période d'une heure, à écrire son prénom sans jamais lever le crayon.

Il ne faut pas écrire son nom plusieurs fois, ni lever le crayon, griffonner, écrire en grand, etc. A travers l'apparente simplicité enfantine de l'exercice, l'objectif est de retrouver l'étonnement (dans le sens brechtien), la curiosité, voire même la fascination, pour quelque chose que nous avons faite tous les jours pendant de nombreuses années sans y penser. Cette expérience peut favoriser un retour sur soi-même et, à travers le vécu, une plongée sans carcan dans notre être profond.

Celui ou celle qui parvient à cette capacité de prendre le temps de « ralentir », se voit donner l'occasion d'apprécier les détails infimes de ce qui composent la nature, un repas, sa propre structure psycho-physique ou celle d'une autre personne, les modes comportementaux et relationnels, ajoutant aussi plus de potentiel et d'espace intérieur pour ressentir l'impact de ces détails, en laisser affecter son esprit, son cœur et sa capacité à communiquer avec d'autres. Sans forcément faire systématiquement « l'éloge de la lenteur », nous avons personnellement trouvé durant les phases où nous nous y sommes consacré plus d'énergie, plus de sensibilité, de couleurs, d'odeurs, de souvenirs, et plus de présence dans chacun de nos mouvements.

Perception

« La perception de la substance intérieure des choses ne peut être obtenue que par l'exercice »²⁵².

Joseph Beuys

La « perception » est définie comme une orientation psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel²⁵³. C'est l'acte de prendre conscience par l'intention, par l'intelligence ou l'entendement. La perception est, le fait de percevoir par l'intermédiaire des sens et de l'esprit. On peut parler par exemple du fait « d'avoir une perception claire de la situation ».

La perception est l'acte par lequel l'esprit aperçoit l'objet qui fait impression sur les sens. Ainsi toute sensation, tout phénomène de sensibilité spéciale ou générale se compose de trois actes différents : l'impression, la transmission, la perception.

La perception n'est pas vraiment une expérience. Si elle identifie son objet, elle le fait en y associant les circonstances où il a pu être antérieurement rencontré. C'est l'acte par lequel un individu, organisant immédiatement ses sensations, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs, s'oppose à un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu de lui. Ainsi, et contrairement à ce qui a longtemps été communément admis, la perception n'est en rien passive. Alain Berthoz²⁵⁴ a fait valoir combien celle-ci est un acte d'évaluation et de scénarisation permettant de s'adapter et d'anticiper, concourant à la survie.

La perception désigne un « contact naïf avec le monde » que nous essayons de « réveiller », afin de réactiver, de critiquer, de rectifier, de refonder les significations fondamentales qui régissent notre intelligence de l'être et même l'accès à notre propre être. La perception est donc liée à notre ouverture au monde. Mais qu'elle soit ouverture originelle au monde, initiation à l'être, n'implique pas

²⁵²BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?* Ed. L'Arche, Paris, 2003, p.47.

²⁵³ Trésor de la Langue Française, site : <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 30/03/2017.

²⁵⁴Cf. BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997. Référence déjà mentionnée.

que la perception soit d'emblée transparente à elle-même ; Maurice Merleau-Ponty écrit au contraire que la perception ne livre pas son essence à une saisie immédiate, car elle doit être reconquise par un travail comparable à celui de l'archéologue :

« Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. La science n'a pas et n'aura jamais le même sens que le monde perçu pour la simple raison qu'elle n'en est qu'une détermination ou une explication... Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance. »²⁵⁵

Joseph Beuys élargit le débat sur la perception. Pour lui l'homme, au moment de sa naissance, a une perception différente des objets et des relations. Une perception plus large, plus curieuse, plus libre et surtout plus pure. Alors que l'éducation et la société vont détruire cette capacité en lui. Le professeur, conclut-il, n'a besoin que d'indications succinctes parce que les enfants savent déjà tout. Pour lui, il faut juste renforcer ce qui existe déjà en soi.²⁵⁶ Mais ce n'est pas ainsi que l'éducation est la plupart du temps conçue ou conduite, loin s'en faut. Alors les compétences initialement présentes se perdent, avec la qualité relationnelle, et ce, jusqu'à la destruction des facultés perceptives.²⁵⁷

Dans la perspective d'y contrebalancer, nous avons réunis des exercices qui ont précisément pour but d'augmenter la conscience et la réception des sensations ; qu'elles soient stimulées de l'intérieur ou de l'extérieur.

Le corps comme maison

²⁵⁵MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

1945, p. III.

²⁵⁶BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?* Ed. L'Arche, Paris, 1994, pp.45-46.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.46.

Nous livrons ici par écrit une manière de discourir pour accompagner la séance, à titre de proposition, quand bien même le timbre de la parole, le débit, les intonations, le rythme s'avèrent aussi importants et souvent d'ailleurs plus impactants que le choix des mots :

« Soyez conscient du corps entier allongé sur le sol, ayez la perception du corps entier... regardez le comme si vous le voyez de l'extérieur. Considérez-le comme une maison, la maison que vous habitez ... maintenant vous allez le visiter sans aucune idée préconçue ni connaissance mentale des formes ou des espaces dans le corps... permettez à la perception et aux sensations spontanées de venir à vous dès que vous entrez en contact avec les différentes parties qui le forment... entrez dans la maison et remarquez d'où vous y entrez, où est la porte d'entrée ?

Maintenant que vous êtes à l'intérieur, sentez l'espace... Quelle est la forme de la pièce dans laquelle vous vous trouvez ? Quelle est la couleur ? Comment est l'ambiance de la pièce ? Est-il bien ventilé ? C'est étouffant ? Y a-t-il du son dans la pièce ? Est-il vide ou encombré ? Quelle est la texture de la pièce ? Quelle est la température ? Quelle est sa taille ? Où que vous soyez maintenant, vous allez bouger la tête... maintenant que vous êtes dans votre tête, remarquez la forme... les textures... la lumière et les couleurs... les sons... les odeurs... l'espace... quelle est la sensation générale d'être dans cette pièce ? Comment vous sens-vous à propos de ça ? Est-ce que c'est confortable pour vous ?

Nous continuons ainsi de manière systématique à répertorier toutes les parties du corps : tête, cou, bras, mains, poitrine, abdomen, hanches, jambes et pieds. En passant d'une partie à l'autre, nous attirons l'attention des participants sur les passages qui relient une pièce à la suivante. Sont-ils reliés par une porte, ou y a-t-il un couloir, ou autre chose ?

Une fois que nous avons couvert tout le corps, nous demandons aux participants de noter dans quelle pièce ils se sentent mieux ou plus à l'aise. Nous leur demandons d'y aller se reposer pendant quelques instants pendant qu'ils reconnaissent la sensation et le sentiment général qu'ils ressentent. Nous leur demandons de sentir leur présence dans la maison, de sentir leur présence se

répandre, occupant toute la maison. Après quelques instants, nous menons progressivement le participant vers le monde extérieur en lui demandant de faire attention à la « porte » qu'il utilise pour quitter la maison.

Vision périphérique

Dans la manière courante de regarder (vision focale), la concentration des yeux se concentre sur l'objet où l'attention est placée. En vision périphérique, les yeux sont immobiles, regardant droit devant en utilisant la vision focale et en même temps voyant tout ce qui est dans le champ de vision.

L'utilisation de la vision périphérique nous permet de tout voir en même temps sans regarder de point particulier. Lorsque nous regardons une seule chose, nous ne voyons pas ce qui se trouve autour de l'objet sur lequel nous nous concentrons. La même chose se produit lorsque nous commençons à nous inquiéter ou à penser trop, nous ne « voyons » que les pensées ou les émotions, l'environnement disparaît parce que l'esprit ne reconnaît que ces pensées ou inquiétudes. L'utilisation de la vision périphérique permet à l'esprit de se concentrer sur l'observation attentive du moment présent. Ici, l'esprit n'est pas attrapé par un seul objet ou préoccupation ; il englobe plutôt tout ce qui se passe, permettant à l'individu de réagir automatiquement avec une conscience attentive détachée. L'utilisation de la vision périphérique concentre l'esprit tout en l'élargissant et en le calmant. Il améliore l'attitude des témoins.

Bandeau sur les yeux

Le bandeau sur les yeux est un bon outil pour travailler sur la conscience sensorielle. La suppression de la dépendance à la vue stimule et améliore les autres sens. L'utilisation d'un bandeau aide également à concentrer l'attention et peut apporter le calme, une fois que la personne a pris confiance en elle et envers autrui. Il importe donc pour qui mène la séance d'avoir su instaurer préalablement dans le groupe un climat de respect mutuel et de bienveillance. Les yeux fermés, nous invitons ensuite à sortir et à nous éloigner de la maison, pendant une heure. Puis nous essaierons de retrouver notre chemin en ayant toujours le bandeau sur les yeux.

Au cours de cet exercice où, rappelons-le, nous essayons de développer sensibilité et réceptivité en pleine conscience, il faudra non seulement nous souvenir de la direction que nous avons prise, mais aussi, de tout ce que notre corps/esprit a entrepris pour sentir, palper l'environnement, les attentions et différentes tactiques déployées en vue de retrouver le chemin du retour : par les odeurs, les textures, les changements de lumière, les manœuvres proprioceptives, etc.

Puis nous poursuivons souvent en demandant aux participants(es) de s'allonger. Lorsqu'étendus(es) à terre, chacune et chacun a atteint un état de concentration, nous leur demandons de sentir l'espace entre leurs doigts, chaque doigt successivement, puis de sentir l'espace entre un bras et le corps ; entre l'autre bras et le corps ; l'espace entre les orteils, l'espace entre les deux jambes. Nous leur demandons de sentir les espaces vides entre leur corps et le sol - derrière les chevilles, les genoux à la taille et le cou - et entre le corps et leurs vêtements. Une fois cela fait, nous demandons aux participants de se concentrer sur leur *repère sensoriel subjectif* nouvellement acquis pour l'espace et de trouver de l'espace à l'intérieur de leur corps : la bouche et l'œsophage, les narines et la trachée. Ensuite, nous leur demandons d'apporter cette sensation d'espace à l'intérieur des articulations et à l'intérieur de la tête. Nous terminons l'exercice en nous concentrant sur la pure sensation d'espace et rien d'autre.

La détection de l'espace entraîne une manière différente de percevoir. Presque toujours dans ces explorations, le sens physique est un point de départ pour que l'esprit entre en relation avec l'étheré. Déjà, en raison d'une différence de positionnement, l'individu est susceptible d'entrer dans un autre état de conscience, où nous pouvons proposer de :

Exercice de l'odeur

Chacune et chacun commence par aller dans la forêt, pour y trouver trois éléments dont il ou elle aime l'odeur et trois dont l'odeur n'est pas appréciée. Puis il est demandé de décrire par écrit les odeurs.

Ensuite, il faudra se souvenir des affects corporels liés à chaque odeur, puis faire des choix personnels en relation aux souvenirs du corps. L'odorat assurément aide beaucoup la mémoire.

C'est la raison pour laquelle nous avons invité à ne pas manger pendant un certain temps afin de donner plus de pouvoir à notre sens olfactif. Durant ce travail de réminiscence, il est préférable de fermer les yeux et de respirer profondément pour laisser le corps accueillir et se rendre plus curieux pour comprendre intuitivement, sans réflexion préalable : essayer juste de sentir, de recevoir l'odeur et de la mémoriser en la laissant s'associer à un sentiment qu'on ne parvient pas forcément à nommer. Or, durant la tentative de décrire une odeur, surviennent souvent des mots liés à des souvenirs d'événements précis.

Endurance

L'endurance est l'aptitude à résister avec force et constance à une fatigue physique ou morale, à endurer une épreuve. La résistance à la fatigue dans une épreuve de longue durée²⁵⁸ est liée à la capacité de maintenir, dans le temps, un certain niveau d'intensité exigé. L'endurance physique fait également intervenir la volonté et la résistance morale à la fatigue.

Quand l'organisme physique affronte un effort d'intensité moyenne mais prolongée, il est question d'endurance. Cette attitude à résister, amène la personne à dépasser une certaine étape mentale qui peut la conduire à une perception différente de son environnement. L'expérience pratique de l'endurance nous paraît là encore pouvoir mener la subjectivité vers un autre état d'esprit.

Marina Abramovic m'a raconté, lors d'une de nos séances de travail, son expérience d'une performance réalisée avec Ulay,

²⁵⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/endurance>, consulté le 30/03/2017.



Nightsea Crossing (Documenta 7 Kassel, 7 days), Marina Abramovic et Ulay, 1982

où ils étaient assis pendant huit heures par jours face à face, sans bouger. Marina me confia qu'« au bout de quinze minutes normalement tu as envie de te gratter. Petit à petit cette envie commence à monter de plus en plus, mais il faut résister. Après une heure tu veux bouger, mais tu résistes encore. Deux heures après, tu te dis que si tu ne bouges pas dans la seconde qui suit, tes os vont exploser. Mais si tu arrives à résister encore, tu vas parvenir ensuite à une étape où tu ne ressens plus la douleur, mais au contraire, tu commences à avoir une vision plus élargie. »

Marina ajouta : « Je ne te raconte pas la suite, parce que c'est dur à dire et à comprendre. Il faut l'expérimenter pour la percevoir. »

Si telle endurance n'est pas seulement une affaire de résistance physique mais revêt d'autres aspects, comme la résistance à l'habitude, la résistance politique, la résistance morale, etc., d'où vient cette tendance à « résister » ? Est-ce en rapport avec la vie personnelle ? Quelle est la relation entre la tendance d'Abramovic vers l'endurance et son vécu de la guerre des Balkans ? Est-ce que cela résulte aussi de son expérience d'avoir dû vivre sous la dictature de l'Ex-Yougoslavie ? Ou encore,

est-ce lié au refus de la violence du monde envers laquelle il faudrait résister²⁵⁹ ? Assurément tous ces éléments, la guerre des Balkans et la conscience tragique portée sur l'époque, ont fortement influencé la pensée et le « cheminement » de l'artiste.

Car, bien évidemment, la réussite de ses performances, l'engouement suscité par ses travaux, viennent de ce que les relations à ces événements ne se sont pas cantonnées à son échelle personnelle : en transcendant sa résistance individuelle et en posant ses propres questions, elle nous semble être parvenue à inventer son propre langage, qu'elle a rendu compréhensible pour un grand nombre de spectateurs. Nous reviendrons sur ce travail de création qui suit l'étape de la préparation.

Dans la créativité de l'artiste, la souffrance tient un rôle très important car elle est très proche de l'expérience de la mort. Cette souffrance est une preuve du vouloir vivre, elle rappelle à l'artiste qu'il est vivant mais que la mort viendra. Beuys l'a dit ainsi « par la mort s'accomplit la vraie vie ».²⁶⁰

La souffrance pourra conduire l'artiste à une certaine conscience de la vie. Marina Abramović évoque dans son Manifesto : « Un artiste doit souffrir, de la souffrance viennent les meilleurs travaux. La souffrance amène la transformation. A travers la souffrance un artiste transcende son esprit. ».²⁶¹

Cet acte de s'impliquer affectivement révèle aussi une attitude vis-à-vis de

²⁵⁹ Nous pouvons voir l'influence de cette situation intense de sa vie dans ses performances. D'ailleurs nous pouvons la constater dans la pièce mis en scène à partir du 9 juillet 2011 à Manchester dans le cadre de « Manchester International Festival » nommé *Life and Death of Marina Abramovic*, mise en scène par Bob Wilson (répétitions auxquelles j'ai assisté en tant que stagiaire et photographe) ; la relation intense qu'elle avait avec sa mère y est manifeste. Cette situation a beaucoup influencé ses travaux.

²⁶⁰REITHMANN Max, BEUYS *Joseph*, La mort me tient en éveil, Paris, Ed. Espace d'art moderne et contemporain ARPAP, 2001, p.71.

²⁶¹ Marina ABRAMOVIC : An artist's life Manifesto : An artist should suffer. From the suffering comes the best work. Suffering brings transformation. Through the suffering an artist transcends their spirit.

soi et donc une conscience de soi. La souffrance donne alors naissance à quelque chose de spirituellement plus élevé²⁶².

De la nécessité de s'exercer encore pour ouvrir ces nouvelles pistes :

La méditation Vipassana²⁶³, plusieurs fois par jour, occupe ici une place primordiale. La durée minimum de chaque séance de Vipassana pendant le workshop est d'une heure. Dans les exercices de méditation, le point essentiel est d'être présent dans le moment, de ne pas essayer de « *faire* », mais d'« *être* ». La Vipassana amène à développer des compétences, jalonnées par quelques notions que nous tâcherons d'éclairer ici :

Self-control

Nous traduisons ce terme par « maîtrise de soi ». C'est-à-dire la maîtrise de ses émotions²⁶⁴, de ses attitudes et de ses réactions dans différentes situations.

La connaissance de soi et la maîtrise de soi sont indissociables. Il est en effet impossible de maîtriser ce que l'on ne connaît pas. Il ne s'agit pas ici seulement de connaissance livresque ou intellectuelle, mais de l'appréhension directe de nos conditions physique et mentale. Connaître la réalité d'une condition suppose en effet d'en faire l'expérience en pleine conscience.

La volonté

Il s'agit de déterminer librement ses actes et de les accomplir. En philosophie, la volonté est la faculté d'exercer un choix libre, indépendamment des tendances instinctives. La volonté est la capacité à accomplir un acte intentionnel, consciemment. Ce concept est associé à l'intentionnalité.

²⁶² Ibid. p. 36.

²⁶³ Pour une description de cette pratique avec ses *codes de disciplines*, on se reportera à l'annexe.

²⁶⁴ Le terme émotion veut littéralement dire " mettre en mouvement ". L'émotion est en effet un mouvement qui se crée à la faveur de certaines conditions au sein de notre esprit et dont le siège est le corps.

Dans notre travail d'artiste-chercheur, nous avons besoin de surmonter des obstacles qui ne sont parfois dus qu'à nous-mêmes, de rétablir un peu d'ordre en nous et d'ordonner notre travail en procédant à des choix qui ne soient pas imposés de l'extérieur. Il nous faut nous détacher de ce qui gêne le libre exercice de nos forces. Dans l'établissement d'un contact avec soi-même et le spectateur, la volonté nous paraît une puissance intérieure par laquelle l'homme et aussi les animaux se déterminent à faire ou à ne pas faire.

Pascal écrit « Personne n'ignore qu'il y a deux entrées par où les opinions sont reçues dans l'âme... l'entendement et la volonté ». Et selon Buffon « Notre volonté est une force qui commande à toutes les autres, lorsque nous la dirigeons avec l'intelligence »²⁶⁵

Il n'y a pas de volonté, là où il n'y a pas de raison de vouloir. Et il n'y a pas de véritable volonté sans liberté. La volonté est considérée comme agissante, et par extension, les actes même de la volonté, ce qu'une personne veut, prescrit ou désire.

La volonté est la faculté de l'homme de se déterminer, en toute liberté et en fonction de motifs rationnels, et cette faculté peut devenir qualité individuelle, qui se caractérise par la fermeté et la constance dans la décision et l'exécution, et par une énergie morale plus ou moins grande.

Respiration

Les avantages physiques et psychologiques de l'harmonisation et du contrôle de la respiration sont bien documentés et rapportés par des personnes de toutes cultures depuis bien longtemps. Dès qu'une personne entre en contact avec sa respiration, presque immédiatement un effet calmant se produit dans l'être. L'esprit devient plus calme et concentré, l'émotion dominante du moment s'éloigne et le corps ressent une sensation de bien-être. Lorsque cette concentration sur la respiration est maintenue régulièrement pendant une certaine période de temps, elle permet à ces effets de s'installer dans l'être, créant des modes de respiration et des modes de vie sains. L'observation, le suivi et l'entraînement de la respiration aide à

²⁶⁵ Dictionnaire Littré : <https://www.littre.org/definition/volonté>, consulté le 20/02/2017.

développer un souffle plus ample, créant un impact sur la façon de respirer au quotidien. Tous les systèmes, organes et muscles du corps sont stimulés et tonifiés par le mouvement de la respiration et par l'oxygénation qui a lieu. Lorsque le corps respire librement, le mouvement créé par la respiration a des répercussions sur l'ensemble de la structure. Le corps est une unité interdépendante, chaque partie du corps se déplace pour s'adapter au volume de l'air entrant ; lorsque cet air est libéré, chaque partie du corps se remet en place.

Chaque fois que l'on se concentre et travaille sur sa respiration, on nettoie et harmonise le système nerveux qui se traduira par un meilleur équilibre entre l'activité et l'inactivité, et une meilleure interaction entre les hémisphères du cerveau ; de plus, la perception sensorielle devient plus précise. En lien avec tout cela, il y a une libération simultanée du stress physique, émotionnel et mental.

Mais surtout, et c'est là où ce bref rappel veut en venir : explorer et travailler avec la respiration peut conduire à une perception différente de la réalité ; il peut ouvrir de nouvelles perspectives sur la nature des choses ; c'est une porte à l'exploration et à la conscience de soi, un outil de **maîtrise de soi**. Lorsque nous sommes conscients du flux respiratoire, nous sommes en mesure d'identifier le lien existant entre la respiration et les émotions, entre la respiration et la performance physique, et les effets de la respiration sur l'utilisation (créer une certaine relation) de notre esprit et notre pensée.

Nous voulons pouvoir observer notre respiration sans interférer avec elle. En observant la respiration, nous entendons la capacité d'une personne à assister à son processus de respiration sans aucune interférence dans le flux naturel de la respiration. Toute tension, qu'elle soit musculaire ou émotionnelle, ou causée par une préconception mentale ou un manque de compréhension de ce que l'on est censé faire, peut créer une telle interférence. En même temps, nous voulons être capables de diriger la respiration et de l'utiliser volontairement pour obtenir un résultat spécifique.

La conscience de la respiration est un puissant outil de relaxation. Se concentrer pendant un certain temps sur le passage de la respiration à travers les

narines ou la gorge, ou se concentrer sur les mouvements ascendants et descendants de la poitrine et développer des *repères sensoriels subjectifs* pour la relaxation. Pour cela, il est nécessaire de faire l'exercice de « scanner » avant et après l'exercice de respiration.

Confrontation avec les limites physiques et mentales

« Être confronté avec ses limites » veut dire être en présence des limites auxquelles on doit faire face, les connaître et essayer d'ouvrir. Il faut d'abord se connaître pour connaître ses limites. Ici, « se confronter » à ces limites veut dire, mener une action pour mettre en évidence les rapports sur lesquels nous fondons nos opinions sur nous et le monde qui nous entoure. Vivre son propre corps veut dire également découvrir sa propre faiblesse, la tragique et impitoyable servitude de ses manques, de son usure et de sa précarité. En outre cela signifie prendre conscience de ses fantasmes qui ne sont rien d'autre que le reflet des mythes créés par la société... Le corps (sa gestualité) est une écriture à part entière, un système de signes qui représentent, qui traduisent la recherche infinie de l'autre.

266

²⁶⁶ http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/pane.html, consulté le 03/03/2016.

Epilogue :

Comment continuer cet apprentissage artistique

La grande difficulté de circonscrire l'art-performance et son processus d'apprentissage, découle du fait que la performance est un art personnel à déclinaisons variables selon les spécificités temporelles et spatiales, en fonction desquels définir une ou des méthodes d'apprentissage s'avère une gageure.

Quant à la question de l'engagement, nous partageons l'avis de Christo : « Artiste, ce n'est pas un métier. Artiste tu l'es à plein temps, il n'y a pas une seconde où tu n'es pas artiste »²⁶⁷.

Il apparaît ainsi que l'apprentissage de l'artiste de l'art-performance devrait s'exercer toute au long de la vie et devenir le quotidien de l'artiste, comme un mode de vie. Toutefois, la nécessité d'une préparation s'avère primordiale car de même que Jean-Marie Pradier aimait répéter durant ses cours à Paris 8 qu'« on ne perçoit bien que ce qu'on a appris à percevoir », vouloir apprendre ne suffit pas, il lui faut pouvoir en cerner les modalités. De surcroît une véritable éthique de vie est sollicitée qui amène à se comporter de telle sorte que chaque moment soit pris en considération, ce qui nécessite patience et persévérance, en procédant sans doute par différentes étapes éducatives, variables selon chacune et chacun, jusqu'à ce qu'il ou elle réalise avoir intégré sans plus y penser qu'il lui « faut toujours avoir cette présence d'esprit, c'est-à-dire cette vision globale de toute la constellation de forces », constat qui n'empêchait pas Joseph Beuys d'ajouter qu'il devait sans cesse se « préparer par la prévision²⁶⁸ ».

²⁶⁷ CHRISTO, propos tenu dans *Walking on water*, d'Andrey Paounov, film documentaire It./E.-U., 2018, 105 min. Production Kotva Films, Ring Film production, Izabella Tzenkova, Valeria Giampietro.

²⁶⁸ BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, Ed. L'Arche, 2003, P 25.

Pour pouvoir se préparer ainsi, il importe pour commencer d'en ressentir la nécessité. Sans intentionnalité, résultant d'une motivation secrète, brûlante, qui fonctionne comme un moteur pour l'action, impulsion ou désir qui pousse vers l'avant, le processus d'apprentissage ne peut démarrer. A chacun de ressentir cette nécessité et de laisser générer en soi cette motivation, plus ou moins identifiable, qui suscite le désir créatif.

Notre vie d'artiste suppose un contrôle permanent mais qui, loin de contraindre l'esprit et d'étouffer la spontanéité, permet à notre effort, de se ciseler sans cesse et de trouver son juste point d'application. Le travail d'apprentissage consiste à nettoyer sa « maison intérieure », à l'en débarrasser de ses parasites. Dans le cas de l'art-performance il nous faut mettre au point notre propre méthode d'apprentissage / nettoyage, même si nous pouvons y être aidés par l'expérience des artistes expérimentés. Chacun a besoin d'un apprentissage qui lui soit spécifique pour élaborer ses questionnements, appréhender ses faiblesses et ses manques et prendre conscience de ses capacités.

Une autre rencontre importante dans mon cheminement d'apprentissage aura sans doute été la rencontre avec John Allen, artiste et forestier australien qui vit depuis 1970 en Inde dans les forêts d'Auroville (ville expérimentale dans le sud de l'Inde, fondée en 1969 par des indiens et des occidentaux qui se sont réunis au tour de Sri Aurobindo et la Mère, dans un ashram à Pondichéry).

J'ai rencontré Johnny en juin 2015 à Auroville. J'ai travaillé pendant quatre ans dans les forêts d'Auroville sur un projet de reforestation, habitant à quelques mètres de chez lui. C'est alors qu'à son contact j'ai éprouvé le besoin de déclencher un nouveau processus d'apprentissage, qui m'a poussé à lui dire que je voulais venir vivre dans la forêt avec lui en étant son apprenti. J'avais dans la tête la réalisation d'une idée de performance assez extrême puisque je voulais construire un bateau (un voilier) en fouillant dans les poubelles et en utilisant des matériaux recyclés, puis traverser en solo l'océan avec ce bateau, pour me rendre depuis les côtes indiennes en Iran. Je savais que Johnny avait beaucoup d'expérience avec les voiliers, s'avérant un maître dans la construction et sachant très bien utiliser les matériaux recyclés. L'idée de cette performance fut un beau

prétexte pour travailler auprès de lui : apprendre à lire les étoiles, comprendre le vent, s'unir avec la nature, développer ses capacités physique et psychique (discipline interne) pour se rendre prêt à traverser l'océan avec un voilier.

Il a accepté ma demande, et j'ai déménagé dans la forêt dans une cabane juste à côté de la sienne. Mais dès lors, il ne m'a jamais donné un seul exercice, ni ne m'a jamais dit exactement ce qu'il fallait faire, et ce qu'il ne fallait pas faire. Il me semble que j'ai appris en vivant avec lui des moments de vie, des moments de travail, des moments de voyages... Bien sûr pour apprendre et recevoir, il fallait s'ouvrir, trouver des moyens pour se rendre disponible. J'ai fini par ressentir que j'avais trouvé là une façon d'apprentissage qui me convenait, en harmonie avec ma façon de vivre.

Il y a plusieurs éléments à considérer dans cette rencontre avec Johnny. Dans le travail social et éducatif élaboré par lui, le « *chaos* » occupe une place très importante pour créer une espace de liberté et motiver la créativité chez les membres de la communauté. Ce faisant, il a développé une *discipline interne* dans sa vie personnelle : Réveil tous les jours à 5h, prendre une demi-heure pour écrire sur ses expériences : *Les mémoires*. Puis il part errer pendant une heure dans la forêt avant de préparer le thé pour toute la communauté, depuis au moins 30 ans, thé qu'il prépare sur un feu à bois. Tous les matins il prend le temps de couper de petits morceaux de bois pour les insérer dans une cuisinière à bois qu'il a inventée et construite lui-même. Quand j'entends les sons du bois qui est frappé et se casse, je sais qu'il est 7h du matin. Johnny exerce une demi-heure de yoga tous les jours. Il part dans la forêt pour le coucher du soleil, etc., tous les jours. Une vraie vie « ordonnée ». Chaque samedi, il passe sa matinée dans la forêt pour peindre ; chaque année pour son anniversaire, il va dans les montagnes, où il connaît un bel endroit pour pouvoir peindre et méditer durant une semaine, seul dans la nature.

Par contre, quand les enfants des écoles d'Auroville travaillent avec lui (ils viennent le trouver plusieurs fois par semaine pour « apprendre à travailler avec leurs mains ») c'est le chaos total dans l'espace. Chacun fait ce qu'il a envie de faire, suivant le rythme qui lui convient. Les enfants ont le temps et l'espace pour se découvrir à travers le travail. Johnny leur prépare l'espace, mettant à dispositions des outils de travail (des morceaux de bois, des scies, de l'argile, des

morceaux de métal, des choses à coudre, etc.), et des objets qui peuvent stimuler la créativité et l'esprit du jeu. Puis il commence à travailler lui-même, sans là encore leur dire ce qu'il faut faire. Il laisse les enfants se balader, trouver leur propre rythme, toucher à tous les outils, commencer à jouer, et prendre leur décision à leur rythme. Il est là pour aider si les enfants lui demandent. C'est probablement la raison principale pour laquelle les enfants adorent venir travailler dans la forêt avec Johnny, et c'est cette motivation générée par l'énergie de chaos qui incite leur créativité : l'apprentissage à son rythme, à travers le jeu et la découverte de soi.

L'autre point à considérer est le « caractère pluridisciplinaire » que Johnny a construit et a développé dans son mode d'apprentissage. Il n'est pas seulement un architecte, un artiste, un musicien, un cuisinier, un professeur, un forestier, ou un combattant pour la nature, etc., car il travaille simultanément sur plusieurs disciplines qui l'intéressent et qu'il trouve adéquates pour sa vie personnelle et sociale, sans se professionnaliser dans une discipline. Il apprend ce qu'il souhaite appliquer dans la vie réelle. Dans sa façon de vivre, il a ainsi construit un lien fort et incassable entre la vie et le travail artistique. Tout à fait concrètement, l'art est pour lui un véhicule, non seulement pour transcender son esprit, mais aussi pour mener des actions sensibles et transformatives, dans la société : proposer des activités théâtrales pour les enfants et les adultes au sein de la communauté d'Auroville, donnant lieu à des présentations qui fonctionnent aussi bien comme cérémonies participatives touchant un grand nombre de membres de la communauté et comme temps d'échange pour des critiques internes de la société d'Auroville ; ou par exemple ses constructions d'habitats écologiques et exploitables, ou ses élaborations de diverses technologies créatives tel les outils pour pomper de l'eau ou faire de la farine en groupe.

Dans ma perception d'apprenti, mon travail avec Johnny s'est situé au point de rencontre entre le développement spirituel et individuel avec Marina Abramovic, et le travail collectif et l'engagement social du travail artistique avec Jean-Jacques Lebel. Le point de rencontre entre le **corps d'artiste** et le **corps social**. La rencontre entre la discipline des workshops de *Cleaning the House* d'Abramovic et le chaos des happenings de Lebel.

L'autre aspect du travail avec Johnny, important pour mon développement fut la manière de se séparer de ses zones de confort pour se mettre dans une disposition prête à la création. Comme me disait Abramovic « si on fait toujours seulement ce que nous aimons, nous ne changerons jamais rien.²⁶⁹ ». En travaillant avec Johnny, et en vivant avec lui dans les forêts d'Auroville, j'ai perçu d'une façon très concrète, une « traduction » de la question de la relation entre la vie et l'art, une relation inséparable, surtout au long du processus d'apprentissage. L'Art, comme véhicule pour transcender son esprit, et esthétique comme une tentation vers l'harmonie sociale, esthétique comme politique des relations des éléments sociaux. Comment l'art trouve sa place dans la vie de tous les jours ? Comment l'art arrête d'être un outil pour les élites et devient un mode d'intervention pour les citoyens ? Dans ce sens, comment notre vie d'artiste, devient un œuvre d'art ?

A soixante-quinze ans, John Allen est en recherche de nouveaux modes d'intervention sociale. Sa pratique corporelle et spirituelle ne s'arrête pas après une intervention artistique, étant, comme nous l'avons dit, continue tout au long de la vie. En sa compagnie, j'ai réalisé qu'il est vain de cloisonner des exercices qui font intégralement partie de sa vie et qui donc ne sont pas abordés comme étant spécialement dédiés à des actions artistiques dans des moments séparés.

Serait-ce une perspective pour continuer ma recherche pratique ? L'apprentissage d'artiste m'apparaît désormais comme un processus sans fin, est devenu une façon d'être, une manière de se positionner dans le monde, un mode de vie active dans un développement permanent. De la même façon, nous réalisons que la présente recherche autour de l'apprentissage du performeur est devenue un processus en continu. L'artiste-chercheur, cherche sans cesse de nouvelles pistes à explorer, de nouveaux chemins pour cheminer, des possibilités pour sortir de ses zones de confort, de nouveaux concepts à développer, de nouvelles capacités à découvrir.

²⁶⁹ If we only do things that we love to do, we will never change anything. (dans un de nos discussion à Paris en 2013 pendant le vernissage de mon exposition « Cheminement » dans la galerie Art Roch).

John Allen est avare de mots, mais, en plus du modèle que représente pour moi son rapport à l'existence, l'un de ses enseignements les plus précieux aura été de me dire qu'il est « important de se surprendre, c'est-à-dire de faire quelque chose que tu ne penserais pas être capable, et en le faisant de te surprendre de tes capacités. »

Pour quelqu'un qui est né dans un village des montagnes du nord iranien, l'expérience d'aller vivre pendant quatre ans dans les forêts indiennes aura permis de tisser une relation forte avec la nature, en s'émerveillant du vivant, humain et non humain, qui peuple le monde autour de soi.

Il semble pourtant qu'aujourd'hui les sociétés contemporaines urbanisées perdent de plus en plus le sens de ces relations, quand bien même les risques de catastrophes liés à l'anthropocène ne fassent que s'accroître. Tout en étant animée de bonnes intentions l'assertion « sauver la planète » reste éloquente quant à la prétention à maîtriser le monde, tandis que dans des grandes villes comme Téhéran tout au moins, les relations entre vivants se virtualisent pendant que la nature tend à n'être plus considérée que comme décor autour de soi à jeter ou à changer après usage. Nous avons traité la question de l'urgence comme nécessité de l'acte artistique, mais n'est-il pas urgent, en tant qu'artistes de nous-mêmes transformer nos manières de vivre et d'habiter en commun pour inciter la société dont nous sommes membres à réapprendre nos rapports à la Terre-Mère, la « Pachamama » amérindienne, peuplée d'entités prodigieuses, qu'elles soient animales, végétales micro-organiques ou bactériennes, en trouvant d'autres « manières d'être vivants », comme l'y invite Baptiste Morizot :

« Notre tradition culturelle interprète un soir d'été à la campagne comme une situation bucolique, alors que c'est le lieu politique le plus riche qu'on puisse connaître, avec les oiseaux qui négocient, qui font des parades amoureuses... On entend cela comme le silence, alors que c'est un ensemble bruyant et bariolé²⁷⁰».

²⁷⁰ MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, Ed. Actes sud, Paris, 2020

Pour Baptise Morizot, la crise de nos relations au vivant est aussi une crise de notre sensibilité, laquelle se caractérise par un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre comme relations à l'égard du vivant, telle la tendance à l'infantilisation du rapport à l'animal, et les oscillations entre anthropocentrisme et sensiblerie.

Tenant compte du fait qu'habiter, c'est toujours cohabiter, il faudrait, pour changer le politis, transformer le champ de l'attention à ce qui importe. Cela impliquerait notamment d'en passer par la diplomatie des interdépendances, interdépendances étant à comprendre ici comme tissages accordant autant d'égards aux formes les plus infimes du monde vivant en se départissant de l'héritage pseudo-humaniste qui voudrait que nous soyons les seuls sujets libres dans un monde d'objets inertes.

Les années d'apprentissage constitutives de ma recherche m'ont conduit à une étape où je me suis demandé quelles seraient les conditions d'une école d'art non séparée du concret, étant conçue sur la base d'une *expérience artistique* de la vie, où tous ses éléments seraient connectés. Une *école du vivre ensemble* où l'art ne serait pas seulement un moyen d'expression humaine mais un tremplin de réflexion sur notre relation au monde, à l'eau, la nourriture et l'énergie au sens large du terme ; un moyen de recherche personnelle et par suite d'épanouissement au sein de la communauté. Une école d'art où expérimenter d'autres rapports, d'autres comportements, moins pour se conformer au monde tel qu'il est ou l'interpréter, que pour inventer de nouveaux gestes, voire même créer un mode de vie autonome en micro-société, ses membres s'accordant ou se réaccordant sans cesse autour du projet et de ses règles. Peut-être se distingueraient-ils des phalanstères en ayant pour arrière-plan l'aspiration à ce que ces utopies puissent parvenir à se réaliser tout en ayant la prévenance vigilante de chercher comment contourner les écueils dystopiques de dérives dogmatiques ou totalitaires, avertis des dangers idéologiques de tout projet imposé par la volonté d'une trop rapide application à grande échelle.

Tendre vers telle école constitue notre nouvelle recherche dans et avec le collectif Rekhneh. Nous avons commencé en investissant un bout de terrain dans

mon village des montagnes du nord²⁷¹ d'Iran (Valikben, dans la province Mazandaran) où mon grand-père cultivait des blés et des fruits, terrain qui depuis était devenu une friche.

L'idée est donc de créer une communauté sur ce terrain de 4500 m² situé dans les collines, près du village. Le lieu est situé à une altitude de 1900 mètres et est entouré de forêts hyrcaniennes ²⁷². Une source d'eau sur ce terrain, nous a permis d'envisager d'y vivre, et nous avons commencé à concevoir plusieurs endroits destinés à de simples constructions pour y résider dans une proximité avec la nature, indispensable pour le travail sur nos facultés mentales, vitales et physiques, sur la concentration, sens, perceptions et récepteurs. C'est dans tel endroit aux conditions tout à fait rudimentaires, avec des moyens très modestes, dans le contexte d'un pays soumis à fortes pressions économiques que le peuple et les plus démunis subissent de plein fouet, que nous entendons de notre plein gré développer un mode de vie communautaire simple et autonome : il nous permettra non pas de nous retrancher ou de nous couper du monde par des choix de privilégiés, mais au contraire de travailler, dans cet isolement temporaire, sur les relations sociales, nos rapports au collectif, en éprouvant les manières de se comprendre et de communiquer, tout en tirant ressources des ingéniosités et compétences de chacune et chacun pour élaborer, bricoler avec des matériaux de récupération de nouveaux outils et techniques de production énergétique « low-tech » .

Durant cette résidence de recherche, au cœur de ce « **village artistique communautaire** », nous voudrions également créer un jardin permaculture pour maintenir notre relation avec ce que nous mangeons, tenir une relation concrète avec la Terre, mère de notre environnement. Nous aurons aussi une petite serre pour cultiver des semis et des jeunes arbres des forêts hyrcaniennes, dans la perspective d'apporter une contribution modeste au repeuplement, sachant que ces

²⁷¹ Les montagnes qui séparent Téhéran de la mer Caspien, Savadkuh.

²⁷² Les forêts mixtes hyrcaniennes de la Caspienne forment une écorégion terrestre définie par le Fonds mondial pour la nature, qui recouvre les monts Talysh du Sud de l'Azerbaïdjan ainsi que le littoral iranien de la mer Caspienne.

forêts ont subi pour des profits économiques les effets dévastateurs d'une déforestation sauvage, comme partout ailleurs dans le monde.

Nous essaierons ainsi de réaliser cette école d'art de vie, d'abord entre nous et au sein du groupe, tout en rêvant déjà au moment où nous serons capables d'ouvrir cette école à des gens que nous ne connaissons pas encore, mais avec qui nous aimerions expérimenter une *vie d'art*, et apprendre ensemble.

Nous voudrions aussi créer les conditions pour pouvoir accueillir d'autres communautés d'artistes dont les recherches sur des interactions sensibles nécessitent un environnement proche de la nature, dans des perspectives interdisciplinaire, poétique, sociologique, scientifique, philosophique, basées sur l'expérience concrète.

Sans doute ce chemin nous offrira de nouvelles découvertes, des opportunités pour mieux nous connaître et pour intervenir dans la société, dont nous ignorons encore les effets. Mais c'est un chemin que nous sommes déterminés à créer, comme un *Holzwege*.²⁷³, un chemin qui, probablement, encombré de broussailles, s'arrête soudain dans le non-frayé. Un chemin, pour ceux qui, comme les bûcherons et les forestiers s'y connaissent en chemins ; Ils savent ce que veut dire, être sur un *Holzwege*, sur un **chemin qui ne mène nulle part**, mais qui est important pour le forestier, comme pour la forêt.

²⁷³ HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962.

Bibliographie

Théâtre

- ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Ed. Gallimard, Paris, 2003.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double, Le théâtre et la culture*, Ed. Folio, Saint Amand, 2008.
- BECK Julien, *La vie du théâtre*, Fanette Vendeville et Albert Vander (trad.), Ed. Gallimard, Paris 1978.
- BROOK Peter, « L'espace-vidé », *Écrits sur le théâtre*, Ed. du Seuil, Paris, 1977.
- GROTOWSKI Jerzy, LEVENSON Claud B. (tra.), *Vers un théâtre pauvre*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1971.
- LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev - Rigueur et anarchie*, Ed. L'entretemps, Barcelone, 2006.
- RICHARD Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Ed. Actes sud, Arles, 2017.
- NOVARINA Valère, *Le théâtre des paroles*, Ed. P.O.L., Paris, 1989.

Art contemporain

- ABRAMOVIC Marina, KAPLAN James, *Walk Through Walls: A Memoir*, Ed. Crown Archetype, New York, 2016.
- ABRAMOVIC Marina, *student body: workshops, 1979-2003: performances, 1993-2003*, Ed. Charta, Milano, 2003.
- ABRAMOVIC Marina, *Performing body*, Ed. Charta, Milano, 1998.
- ABRAMOVIC Marina, *public body : installation and objects, 1965-2001*, Ed. Charta, Milano, 2001.
- ADLER Janet, LESCOT Marie-Pascale (tra.), *Vers un corps conscient : la discipline du mouvement authentique*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 2016.
- ANTOINE Jean-Philippe, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Gallimard, Paris, 2002.

- BASUALDO Carlos, BATTLE Erica F., *Dancing around the bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp*, Ed. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2012.
- BENICHOU Anne, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Ed. Les Presses du réel, Dijon, 2010.
- BERNADAC Marie-Laure, MARCADE Bernard, ACKER Kathy, *Féminin masculin : le sexe de l'art*, Ed. du Centre Pompidou : Gallimard, Paris, 1995.
- BERREBI Marco, ABINAL Emilie, *Photographe JR*, Ed. Pyramyd, Paris, 2009.
- BERTING Carola, THUN-HOHENSTEIN Felicitas (Dirs.), *Performing the sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Sternberg, Berlin, 2014.
- BESACIER Hubert, JEUNE Marie-Claude, OLDENBURG Serge, *Performances : premier symposium International d'art performance*, Lyon, Ed. du Cirque Divers, Liège, 1979.
- BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, Ed. L'Arche, Paris, 1994.
- BEUYS Joseph, *Conversation avec Eddy Devolder*, Ed. TANDEM, Gerpinnes, 1998.
- BEUYS Joseph, *Par la présence je n'appartiens pas à l'art*, Ed. L'arche, Paris, 1988.
- BEUYS Joseph, REITHMANN Max, *La mort me tient en éveil*, Ed. Espace d'art moderne et contemporain ARPAP, Paris, 2001.
- BILISTENE Bernard, BOBILLOT Jean-Pierre, MARTEL Richard Martel (Dirs.), *Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*, Ed. a.p.r.e.s : Centre national des arts plastiques, Paris, 2014.
- BOULBES Carole, *Femmes, attitudes performatives*, Ed. Les Presses du réel, Dijon, 2014.
- CAUX Jacqueline, *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Ed. du Panama, Paris, 2006.
- CITRON Atay, ARONSON-LEHAVI Sharon, ZERBIB David (Dirs.), *Performance Studies in Motion: International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*, Ed. Bloomsbury, Londres, 2014.
- CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Ed. du Félin, Paris, 2009.
- COOGAN Amanda, *What is Performance Art ?*, Collection « THE WHAT IS ? », Ed. Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2011.

- CHEVRIER Jean-François, ACCONCI Vito, *Les Relations du corps*, Ed. L'Arachnéen, Paris, 2011.
- DAVVETAS Démosthènes, *Marina Abramovic : Méditation aux yeux fixes*, Ed. Nicolas Chaudun, Paris, 2013.
- DELPEUX Sophie, *Le Corps-caméra : le performer et son image*, Ed. Textuel, Paris, 2010.
- DE BURGEROLLE Marie, MANGION Eric, LABELLE-ROJOUX Arnaud, *Ne pas jouer avec les choses mortes*, Ed. Les Presses du réel, Villa Arson, Nice, Dijon, 2009.
- DEZEUZE Anna, *The "do-it-yourself" Artwork: Participation from Fluxus to New Media*, Ed. Manchester University Press, Manchester, 2010.
- DORLEAC Laurence Bertrand, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, collection Art et artistes, Gallimard, Paris, 2004.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Ed. Flammarion, Paris, 1994.
- FRECHURET Maurice, *Les années 70 l'art en cause*, Ed. CAPC-Musée d'art contemporain, Bordeaux, 2002.
- GOLDBERG RoseLee, DIEBOLD Christian-Martin (tra.) *La performance, du futurisme à nos jours*, Ed. Thames & Hudson, paris, 2001.
- GOLDBERG Roselee, DIEBOLD Christian-Martin (tra.), *Performance l'art en Action*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 1999.
- GOLDBERG Roselee, HIGGINS, Dick, BARBER Bruce, *Performance by artists*, Art metropole, Toronto, 1979.
- HOFFMAN Jens, JONAS Joan, *Question d'art, Action*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 2005.
- HOWELL Antony, *The analyze of Performance Art, A Guide to Its Theory and Practice*, Ed. Harwood Academic Publisher, 2000.
- JONES Amelia, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Ed. PUR : Presse universitaire de Rennes, Rennes, 2010.
- JONES Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Ed. University of Minnesota press, Minneapolis, 1998.
- JONES Amelia, WARR Tracy, *Le corps de l'artiste*, Ed. Phadion, Paris, 2011.
- KOTZ Liz, *Words to Be Looked at: Language in 1960s Art*, Ed. MIT Press, Cambridge, 2007.

- KAPROW Allan, *Minifeste (1966), L'art et la vie*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
- LEBEL Jean-Jacques, *Happenings*, Ed. Hazan, Paris, 2009.
- LEBEL Jean-Jacques *À pied, à cheval et en spoutnik*, Ed. ensba, Paris, 2009.
- LEBEL Jean-Jacques, *Le happening*, Ed. Les Lettres nouvelles, Paris, 1966.
- LEBEL Jean-Jacques *Des années cinquante aux années quatre-vingt-dix*, Ed. Mazzotta, Milan, 1991.
- LOISY Jean de, HELL Bertrand, (Dirs.), *Les Maîtres du désordre*, Réunion des Musées Nationaux, –Grand Palais, Musée du quai Branly, Paris, 2012.
- MADOFF Steven Henry (Dir.), *Art School (Propositions for the 21st Century)*, Ed. Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- MEYER Ursula, *Conceptual Art*, Ed. Dutton, New York, 1972.
- MEYER-HERMANN Eva, PERCHUK Andrew, ROSENTHAL Stephanie, *Allan Kaprow – Art as Life*, Ed; The Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.
- MOKHTARI Sylvie, *L'Art, un acte de participation au monde*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.
- NINOTCHKA Benhaum, PERRON Wendy, ROBERSTON Bruce, *Radical bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, Art, Design & Architecture Museum, Ed. University of California Press, Oakland, 2017.
- ORRELL Paula, BALSCHAW Maria, ABRAMOVIC Marina, *The Future of Performance Art*, Ed. Prestel, Londres, 2010.
- PINAROLI Fabien, BAL-BLANC, Pierre, BAMFORD Kiff, *Re : vers une histoire mineure des performances*, Ed. it , Villeurbanne , 2014.
- PLUCHART François, *L'art corporel*, Ed. Limage2, Paris, 1983.
- PHELAN Peggy, *Unmarked, The politics of Performance*, Routledge, New York, Londres, 1993.
- RESTANY Pierre, DE LOISY Jean, VIATTE Germain, *Hors Limites : l'art et la vie 1952-1994*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1994.
- RESTANY Pierre, RICHARD Alain-Martin, DURAND Guy, *Immedia Concerto : Performances, Installations, Arts Media*, Ed. Intervention, Québec, 1989.
- RICHARD Nelly, *The rhetoric of the Body Art*, Ed. Art & text, 21, Melbourne, 1986.

- RICHARD Martel, *L'Art dans l'action, l'action dans l'art : textes 2002-2012*, Ed. Interventions, Québec, 2012.
- RICHARD Martel, *Art – Action*, Ed. Les Presses du réel, Dijon, 2005
- RICHARD Martel, *Art dans l'action, l'action dans l'art 2002-2012*, Ed. Intervention, Québec, 2001.
- ROUSSEL Daniel, THIERS Nicole (tra.), *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Ed. Les presses du réel, Dijon, 2008.
- SOHM Hans., *Happening & Fluxus*, Ed. Koelnischer Kunstverein, Cologne, 1970.
- SCHNELLER Katia, THEODOROPOULOU Vanessa, BEGOC Janig (Dirs.), *Au nom de l'art : enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, Ed. Publications de la Sorbonne, Paris 2013.
- SOURGINS Christine, *Les mirages de l'Art contemporain*, Ed. La table ronde, Paris, 2018.

Philosophie

- ADORNO Theodore, HORKHEIMER Max, KAUFHOLZ Éliane (tra.), *La dialectique de la raison*, Ed. Gallimard, Paris, 1974.
- ADORNO Theodore, JIMENEZ Marc (tra.), *Théorie esthétique*, Ed. Klincksieck, Mayenne, 2004.
- ADORNO Theodore, *Critique de la culture et société, Prismes*, Ed. Payot, Paris, 2003.
- ADORNO Theodore, *L'Art et les Arts*, Ed. Pratiques, Renne, 1996.
- ADORNO Theodore, *Modèle critique*, Ed. Payot, Paris, 2003.
- ADORNO Theodore, *construction de l'esthétique*, Ed. Payot, Paris, 2009.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Ed. Rivages, Paris, 2008.
- AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011.
- AGAMBEN Giorgio, GAYRAUD Joël et RUEFF Martin (tra.), *Homo Sacer. II, 2, Le Règne et la gloire : Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, Ed. Le Seuil, Paris, 2008.
- BENJAMIN Walter, *Paris Capitale du XIX siècle*, Ed. Cerf, Paris, 2000.
- BENJAMIN Walter, *les écrits français*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Ed. Denoël, Paris, 1997.

- BENJAMIN Walter, DE GANDILLAC Maurice (tra.), *Poésie et révolution*, Ed. Denoël, Paris, 1971.
- CENNINI Cennino, *Traité de la peinture*, Ed. F. de Nobele Libraire-éditeur, Paris, 1978.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 2006.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Ed. de la différence, La Roche-sur-Yon, 1981.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Ed. Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Ed. Gallimard, Paris, 1975.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, GIBELIN Jean (tra.) *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Ed. Gallimard, Paris, 1987.
- MABEL E. Todd, *Le Corps pensant*, Ed. Contredanse, Bruxelles, 2012.
- MARCUSE Herbert, COSTE Didier (tra.), *La dimension esthétique: pour une critique de l'esthétique marxiste*, Ed. Le Seuil, Paris, 1979.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976.
- MERLEAU-POINTY Maurice, *Causeries* (L'ensemble des sept conférences recueillies dans cet ouvrage ont été commandées par la Radio nationale, diffusées sur la chaîne Programme national de la Radiodiffusion française (RDF) fin 1948 et conservées à l'INA pour le double usage des chercheurs et des professionnels à télécharger ci : <https://excerpts.numilog.com/books/9782020525206.pdf>)
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, Gallimard, Paris, 1949.
- PRINZ Jessica, *Art discourse – Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1990.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Ed. la fabrique, Floch, 2008.
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme Est Un Humanisme*, collection Folio/Essais, Ed. Gallimard, Paris, 1996.
- SHIRAZI Sadredin, *الحكمة المتعالية في الأسفار العقلية الأربعة*, Traduction en persan avec le titre de «اسفار عقلی اربعه» Mohammad Khajavi (Trad.) Ed. Mola, Teheran, 2011.

Sociologie

- BOURDIEU pierre, *Question de sociologie*, Les éditions de minuits, Paris, 2002.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Les presses du réel, Dijon, 1998.
- DUFRENNE Mikel, *Art et politique*, collection 10/18, Ed. Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Ed. Gallimard, Paris, 1996.
- HALL Edward, *The Hidden Dimension*, Ed. Anchor, New York, 1966.
- LOMBARD Anne, *Le Mouvement hippie aux Etats-Unis*, Ed. Casterman, Paris, 1972.
- LE BROTON David, *La sociologie du corps*, Ed. Presses Universitaires de France, 2008.
- LEFEBVRE Henrie, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000.
- MILZA Pierre, ROCHE-PEZARD Fanette (Dirs.), *Art et Fascisme*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1989.
- SAID Edward, *Des intellectuels et du pouvoir*, Ed. Seuil, Paris, 1996.
- VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Ed. Gallimard, Paris, 1967.

Pratiques méditatives

- AUROBINDO Sri, *The Life Divine*, Ed. Lotus press, Pondicherry, 2005.
- AUROBINDO Sri, *The Synthesis of Yoga*, Ed. Lotus light publication, Pondicherry, 1996.
- AUROBINDO Sri, *Savitri*, Ed. Lotus press, Pondicherry, 1995.
- AUROBINDO Sri, *Letters on yoga*. Ed. Lotus press, Pondicherry, 1988.
- MARTI Aloka, SALA Joan, *Awareness through the Body*, SAIIR, Auroville, 2006.

Articles:

- ADORNO Theodore W., *L'industrie culturelle*, *Communications*, 3, 1964, pp. 12-18.
- CREISSELS Anne, *Corps étrangers : les métamorphoses du spectateur*, *Les Cahiers du MNAM*, N°80, 2002, pp. 40-55.

- GLUCK Robert, ELINGTON Alan (tra.), *Le Festival des Arts de Chiraz-Persépolis, Les Avant-Gardes d'Occident en Iran dans les Années 1970*, Zamân N°4, Éd. MEKIC, Istanbul, 2011, pp. 88-111.
- GUILBAUT Serge, PIPER Adrian, ROSLER Martha, *Performance as social and cultural intervention, Parachute*, N° 24, 1981, n. p.
- HEIDEGGER Martin, FRANCK Didier, *Remarques sur art, sculpture, espace, Les Temps Modernes*, 4 (n° 650), 2008, pp. 46 – 55.
- JOHNSON Ken, *Being and politics, Art in America*, 78/9, September 1990, pp. 61-154.
- JONES Amelia, *Rupture, Parachute*, N° 123, juillet-septembre, 2006, pp. 15-37.
- MAUSS Marcel, *Les techniques du corps, Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril, 1936, (Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934).
- NAUMAN Bruce, SIMON Joan, *Breaking the silence, Art in America*, septembre, 76/9, 1988, n. p.
- PLUCHART François, *Body as Art , ArTitudes n°1*, 19/10/1971, n. p.
- PLUCHART François, *A la recherche d'une nouvelle tradition , Combat*, 28 septembre, 1964, n. p.
- PLUCHART François. *L'Art. La Société. La Marginalité*, LA revue + - 0 (Genval), 23 avril 1975. Entretien enregistré et retranscrit par Alain Macaire, n. p.
- ROMAN Mathilde, *Libérer l'émotion corporelle, L'Art même*, 3ème trimestre., N°73, 2017.

Site web:

1. <http://www.persee.fr>
2. <https://www.cairn.info/>
3. <http://atilf.atilf.fr>
4. <http://www.cnrtl.fr>
5. <http://www.universalis.fr>
6. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>
7. <http://www.imma.ie/en/downloads/whatisperformanceart.pdf>
8. <http://danielbensaid.org/>

9. <http://www.archivesdelacritiquedart.org/>
10. <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1214>
11. <https://critiquedart.revues.org/>

ANNEXE

ANNEXE	266
<i>ANNEXE 1</i>	268
Chemin qui ne mène nulle part	269
Dialogue avec Jean-Jacques Lebel	285
Questions argumentées	315
Sur notre chemin du travail	320
Déclaration des missions des médias nationaux	334
<i>ANNEXE 2</i>	337
Le Futurisme	338
1965. George Maciunas, "Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement".	345
1963, George Maciunas, The Fluxus Manifesto	346
1975. Art corporel (Premier manifeste)	347
1977. Art corporel (Deuxième manifeste)	349
1981. Parler le corps (Troisième manifeste)	353
Life Manifesto	357
L'engagement politique de Sartre	362
VIPASSANA	376

ANNEXE 1

En mars 2016, avec un le collectif Rekhneh (avec qui nous avons fait déjà plusieurs workshops *Cleaning the House*), nous nous sommes décidés à passer une étape dans la construction de notre groupe. Pour ce faire, nous nous sommes décidés à utiliser l'art pour nous poser des questions essentielles pour la construction de notre groupe. Ainsi nous sommes allés dans mon village, dans les montagnes du nord de l'Iran, et avons commencé à faire un film qui s'appelait « Groupe ». Quand nous avons fini ce film nous l'avons intitulé « Chemin qui ne mène nulle part ».

Chemin qui ne mène nulle part²⁷⁴

Dans ce travail de recherche-pratique, le contenu et la forme sont élaborés dans un ensemble. *Chemin qui ne mène nulle part*, l'une des premières étapes du travail collectif de notre jeune groupe émergeant.

La création du film était un processus, nous permettant de nous questionner sur des points importants de la vie de notre groupe. C'est notre désir de se poser des questions sur notre chemin de création artistique qui s'est transformé en film. Le cinéma a été ici pour nous un moyen de cheminer. De la même manière le travail d'écriture de la thèse a été un moyen pour moi de me questionner sur ma démarche d'apprentissage d'artiste de performance.

Le scénario du film a été écrit au cours de nos séances de travail en groupe, pour préciser le contexte et la direction de notre travail ; morceau par morceau, à travers des fragments de livres, de conversations, d'observations... au fur et à mesure un travail collectif s'est créé, chacun y a apporté son empreinte...

Cependant, ce travail de recherche était aussi en quelque sorte mon effort pour proposer, d'une manière lisible aux amis de notre groupe, un cheminement à partir de mes recherches.

L'objectif fut de proposer, au fur et à mesure, des indices et des fragments de texte, autour de la notion d'intervention artistique telle que nous pouvions l'observer : depuis l'Iran et à travers le monde, en Europe, au Liban, au Kurdistan etc. Nous avons essayé de proposer d'une manière intègre, ce qui m'a marqué dans

²⁷⁴ Chemin qui ne mène nulle part, un film de Collectif Rekhneh, Iran, 2016

ce cheminement : "*On emprunte ce qui nous empreinte*"²⁷⁵. Une grande partie de ces expériences, bien sûr, n'est pas traduisible dans un langage écrit, il faudrait en faire l'expérience, chacun de sa façon.

Ces expériences croisées avaient leur part d'irréductible à l'écriture. Ainsi, la forme de la présentation de cette recherche-pratique (écriture, vidéo et installation) tente d'assumer ces écarts et ces manques, de proposer au lecteur un dispositif qui lui permet d'y puiser ce qui lui semble nécessaire et de compléter les indices comme ils peuvent.

Le scénario

Texte :

L'art est contraint de se tourner contre ce qui constitue son propre concept et il devient, en conséquence, incertain jusqu'au plus profond de sa texture. (...) L'art puise son concept dans la constellation historiquement variable de moments, et il se ferme ainsi à la définition. Son essence n'est pas déductible de son origine à la façon de la première strate d'un sol sur laquelle chaque couche suivante s'érige et s'écroule dès qu'elle est ébranlée. (...) La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir.

Adorno

Moi : La forme ne se sépare jamais du contenu

Image : L'aéroport, départ vers la montagne à travers l'autoroute

²⁷⁵Geneviève Schowebel, dans un échange sur « la recherche artistique » à l'université paris 8, 2011.

من:

تصویر ها نباید به هیچ عنوان شکلی مستند گونه به خود بگیرند .

Moi :

Ceci n'est pas un documentaire.

تو:

این بی معنا ست که ما خودمان فیلم مستندی در مورد گروهمان بسازیم، آن هم در ابتدای کار .
بلکه در این جا تلاش می کنیم کهدر قالب یک فیلم و از طریق ویدیو (Image-Mouvement) و صدا (مسئله ای را مطرح کنیم :مسئله گروه، کار گروهی، فرد و گروه، تعهد

Toi :

Ça n'aurait pas de sens si nous faisons un documentaire sur notre groupe, alors qu'on vient seulement de former un groupe. Nous allons alors ici essayer de creuser une question par le biais d'un film (image-mouvement et son) : la notion de « groupe », de « travail collectif », « d'individu et de groupe », « d'engagement »

رضا:

پس ما تصاویر را یک به یک می سازیم و آنها را کنار هم می چینیم، بدون اینکه بخواهیم خودمان را به عنوان مولف پنهان کنیم.

Hossein :

Alors nous allons créer les images une par une, puis les mettre les unes à coté des autres, sans vouloir nous cacher en tant qu'auteur.

امیر:

و این یعنی، تک تک انتخاب های ما برای ساخت تصویر و صدا، و همینطور ترکیب آنها (و هر چیزی که اسمش رو بشه گذاشت فرم)، به نوعی حاوی و جزئی از درون مایه فیلم هستند.

Amir :

Cela signifierait que tous nos choix pour créer des images et des sons, ainsi que la manière de les composer (et tout ce qu'on pourra appeler la forme du film) fait partie intégrale du contenu du film.

من:

پس تصاویر کاملن ساخته میشوند. در این حال ، این امکان وجود دارد که تصویر -در شکل مستند گونه یی آن -بنا به انتخاب های فرمی (که از محتوا هم جدا نیستند) مورد استفاده قرار گیرد.

Alors, les images sont construites par le groupe, cependant nous utilisons des images dites documentaires selon les choix de formes (la forme qui ne se sépare pas du contenu).

تو:

داستان چند جوان که دور هم جمع میشوند. به هم می پیوندند و به راه می افتند به سمت پشت کوهها .

گروه می خواهد به جایی نا معلوم در پشت کوه ها برود تا بتواند شرایطی برای خود فراهم کند تا منتهی را تمرین کند.

Toi :

C'est l'histoire d'un groupe de jeunes qui se réunissent dans un aéroport. Ils partent au-delà des montagnes pour travailler.

من:

صبح زود، قبل از سحر، فرودگاه

یکی از اعضا در فرودگاه به گروه میبندد و با هم به سمت پشت کوه ها به راه می افتند. به نوعی، روایت اتفاقات این طی مسیر با هم تا به «پشت کوه ها» است.

Moi :

À l'aube, l'aéroport.

Un des membres du groupe va rejoindre le groupe et ils partent ensemble vers les montagnes.

Le film est en quelque sorte l'histoire de ce cheminement.

Image : Dans la voiture, les polices passent à côté,

Sons : dans la voiture

Hossein :

C'est quoi le titre ?

Toi :

S'il appelle la police,

On fait quoi ?

Moi :

Pourquoi il faut toujours une histoire ?

Toi :

On ne peut pas se sauver en sauvant le monde ?

Moi :

Je sais ce que je dis

Toi :

Oui je sais que tu sais ce que tu penses

Ça n'avance pas de dire

Il faut faire

Moi :

Allez, dis ta phrase

M'énerves pas

Toi :

On ne montre pas le travail des gens

Voix : Jean-Paul Sartre : République du Silence²⁷⁶

Image : L'arbre de solitude, Amir, Reza

²⁷⁶ SARTRE Jean-Paul, Anthologie sonore de la pensée française par les philosophes du XXème siècle, Ed. INA ; Vincennes (Val-de-Marne) : Frémeaux & associés, cop. 2003

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler ; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire ; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques ; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes : à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête ; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe ; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. Les circonstances souvent atroces de notre combat nous mettaient enfin à même de vivre, sans fard et sans voile, cette situation déchirée, insoutenable qu'on appelle la condition humaine. L'exil, la captivité, la mort surtout que l'on masque habilement dans les époques heureuses, nous en faisons les objets perpétuels de nos soucis, nous apprenions que ce ne sont pas des accidents évitables, ni même des menaces constantes mais extérieures : il fallait y voir notre lot, notre destin, la source profonde de notre réalité d'homme ; à chaque seconde nous vivions dans sa plénitude le sens de cette petite phrase banale : "Tous les hommes sont mortels." Et le choix que chacun faisait de lui-même était authentique puisqu'il se faisait en présence de la mort, puisqu'il aurait toujours pu s'exprimer sous la forme « Plutôt la mort que... ».

Et je ne parle pas ici de cette élite que furent les vrais Résistants, mais de tous les Français qui, à toute heure du jour et de la nuit, pendant quatre ans, ont dit non. La cruauté même de l'ennemi nous poussait jusqu'aux extrémités de notre condition en nous contraignant à nous poser ces questions qu'on élude dans la paix : tous ceux d'entre nous – et quel Français ne fut une fois ou l'autre dans ce cas ? – qui connaissaient quelques détails intéressants de la Résistance se demandaient avec angoisse : "Si on me torture, tiendrai-je le coup ?"

Ainsi la question même de la liberté était posée et nous étions au bord de la connaissance la plus profonde que l'homme peut avoir de lui-même. Car le secret d'un homme, ce n'est pas son complexe d'Œdipe ou d'infériorité, c'est la limite même de sa liberté, c'est son pouvoir de résistance aux supplices et à la mort. À ceux qui eurent une activité clandestine, les circonstances de leur lutte apportaient une expérience nouvelle : ils ne combattaient pas au grand jour, comme des soldats ; traqués dans la solitude,

arrêtés dans la solitude, c'est dans le délaissement, dans le dénuement le plus complet qu'ils résistaient aux tortures : seuls et nus devant des bourreaux bien rasés, bien nourris, bien vêtus qui se moquaient de leur chair misérable et à qui une conscience satisfaite, une puissance sociale démesurée donnaient toutes les apparences d'avoir raison. Pourtant, au plus profond de cette solitude, c'étaient les autres, tous les autres, tous les camarades de résistance qu'ils défendaient ; un seul mot suffisait pour provoquer dix, cent arrestations.

Cette responsabilité totale dans la solitude totale, n'est-ce pas le dévoilement même de notre liberté ? Ce délaissement, cette solitude, ce risque énorme étaient les mêmes pour tous, pour les chefs et pour les hommes ; pour ceux qui portaient des messages dont ils ignoraient le contenu comme pour ceux qui décidaient de toute la résistance, une sanction unique : l'emprisonnement, la déportation, la mort. Il n'est pas d'armée au monde où l'on trouve pareille égalité de risques pour le soldat et le généralissime. Et c'est pourquoi la Résistance fut une démocratie véritable : pour le soldat comme pour le chef, même danger, même responsabilité, même absolue liberté dans la discipline. Ainsi, dans l'ombre et dans le sang, la plus forte des Républiques s'est constituée. Chacun de ses citoyens savait qu'il se devait à tous et qu'il ne pouvait compter que sur lui-même ; chacun d'eux réalisait, dans le délaissement le plus total, son rôle historique. Chacun d'eux, contre les oppresseurs, entreprenait d'être lui-même, irrémédiablement et en se choisissant lui-même dans sa liberté, choisissait la liberté de tous. Cette république sans institutions, sans armée, sans police, il fallait que chaque Français la conquière et l'affirme à chaque instant contre le nazisme. Nous voici à présent au bord d'une autre République : ne peut-on souhaiter qu'elle conserve au grand jour les austères vertus de la République du Silence et de la Nuit.

Image : sur le chemin du nord Cheminer ensemble

Moi:

Il faut d'abord se trouver, puis se retrouver.

Moi:

Au commencement il n'y avait pas de commencement

On ne crée pas un groupe.

Un groupe se crée

Toi:

Pourtant c'est nous qui créons le groupe.

Hossi:

Un groupe se crée au croisement

Moi:

Comme chacun de nous est plusieurs,

Ça fait déjà beaucoup de monde

Toi:

Alors, pourquoi avons-nous gardé nos prénoms ?

Moi:

Par habitude, uniquement par habitude.

Moi :

Le groupe s'est créé d'abord pour cheminer ensemble et non pas pour produire quelque chose.

Les longues séances de discussion (entre ami/membre du groupe) étaient une des étapes importantes et régulières de la création.

Image : exercices

Moi :

D'un côté l'art appartient à la réalité de la vie, il en présente donc tous les défauts et les manques. Mais d'un autre, par un regard critique et même "utopique" l'art essaye de dépasser les réalités de la vie.

Tout en participant aux réalités de la vie et en y projetant un regard critique de proposer une réalité autre.

L'appartenance à la vie dont l'art ne pourra jamais totalement s'en séparer, et l'enracinement dans une sphère transcendante ou une vérité éternelle ; ainsi que la séparation, l'émancipation et le dépassement de la réalité existante ou l'appartenance au domaine de la liberté et de l'Histoire

Moi :

Nous essayons de creuser des fractures et des écarts dans ce qui existe déjà

Les nouvelles idées demeurent dans les écarts inattendus.

La méthode n'est rien d'autre qu'une méthode cinématographique : le montage, c'est-à-dire l'art de citer sans guillemets, d'arracher le texte à son contexte et de le retisser à partir des lambeaux déchirés de l'étoffe.

Tout ce que nous disons a été déjà dit dans d'autres contextes que celui de l'art-performance.

Par rapport à nos amis dans la philosophie, la science ou la théologie, nous n'avons pas cette avidité pour la certitude.

La vérité incarnée de cette sphère, ne s'exprime pas à travers des conceptions abstraites : l'œuvre d'art, nous communique, inscrit à l'intérieur d'une situation historique. Elle inclut alors toutes les incertitudes, les limites, les points clefs d'une situation historique.

Image : Amir à Seyasgari

Son : Amir

Sous-titre :

Qu'est-ce que l'acte de création ?

Qu'est-ce que vous faites au juste,

Vous qui faites de l'art ?

Et moi qu'est-ce que je fais au juste

Quand je suis,

Est-ce qu'on a quelque chose à se dire
En fonction de cela

Moi :

Stop, Alors bien sûr ça va mal chez vous,
Mais ça va mal chez moi aussi.

Image : Helishot qui traverse les montagnes

Son : La voix de Deleuze

Deleuze :

« Alors bien sûr ça va mal chez vous,

Mais ça va très mal aussi chez moi.

Mais ce n'est pas seulement ça qu'on aurait à se dire.

L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication

L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication

L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information

En revanche

En revanche

Il y a une infinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance

Alors là oui

Il y a quelque chose à faire avec l'information et la communication

Oui à titre d'acte de résistance

(...) »

Moi :

Il y a un problème plus urgent

Et il faut que je sache quel est ce problème

Image : dans la voiture, le chemin du soleil entre les arbres pendant la nuit

Radio :

Foucault : « Je pense que leur rôle est à la fois menu et puis il a tout de même une certaine importance. Un des caractères du processus auquel nous assistons actuellement, c'est celui-ci (...)

Deleuze :

Seul l'acte de résistance résiste à la mort,
soit sous la forme d'une œuvre d'art.
soit sous la forme de lutte des hommes.

Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art
Le rapport le plus étroit
le plus mystérieux

La reproduction mécanique des œuvres**L'image des œuvres, le son : marché de l'art****Moi :**

Au lieu d'être un moyen décisif d'exprimer des vérités fondamentales sur l'existence humaine et sur la société, l'art a assumé la fonction d'un domaine de biens de consommation parmi d'autres

La question n'est pas d'accepter si notre travail pourra s'acheter ou se vendre, mais elle est surtout posée sur l'impact éventuel que cela implique à notre travail.

La praxis entière de l'industrie culturelle applique carrément la motivation du profit aux produits autonomes de l'esprit.

Depuis que ces produits font vivre leurs auteurs en tant que marchandises sur le marché, ils en sont quelque peu contaminés.

Ce qui est nouveau dans l'industrie culturelle, c'est le primat immédiat et avoué de l'effet, très étudié dans ses produits les plus typiques.

L'image : Reza et Amir sous l'arbre dans la forêt

Sous-titre :

Reza :

Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome
comme on trouve dans une structure, un arbre, une racine
il n'y a que des lignes

Sous-titre :

Amir :

L'acte de résistance a deux faces
Il est humain, mais en même temps
C'est l'acte de l'art.

Moi :

L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-
monde.

Toi :

On n'en finit pas avec les fourmis,

Moi :

Parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être
détruite

Sans qu'il cesse de se reconstituer.

Moi :

Le groupe se crée d'une manière rhizomique.

Image : Le forêt, le groupe en train de travailler

Son: Hossein, Behzad, Moi

Moi:

Il n'y a pas de langue en soi,
ni d'universalité de langage spécial.
Mais un concours de dialectes,
de patois, d'argots, de langues spéciales.

Hossein:

Il n'y a pas de langue-mère
mais une prise de pouvoir par une langue dominante
dans une multiplicité politique

Behzad:

What is my work?
Quel est mon travail?
Do I have a work?
Est-ce que j'ai un travail?
What is the work of Man?
Quel est le travail de l'Homme?
As for the flute player, for the sculpture,
Comme pour un joueur de flûte. Pour un sculpteur
As for every artisan,
Comme pour tous les artisans
for all those who have a work, a praxis
pour tout ceux qui ont un travail, une praxis
In the same way
De la même façon
Does Man, as such,
Est-ce que l'Homme en tant que tel
have such a thing as work?
Aura quelque chose comme un travail

Or should we rather say that
Ou on doit plutôt dire que
for the carpenter and for the shoemaker,
pour le charpentier et pour le cordonnier
there is a work
Il y a un travail
but for Man as such
mais pour l'Homme en tant que tel
there is non
Il n'y en a pas
because he was born without a work
Parce qu'il est né sans un travail
workless ness for man as such

Moi:

La question n'est pas d'en arriver au point où
l'on ne dit plus je,
mais au point où ça n'a plus aucune importance
de dire ou de ne pas dire je

Toi:

Nous ne sommes plus nous même
Chacun connaîtra les siens.
Nous avons été aidés, aspirés, multipliés

Image : rivière agitée

Le groupe dans la forêt prépare une scène, Amir et Reza de l'autre côté de rivière

Son : la rivière, la voix de Amir et Reza

Sous-titre :

Quand on a demandé au Meilleur Nageur comment il a nagé aussi vite, il a dit :
j'admets que j'ai établi un nouveau record mondial.

Mais si vous me demandez comment je l'ai fait
Je ne serai pas capable de vous répondre
Parce que la vérité est que je ne peux pas nager
Je ne sais pas comment nager
J'ai toujours voulu apprendre
Mais je n'ai jamais eu la chance de le faire
Il avait nagé pour se sauver la vie

Chemin qui ne mène nulle part
Nous nous réunissons pour aller, pour marcher, pour cheminer,
Pour bouger.
De toute façon on bouge tout le temps.
Est-ce que quand on marche, on va précisément quelque part?
Regarde, là, on marche mais pourtant on ne va nulle part précisément.

Moi:

Il m'a dit : t'apprendras quand c'est une question de vie ou de mort.
Le sentiment d'une sorte de nécessité

Toi:

On dit toujours
Qu'on peut compter **sur** quelqu'un
Mais moi
Je veux compter **avec** quelqu'un
En vérité, il ne suffit pas de dire
Vive le multiple

Bien que ce cri soit difficile à pousser

Le multiple

Il faut le faire

Image : Mouvement des arbres et du soleil

Musique

Moi :

On dit que le soleil se lève,

Quand tout le monde sait que

C'est une manière de parler

Dans le processus de recherche de la présente thèse, nous avons décidé d'organiser une journée doctorale intitulée *Artiste d'aujourd'hui face à l'industrialisation de la culturel*, à l'Université Paris 8, Salle Gilles Deleuze, le 5 novembre 2013.

Jean-Jacques Lebel, Philippe Tancelin, Nasser Bouchekif, Morad Farhadpour et Amir Kianpour ont participé comme intervenants à cette journée.

Les pages suivantes constituent la transcription de la participation de Jean-Jacques Lebel à cette Journée doctorale.

Dialogue avec Jean-Jacques Lebel

Jean-Jacques Lebel : D'abord je voudrais vous remercier pour cette invitation. Ça fait plus de vingt ans que je n'ai pas mis les pieds chez vous. La dernière fois c'était au dernier cours de Gilles Deleuze. Mon vieil ami, merveilleux ami Gilles. J'essayais de venir à tous ses cours ici, comme à Vincennes. Et quand j'ai vu l'amphi Deleuze écrit au marker et en face l'amphi Guattari, je me suis dit "merde, quand même il y a des gens qui n'ont pas tout oublié". C'est sympathique, parce que moi j'ai l'impression qu'on vit dans une époque totalement pourrie. Personnellement, je suis intimement désespéré par la situation, en tant que citoyen pas en tant qu'artiste. Je sais que notre ami vient de me dire que son prénom en persan veut dire espoir (Omid), j'aimerais bien que ça se frotte, que ça déteigne un peu l'espoir. Parce que je trouve que ça manque énormément en ce moment. Le colonialisme et l'impérialisme contre lesquels des gens comme moi ont lutté toute leur vie, sans relâche... On a l'impression, non pas d'avoir fait tout ça pour rien, mais qu'il faut toujours recommencer. Ça ne fait qu'empirer. On ne sait plus comment faire pour arriver, même sur le net, à faire passer quelque chose qui soit autre chose qu'un aboiement de chien domestiqué.

C'est pour ça que généralement je ne mets jamais les pieds à l'université, je suis allergique à l'université. Je n'ai jamais été étudiant, sauf auditeur libre pour écouter Deleuze et un peu Foucault et Châtelet. Mais je n'ai jamais été étudiant. Je n'ai même pas mon bac d'ailleurs, ni mon permis de conduire. Je n'arrive pas à entrer dans ce monde-là du tout. Mais quand Omid m'a téléphoné si gentiment je me suis dit, quand même là il faut faire un effort. Alors je suis venu vous voir

aujourd'hui, mais pas du tout en tant qu'enseignant. Je suis venu ici pour apprendre de vous. Parce que moi je ne sais rien. Je peux vous raconter des histoires de ce que j'ai vécu, des combats menés, etc. Je peux vous raconter ça, mais pas du tout en tant que ce qu'un vieux monsieur pas si con que ça a appelé : *sujet supposé savoir*. Moi je suis supposé ne rien savoir. Je viens ici vous écouter plutôt et échanger avec vous. C'est tout.

On parlait de la situation en Iran que je connais mal, parce qu'évidemment je ne suis jamais allé en Iran. Mais ça me touche profondément tout ce qui se passe là-bas. On disait pourquoi pas faire un *Polyphonix* en Iran. Mais surtout sans demander la permission. Surtout. Parce que quand on commence à demander la permission, déjà on rentre dans le rang.

J'ai comme un souvenir fraternel et admiratif envers Jean Genet. Je ne sais pas si vous avez vu, ce que moi je considère, très subjectivement, comme un des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma de toutes les époques. Ça s'appelle *Un chant d'amour*, c'est un film qui a été tourné d'après le scénario de Jean Genet. On en a beaucoup parlé dans des cours avec Deleuze à un moment donné. Ce film on ne peut pas le voir dans les salles. Alors il y a des gens qui disent, « *c'est dégueulasse, ce n'est pas distribué* ». Non, ce n'est pas ça. Genet s'est toujours refusé à envoyer une lettre ou de demander un permis d'exploitation. Vous savez que pour un film il faut qu'il y ait des papiers qui soient envoyés par des producteurs à la préfecture de police, ou quelque chose comme ça, pour demander un visa, accordé ou pas ensuite. Quand il est accordé c'est marqué au début du film : *visa d'exploitation*. Genet a dit : non, je ne demande rien. Je ne veux pas leur demander quoi que ce soit.

Donc son film encore aujourd'hui, n'est visible que dans les circuits complètement *underground*, clandestins. D'ailleurs dans mon festival, le *Festival de libre expression*, qui a commencé en 1964, qui a tourné partout, très nomade (forcément), nous l'avons montré plusieurs fois. Il y avait toujours des flics en civils dans les salles, le temps qu'ils réalisent que c'était le film de Genet, c'était trop tard, il était fini, on avait planqué la bobine. Ce qui est intéressant, c'est que mon ami Jonas Mékas (qui est le fondateur, en quelque sorte, du cinéma *underground*, les circuits autogérés, pas seulement produire les films, faire des films, mais

autogérer la distribution des films, en dehors des circuits commerciaux) faisait la même chose à New-York. C'est-à-dire qu'il annonçait un film, et clandestinement il filait le film de Genet dedans. Comme ça au bout de quelques années, des centaines et des centaines de gens l'avaient vu. Quelquefois il y avait des copies qui étaient faites et qui allait jusqu'au Japon. Mais jamais dans des circuits officiels. Ce n'est pas par coquetterie cela. Ce n'est pas pour jouer les petits malins, c'est parce qu'on se dit que, comme les livres qui sont hors commerce, comme les performances qui sont hors commerce, comme les séances de poésie qui sont hors commerce, les quelques rares personnes, qui les voient, qui les lisent, par rapport aux grands films qu'on voit sur les Champs-Élysées c'est un minimum d'individus, c'est un pourcentage très petit, mais ceux-là ne l'oublie jamais. Ceux-là vivent avec le film, avec le livre, avec la performance, dans leur tête, dans leurs corps, tout le temps. Ce n'est pas simplement de la consommation passive, c'est vraiment quelque chose qui compte. Il y a une véritable rencontre entre les auteurs et les auditeurs. Ce qui n'est évidemment pas le cas dans la grande distribution.

Alors, si vous voulez, pour lancer la discussion, voilà quelques petits faits, sur lesquels vous allez pouvoir rebondir, si vous en avez envie. C'est que, le 14 juillet 1960 en effet, nous avons fait ce happening à Venise, contre la biennale et contre un tas d'autres choses. Dans le cadre de ce qu'on a appelé *Anti-procès*. L'Anti-procès a commencé à Paris en 1959, c'est allé à Venise et ensuite à Milan. C'était en pleine guerre d'Algérie. En pleine guerre froide. Je faisais partie de ces individus qui n'ont jamais accepté la guerre d'Algérie, n'ont jamais accepté le colonialisme, qui était tout naturellement et totalement du côté algérien, sans la moindre hésitation.

Bon, il se trouve que personnellement je faisais partie d'un petit groupe anarco-communiste, *Noir et Rouge*. Mais d'autres qui ne faisaient pas parti de ce groupe, faisaient parti de la même mouvance. Nous avons été humainement déchirés, bouleversés, ulcérés, en apprenant que la torture était systématiquement utilisée par l'armée française contre les combattants algériens. Pas seulement en France, mais en Algérie même. Et en Algérie, il y avait même une école, pour apprendre à torturer. Evidemment, tous cela était totalement interdit. Les journaux

qui en parlaient étaient saisis. On n'avait pas le droit d'en parler. Des photos, n'en parlons pas. Mais il y'a eu des témoignages quand même. Pour quelqu'un de totalement athée comme moi, ça me coûte un peu de le dire, mais il faut être honnête, essayer d'être honnête : c'est dans un truc qui s'appelle *témoignage chrétien*, figurez-vous, qu'on a appris, qu'il y avait des officiers qui protestaient contre ça, anonymement. Ils ont donné des faits, ils ont donné des noms, ils ont raconté ce qu'ils avaient vécu et ils ont protesté contre cela.

Ensuite il y a eu des groupes d'intellectuels, des professeurs, des étudiants, un merveilleux professeur d'histoire, vous avez peut-être connu, ou entendu parler de Pierre Vidal-Naquet : il a créé et animé beaucoup de groupes clandestins, publié une revue qui donnait des informations interdites sur : les tortures pratiquées par l'armée française au nom du peuple français. Il faut dire que nous étions sous un régime, comme celui d'aujourd'hui hélas, où il y'avait un pseudo socialiste, Guy Mollet, premier ministre et un proconsul envoyé en Algérie, lui aussi socialiste, il s'appelait Robert Lacoste. Il y'avait eu en 1958 un truc absolument ignoble « *les pouvoirs spéciaux* ». C'est-à-dire qu'à l'Assemblée Nationale le parti socialiste, pratiquement les mêmes ordures aujourd'hui au pouvoir, a fait voter un texte de lois, intitulé « pouvoirs spéciaux ». Pour résumer, les généraux, les officiers ont des pouvoirs spéciaux, qui n'ont pas besoin d'être surveillés par les pouvoirs civils. Ils peuvent faire grosso modo ce qu'ils veulent. C'est-à-dire qu'ils ont le droit de torturer. Ce n'était pas marqué, « vous avez le droit de torturer », mais ça voulait dire la même chose. Cette loi a été votée par toute la gauche, y compris le parti communiste. Il faut le dire quand-même. C'est-à-dire il n'y avait qu'une infime minorité des personnes qui étaient contre ça à cette époque-là. On se retrouve à peu près dans la même situation où on en est maintenant, où nous sommes vraiment très très minoritaires. Mais ce n'est pas une raison pour arrêter de se battre. Ce n'est pas une raison pour se mettre à genoux. Il faut savoir qu'il y a des moments dans l'histoire humaine, où on est très minoritaire.

Je vais avoir bientôt quatre-vingts ans. Pratiquement toute ma vie, j'ai été minoritaire, sauf à un moment sublime de mon existence, et avec des millions d'autres où nous avons été majoritaires. Evidemment, c'était en 68. Mais ces

quelques mois, où nous avons été majoritaires, ou nous avons pu vivre ce rêve de situation révolutionnaire (pas de révolution), situation prérévolutionnaire, nous les avons vécus comme si on avait vécu toute notre vie pour en arriver là. Alors ceux d'entre vous qui êtes iraniens, et qui attendez ce même moment chez vous, il ne faut jamais désespérer. Parce que (on parlait souvent de ça avec Felix [Guattari]) à force de désirer et de lutter pour quelque chose, je ne sais pas pourquoi, mais ça fini par arriver. Justement quand on ne s'y attend pas. On n'a aucun contrôle là-dessus. C'est de l'ordre de l'inconscient individuel et collectif. On ne peut pas dire "*ça va se passer à telle heure*" comme les léninistes le pensent. « A telle heure, midi moins le quart, le mardi 12 », mais non, ça ne marche jamais comme ça.

C'est toujours quand on croit que ça ne va pas se passer que tout d'un coup « CA », on ne sait pas qu'est-ce que c'est d'ailleurs, ça surgit, ça explose.

Alors peut-être que le rôle de l'artiste... j'ai regardé les questions que vous posiez dans votre préambule : « Est-ce que les artistes, ils/elles ont un rôle à jouer là-dedans ? » Est-ce qu'on est utile à quelque chose ? Est-ce qu'on a une place dans ce mouvement rhizomatique de transformation vers autre chose ?

Évidemment que oui. Ne serait-ce que pour faire circuler des éléments de ce rêve. Rimbaud n'a pas été celui qui a organisé la Commune de Paris, bien sûr que non, mais si vous lisez les poèmes de Rimbaud, pratiquement dans chaque vers il pousse vers la Commune qui pousse vers la révolution. La même chose avec les Dadas. Les Dadaïstes, ils ne font pas de la propagande pour la révolution totale. Non, ce moment, moindre de leur geste peut être lu comme un désir que ça arrive et que ça commence. Et je pense que nous, en tant que minoritaires aujourd'hui perdus dans cette marée de merde ignoble, qui est la sociale démocratie, en fait un régime de droite, quand cette espèce de crétin débile qui se prend pour le président de la république, envoie des soldats au Mali, et ose dire à la télévision : « Nous avons gagné cette guerre ».... Ce type est un malade mental, il n'a rien gagné du tout. Il fait un numéro de comique pour la télé. Ce n'est rien tout ça.

Et alors, on supporte ça et on se dit mais qu'est-ce que c'est ? On vit dans cette société-là ? Ou est-ce qu'on vit ailleurs ?

Moi j'ai toujours vécu ailleurs. Je n'ai de leçon à donner à personne, surtout pas. Mais je pense qu'on peut continuer à travailler chacun et chacune dans son domaine, si possible avec d'autres. C'est mieux avec d'autres, c'est mieux quand c'est collectif, c'est toujours mieux quand c'est collectif pour continuer à produire. Vous savez ce que c'était LIP ? C'était dans les années 70, c'était une société qui fabriquait des montres à Besançon. C'était une usine où il y avait à peu près 1200 ouvriers, une majorité de femmes d'ailleurs, ils fabriquaient des montres, mais ils fabriquaient aussi des appareils de précision horlogère, pour les missiles de l'armée. Quand il y a eu la guerre des Malouines, ils se sont aperçus que du côté français comme du côté anglais, ils utilisaient les mêmes missiles. C'est extraordinaire sur ce qu'est la guerre et comment ça fonctionne. Donc les ouvriers et les ouvrières de chez LIP ont décidé d'arrêter. Ils ont fait une grève extraordinaire, très importante et exemplaire où ils ont arrêté de fabriquer des mécanismes pour les missiles militaires Exocet. Et ils ont décidé de fabriquer autre chose. Ils ont créé un vers qui pourrait presque être un vers de Rimbaud : « Fabriquons autre chose, autrement. »

Ils ont dit : « voilà on a été capables de faire des trucs ultra sophistiqués, ultra high-tech, mais on peut faire aussi autre chose. » et ils ont commencé à faire autre chose. Fabriquer des choses qui correspondaient à des objets de cuisine ou des objets de recherche mathématique. Ça a foiré évidemment au bout d'un an à cause des socialistes qui ont envoyé là-bas Michel Rocard, qui à l'époque n'était pas encore socialiste. Il était dans la nouvelle gauche, et puis évidemment, ça a merdé et ça a fermé.

Mais ils ont donné un exemple que je trouve extraordinaire. Et je trouve que c'est quelque chose qui s'adresse à nous tous. Nous posons la question de la fonction éventuelle des artistes, c'est fabriquer autre chose, autrement. C'est-à-dire, ne jamais rentrer dans le système de l'offre et de la demande. Ne jamais faire où on nous dit de faire.

Et comment est-ce possible ça ? C'est très dur. On en bave. Il faut que vous le sachiez, si vous avez envie de suivre ce chemin, c'est très dur. On en prend plein la gueule. Il n'y a pas de triomphe là-dedans. C'est toute la vie qu'il faut lutter, lutter, lutter.

Je vais vous donner quelques exemples : en 1960 donc, nous étions contre la guerre d'Algérie, mais alors cent pour cent contre, et contre la torture. J'étais à Milan, déserteur, et un copain italien m'a donné une toile de cinq mètres sur six, parce qu'il disait : « tu nous emmerdes toujours avec tes histoires d'Algérie et de torture. Tu n'as qu'à le peindre. Il était gentil, il le disait en se foutant de ma gueule. "*Tiens peint ton Guernica, allez, peint ton Guernica et fous moi la paix.*" Alors il m'a acheté une grande toile de cinq mètres sur six, qu'il m'a donnée dans son atelier, il avait un grand atelier à Milan. Il m'a dit je te la donne, peint ça. Alors j'ai commencé, j'étais dans un état de trouble psychique terrible. J'ai commencé à peindre. Et puis d'autres copains sont venus. Les copains italiens, Enrico Baj, Erro, Roberto Crippa, Giani Dova, Antonio Recalcati, et on a peint ce tableau qui s'appelle *Grand tableau antifasciste collectif*. Pour quoi antifascistes ? Parce que on s'est dit qu'une société qui tolère et qui encourage l'usage systématique de la torture légalement, sous un gouvernement qui devrait l'interdire depuis un moment, c'est une société qui est en voie de fascisation. Si on commence à accepter la torture, c'est la fin des haricots. Qu'est-ce qu'il y a après ? C'est l'état policier total. C'est un phénomène de fascisation. Il était question du viol de Djamila Boupacha par les parachutistes français qui s'en sont vantés (je vous raconte un peu des trucs qu'il y a dans le tableau)

Nous l'avons exposé, donc ce grand machin là, à Milan, dans une exposition qui s'appelait l'Anti-Procès. Ce bouquin que je vous ai amené, et je vous en fais cadeau, Il raconte toutes ces histoires, que j'essaye de résumer en quelques mots. Le tableau a donc été exposé. Il y'avait une exposition à laquelle on a fait participer à peu près une soixantaine d'artistes de toutes les nationalités. Alors ce qui était intéressant dans cette exposition c'est que, ce n'était pas une exposition qui avait des critères esthétiques, comme ce qu'on fait maintenant : les gens qui utilisent de la photo, les gens qui font du figuratif, les gens qui font de la performance, on n'en avait rien à foutre de ces distingo-là. C'était uniquement les gens quel que soit leur pays et quel que soit le travail qu'ils faisaient, qui étaient contre la torture. Donc il y avait des gens aussi différents que Henry Michaux qui était un grand solitaire philosophique, et des gens comme Matta, André Masson ou (je ne vais pas vous les dire tous, il y en avait une soixantaine) Robert Rauschenberg, etc. Des gens qui

n'avaient rien en commun dans leur travail artistique, mais ils avaient en commun quelque chose de très important, fondamental, qui était L'ETHIQUE. Le critère de rassemblement de l'anti-procès, c'était l'éthique. C'est-à-dire, des individus, des hommes et des femmes, qui se lèvent, qui disent : non, on n'accepte pas ça.

C'était tout à fait nouveau comme type de manifestation, parce que ça n'avait rien à voir avec les querelles esthétiques chiantes, qu'il y a partout dans le monde de l'art, ni les querelles commerciales. Il y avait aussi des lectures de poèmes, il y avait quelques grands poètes qui sont venus, des séances de projection de film, et des débats politiques évidemment, beaucoup. Au bout de 15 jours, probablement dénoncés par les services consulaires français, les flic ont débarqué, une vingtaine de carabinier italiens, qui ne comprenaient rien à l'art d'ailleurs, (on leur avait donné des feuilles, c'était comique, on leur a raconté des trucs de Laurel et Hardy), ils ont arraché l'énorme toile de cinq mètres sur six, ils l'ont pliée comme un mouchoir, ils l'ont emportée, ils ont emporté trois autres tableaux aussi, dont un tableau de Erro, et ils m'ont arrêté. Ils m'ont amené au poste, et voilà c'était terminé.

Mais pas du tout, ça ne faisait que commencer. Parce que vingt ans après, à force de les emmerder, ils nous ont rendu notre tableau, vingt-quatre ans après. Et on l'a exposé au moins une vingtaine de fois à travers toute l'Europe. Et à Alger aussi. Parce qu'il y a une exposition qui a été organisée à Alger il y a quatre ans, par Djamilia Bouhired, une fille formidable qui a organisé une exposition, où elle a montré ce tableau qui a été fait pour nos camarades algériens, un peu tard, quarante ans après, mais elle l'a fait quand même. C'est mieux tard que jamais. Et alors ça été exposé dans toute l'Europe. Ça a été exposé même au centre Pompidou. Figurez-vous, c'est assez comique, au musée de l'Armée aux Invalides, partout en Europe. Ça vient d'être exposé à Genève et ça va être exposé au Louvre. Il y a une exposition très intéressante *Désastre de la guerre*, qui va commencer en Avril prochain. Le tableau va finir au musée des Beaux-Arts de Nantes. Donc vous voyez, ils n'ont pas eu notre peau. Tout ce qu'il faut, c'est survivre. Parce qu'on était six à faire ce tableau, nous ne sommes plus que deux survivants au bout de cinquante ans. Alors, le grand tableau nous a été rendu après vingt-quatre ans. Et un des autres

tableaux saisis, le tableau d'Erro, lui a été rendu il y a six mois. Cinquante-deux ans après que la police a séquestré son tableau, cinquante-deux ans après, ils le lui ont rendu. C'est presque comique, n'est-ce pas ?

Alors, il y a des exemples comme ça de résistance. Il y en a pas mal, la question pratique pour vous, comme pour nous, c'est comment arriver à survivre pendant ce temps-là ? Parce que vous rentrez dans le système de l'offre et de la demande, si vous rentrez dans le système type FIAC, type marché de l'art etc., ils ne vont pas vous laisser faire ça évidemment. Ce n'est absolument pas la question. Donc il va falloir que vous ayez une stratégie de survie, et c'est là que ça devient compliqué. C'est-à-dire qu'il faut avoir au moins deux existences, peut-être trois, mais au moins deux. Une, où vous donnez le maximum de votre travail expérimental, de vos recherches personnelles, politiques, approfondit, sans aucune autocensure, où vous travaillez vraiment dans le sens où vous avez besoin profondément de travailler. En sachant très bien qu'évidemment le commerce de l'art s'y opposera totalement, que vous n'exposerez pas ça à la FIAC, ni dans les musées, que ça sera réservé à des expositions, à des manifestations plus ou moins clandestines, comme le cinéma *underground*. Mais clandestines ne veut pas dire nulles. Clandestin veut dire intense. D'un autre côté il faut quand même bouffer, il faut quand-même payer le loyer, il faut quand-même arriver à survivre. Donc il faut avoir une deuxième existence alimentaire, où on se trouve si possible un boulot, ce qui est vraiment très difficile en ce moment, mais pas totalement impossible. Et trouver un boulot alimentaire pour pouvoir avoir les deux existences en parallèles. Peut-être vous avez un secret et vous savez mieux que moi comment faire. Si vous le savez, je vous en supplie, dites-le-moi. Mais moi, je n'ai pas été capable de trouver mieux que ça.

Donc moi, mes copains et mes copines, on a deux existences, une existence où on fait notre travail, sans la moindre contrainte d'une instance soi-disant supérieure qui nous dicte nos conduites, pas du tout. Mais en même temps, on a des boulots à côté, qui nous permettent de survivre. Voilà ce qu'on fait. Maintenant je ne vous dis pas que c'est universel. Je ne vous dis pas que c'est bien, Je ne vous dis

pas que ça marche à tous les coups. Mais moi j'ai fait ça pratiquement toute ma vie. J'espère que vous arriverez à inventer des solutions meilleures.

Qu'est-ce que je pourrais ajouter ?

Je voudrais que vous parliez de vous maintenant....

Participant 1 - Je voudrais savoir comment vous vivez, vous, aujourd'hui l'institutionnalisation de votre art ?

Jean-Jacques Lebel - Quelle institutionnalisation ?

Participant 1 - Par exemple votre *tableau collectif* est repris par l'institution.

Jean-Jacques Lebel - Ah non, non, non, je suis désolé, mais il n'y a pas d'institutionnalisation. Il faut être très précis. L'institutionnalisation, c'est quand votre travail, votre production, quelle qu'elle soit est confisquée, vous est confisquée, et qu'on la transforme en objet de consommation, dans les musées, dans les salles de ventes, dans les foires. Mais ce n'est pas ce qui m'est arrivé. Moi je n'expose pas dans ces trucs-là, et quand on veut m'y mettre, je refuse.

Quand j'expose, ça va m'arriver d'exposer par exemple au musée de Nantes, pas exactement au musée de Nantes d'ailleurs, dans un endroit qui s'appelle le Hangar à Bananes. Ce n'est pas tout à fait pareil, il faut que je vous explique ce que c'est.

Vous savez qu'en France, il y a eu la traite des esclaves pendant des siècles. Notamment à Nantes, à Bordeaux, dans tous ces coins-là, il y a eu la traite des esclaves, et que la richesse de la bourgeoisie de ces villes vient de la traite des esclaves. Et vous savez que l'esclavage a été aboli, et rétabli par Napoléon Bonaparte, bref. Les esclaves étaient achetés en Afrique Noire à des chefs de villages par des marchands Arabes qui les amenaient vers les côtes et les marchands Arabes les revendaient à des trafiquants, généralement catholiques, Français, Espagnols, Portugais etc. Ils étaient emmenés enchaînés, en fond de cale, vers le

Brésil, vers les Antilles, vers l'Amérique du Nord. La traite des esclaves. Et alors, une partie de ces gens partaient de Nantes, et comme le capitalisme naissant est toujours à la recherche du profit, les bateaux quand ils revenaient ne revenaient pas à vide, parce qu'ils perdaient de l'argent, donc ils mettaient des bananes. Et c'est comme ça qu'il y a eu, qu'il fallait des hangars à bananes. Maintenant le Hangar à bananes, qui est un grand endroit sur les quais de Nantes, est devenu un endroit d'exposition, qui dépend plus ou moins du musée, qui n'est pas le musée mais qui dépend du musée. Et c'est là qu'on va exposer. Et j'y vais exposer tout un travail que je fais sur le colonialisme, qui dure depuis 25 ans, qui s'appelle "Y'a Bon Banania". "Y'a bon Banania" au Hangar à bananes. En expliquant justement, parce qu'il va y avoir le centenaire de la première guerre mondiale, comment, l'État français est allé recruter de la chair à canon en Afrique Noire et au Maghreb. Vous savez aussi que, soi-disant, pour rendre hommage aux combattants noirs, ils ont créé un truc qui était du chocolat, Banania, pour prendre le petit déjeuner. Il se vendait dans des boîtes où il y avait un noir souriant et qui disait "Y'a bon Banania", parce qu'évidemment il ne pouvait pas parler français puisqu'il était noir, toute l'ignominie raciste et coloniale était dans cette boîte. Tous les enfants, toute les familles achetaient du Banania et alors j'ai fait tout un travail sur ce racisme-là, sous une forme d'installation : ce n'est pas de l'institutionnalisation, parce que quand je travaille dans un endroit comme ça, où on me propose une expo, je dis "*bon, je vais faire ça*", c'est un projet politique, s'il est refusé je dis "*bon ciao, je vais ailleurs*".

Pour vous donner un autre exemple, dont je voulais vous parler, et puis après je passe la parole car je ne veux pas parler trop longtemps, mais peut être que ça va vous intéresser. Vous savez, comme moi, parce que vous utilisez internet, probablement beaucoup plus que moi, qu'il y a une quinzaine d'année, un certain nombre de photos prise à la prison d'Abou Ghraib, à Bagdad, sont arrivées sur internet. Et ses photos, qui soulevaient le cœur étaient des photos de tortures, pratiquées sur des prisonniers irakiens par des soldats et soldates américains, qui travaillaient pour l'armée américaine et pour la C.I.A., dans cette prison célèbre. Pourquoi est-ce que cette prison était célèbre ? C'est parce que dans cet endroit-là, Saddam Hussein pendant vingt ans avait torturé les opposants à son régime dictatorial. Donc tous les opposants, tous les gens qui s'intéressaient à ce qui se

passait en Irak connaissaient ce nom, comme la Santé ou les Baumette, ou SingSing. Et quand les Américains ont envahi l'Irak, ils ont évidemment fait main basse sur cette prison et ont continué la même chose que ce qu'il y avait avant, simplement, ils ont changé les rôles. C'était les américains en uniforme, des soldats et des soldates, il y a beaucoup de femmes dans l'armée américaine, qui torturaient les prisonniers irakiens, qui les torturaient d'une façon absolument atroce, ils étaient tous nus, il y avait des chiens qui leur mordaient les testicules, de l'électricité, enfin l'horreur. Je ne vais pas vous décrire tout ça, enfin tout ça c'est sur internet, vous pouvez le voir. Et immédiatement, quand j'ai vu ça, je me suis dit "*il faut faire quelque chose avec ça*", c'est une matière extraordinaire qu'il faut transformer en protestation artistique, en œuvre de résistance, et immédiatement j'ai commencé à réfléchir à ce que je pouvais faire et j'ai réfléchi à une espèce de labyrinthe en utilisant ces photos-l.

Par rapport à votre question de l'institutionnalisation, c'est un peu long ma réponse excusez-moi mais c'est un peu compliqué. Les gens qui dirigeaient à l'époque donc il y a 15 ans, le Palais de Tokyo, c'était deux types, Jérôme Sans et Nicolas Bouriaux, qui passent pour des intellectuels... par charité je n'en parlerais pas plus, sont venus chez moi et m'ont dit "*on voudrait te proposer une grande expo au Palais de Tokyo*". Alors voilà ils m'ont demandé si j'avais des idées, je leur ai dit "*oui, oui j'ai une idée*", alors ils m'ont dit "*tu peux venir la semaine prochaine nous proposer ça ?*". J'ai immédiatement proposé un énorme labyrinthe, gigantesque de 100 mètres de long avec les photos, tous ça..., parce que c'est grand le Palais de Tokyo. Quand j'ai amené ça, ils m'ont dit "*mais t'es fou ? c'est pas ça qu'on te demande*" alors j'ai dit "*tu m'as demandé de faire une expo, tu m'as demandé de faire quelque chose donc voilà ce que j'ai envie de faire, voilà ce que j'ai besoin de faire*". C'est quelque chose utilisant les photos parce que, moi je me souvenais de la guerre d'Algérie, quand qu'il y avait de la torture, qu'on savait qu'il y avait des massacres, on ne pouvait pas en parler, c'était là censure totale, les journaux, les éditeurs tout ça, quand Henri Alleg, qui a été torturé, a sorti aux éditions de minuit un petit livre qui s'appelle *La Question*, quand c'est sorti, silence total. Les librairies n'avaient pas le droit de le vendre, c'était sous le manteau.

Philippe Tancelin - Le manifeste des 121 aussi.

Jean-Jacques Lebel - Voilà, le manifeste des 121, qui a été fait quelques années après. Les gens qui étaient profs qui ont signé ça ont perdu leur boulot, etc, bref. Vous savez, une chape de plomb impossible. tandis que ce qu'il y a d'intéressant, de différent, dans la situation actuelle, c'est que quand il y a eu ces séances de tortures à la prison d'Abou Ghraib, les gens qui torturaient, les tortionnaires, les hommes et les femmes en uniformes américains qui torturaient étaient tellement fiers, tellement contents de faire ce qu'ils faisaient, ils prenaient un tel pied, les salauds, qu'ils ont demandé à des copains, eux aussi en uniforme, avec les téléphones portables, "*prends-nous en photo*", "*prenez-nous en photos*" et c'est comme ça que les tortionnaires eux-mêmes, les criminels eux-mêmes, ont demandé à être photographiés. C'est comme ça que ça s'est retrouvé sur internet, et c'est comme ça que le monde entier a su ce qu'il se passait 48 heures après ! Alors que pendant la guerre d'Algérie, il a fallu plus de 40 ans et un procès de l'ignoble salaud de général Aussaresses, (celui que l'État français avait envoyé chez Pinochet au Chili pour apprendre aux Chiliens à torturer) qui était accusé de torture au tribunal de Paris, qui a dit "*oui j'ai torturé parce qu'il fallait torturer, c'était très bien de torturer*", c'était 40 ans après. Tandis qu'avec Abou Ghraib c'était 48 heures après ! et qu'on a pu donc réfléchir à ce qu'il fallait faire. Alors je ne dirais pas que, malheureusement cette accélération vertigineuse du temps de la diffusion change quelque chose, ça c'est une grande question, je ne peux pas y répondre, est-ce que ça change quelque chose, qu'on sache immédiatement ce qu'il se passe ou il faut attendre 40 ans après, question, peut être pouvez-vous y répondre, moi je ne peux pas.

En tout cas, j'ai donc été refusé, on m'a refusé de faire cette installation au Palais de Tokyo, j'ai dit "*bon bah, allez-vous faire foutre, moi, ou je fais ça, ou je ne fais rien*". Quinze ans après, c'est-à-dire, l'été dernier, un type qui a oublié d'être con, et qui n'est pas un esclave et qui dirige un musée à Genève qui s'appelle le MAMCO : Musée d'Art Moderne et Contemporain, est venu chez moi, je ne le connaissais pas, je ne l'avais jamais vu, et il m'a dit "*je voudrais te proposer une rétrospective*". Il doit se dire "*le mec il va avoir 80 balais bientôt, il faut lui donner*

une rétrospective avant qu'il crève !", ça doit être probablement ça son raisonnement, en tout cas pas antipathique, et je lui dis "*je pourrais montrer tout ce que je veux ?*" il me dit "*tout ce que tu veux*", "*est-ce que je pourrais montrer mon labyrinthe sur Abou Ghraib?*" Non seulement il m'a dit oui, mais il a produit la pièce. Parce que ça coûte de l'argent de fabriquer. C'est une grande pièce qui fait à peu près le quart de cet amphithéâtre, il y avait donc un vrai labyrinthe avec les photos internet des tortures en grandeur humaine, et l'idée c'était que les gens qui visitaient l'exposition, il y avait beaucoup d'autres choses dans l'exposition, entraient là, étaient pris dans une angoisse terrible et n'arrivaient pas à en sortir et finalement arrivaient à en sortir quand même et je crois que c'est passé enfin, vous voyez, 15 ans après.

Alors est-ce qu'on peut dire que c'est une institutionnalisation ? je ne sais pas, j'ai mis 15 ans à réaliser ce projet, il a été réalisé exactement comme je le souhaitais, voilà, ça a créé des problèmes au directeur du musée parce qu'il était question qu'une partie de mon exposition aille dans un truc assez bizarre, qui s'appelle le musée de la Croix Rouge qui est à Genève, et quand ils ont vu ce que c'était ils ont dit "*non*" et donc ça n'a été exposé qu'une fois. Mais ça a été exposé. Alors, c'est à vous peut-être de me le dire. Est-ce que vous pensez que ça a été institutionnalisé ou non ? Je crois qu'il y a un statut spécial là, c'est ni oui ni non, on laisse passer entre les mailles du filet certaines choses, mais à condition de ne jamais céder, c'est eux qui doivent céder, mais nous il ne faut jamais céder, même un millimètre.

Est-ce que j'ai répondu à votre question ?

Participant 1 - Oui

Jean-Jacques Lebel - J'ai essayé en tout cas !

Participant 2 - Je voudrais pointer du doigt une limite de l'exercice auquel moi j'ai été confronté, pour avoir justement votre sentiment là-dessus. J'étais invité à participer à une biennale à Poznań en Prusse Orientale, en Pologne, dans un endroit qui était la résidence officielle d'Hitler à l'époque où c'était encore

l'Allemagne, en fait un ancien château redécoré par Sper avec une espèce de marbre partout c'était absolument sinistre. Un endroit assez extraordinaire pour exposer en réalité, et donc j'ai saisi cette opportunité, j'y ai apporté une pièce extrêmement simple : une bouteille de Coca Cola énorme, de 3 mètres, recouverte de goudron et de plumes. J'étais très content de la montrer à cet endroit en particulier, d'abord parce que justement j'avais fait pas mal de recherches. Là-bas les Polonais omettent totalement l'histoire récente de ce lieu, ça ne les arrange pas, parce qu'en fait les populations n'ont pas changé et aussi et surtout parce que c'est à ce moment-là qu'on avait appris que la C.I.A avait délégué la torture, qu'il ne pouvait plus faire à Abou Ghraib, ils en avaient délégué une partie, en Pologne. Et moi j'étais donc très content d'amener cette pièce là-bas, pour ça. Une grande bouteille de Coca Cola recouverte de goudron et de plumes, c'est la dénonciation de l'Amérique en Europe, on aime beaucoup ça, et donc j'ai la télévision Polonaise qui vient et qui commence à m'interviewer devant la sculpture. Je leur explique : c'est effectivement pour nous, pour moi quand j'étais enfant le goudron et la plume dans Lucky Luke, c'est pour le tricheur, je trouve que ça se prête bien à cette Amérique-là qui a triché etc. J'étais particulièrement content de la montrer ici chez vous, parce que vous avez contribué à cette tricherie, et là à ce moment-là je vois les gars qui débranchent, qui referment tout leur matériel télévisuel et qui s'en vont. C'était ça la limite. Ce que je veux dire c'est que, même quand on réussit à exposer, dans la mesure où finalement les choses n'existent que si elles circulent, le fait d'avoir réussi à amener la pièce jusque-là, finalement n'a plus la moindre importance, sauf si je suis ici par exemple pour vous le raconter. Parce qu'en réalité sinon, ça n'existe pas. Dans cette hyper réalité dont nous parle Baudrillard où finalement n'existent que les images, et que les choses réelles en fait n'ont plus vraiment d'importance, c'est la limite de l'exercice. C'est-à-dire que sans passer par le système, sans passer par une utilisation de l'institution, on va dire sans manipuler l'institution tout en jouant dans le système, je ne suis pas sûr que même 15 ans, 20 ans, 30 ans plus tard on puisse arriver à faire quelque chose si ces choses-là dérangent encore 20 ans, 30 ans plus tard. Si elles ne dérangent plus à ce moment-là, elles ont droit à toute la publicité qu'on veut parce que de toute façon le capitalisme recycle tout, y compris les gens et les choses qui

s'y sont opposés 20 ans, 30 ans plus tard. Voilà j'aimerais avoir votre point de vue là-dessus parce qu'il compte beaucoup pour moi.

Jean-Jacques Lebel - Moi je suis pour l'autogestion permanente dans tous les cas, une chose est certaine c'est qu'on ne peut pas vraiment autogérer les circuits de diffusion d'information, la seule chose qu'on puisse faire et de mettre maintenant en direct sur internet et qu'il y a peut-être une petite, je dis bien une petite possibilité de passer à travers les mailles du filet sans être arrêté par les filtres de la censure. Je n'en suis pas sûr encore, mais le système ne fait qu'empirer toujours, n'est-ce pas ? comme je disais tout à l'heure que la torture systématiquement pratiquée à Bagdad à été connue immédiatement parce que les tortionnaires eux-mêmes en étaient fiers et ont demandé à ce que cela circule, donc on est dans un monde d'une telle perversité, où les choses sont toujours d'une complication si phénoménalement extrême qu'à la limite c'est très difficile pour des gens comme nous de prévoir, imaginons qu'on joue aux échecs, de prévoir 10, 15 20 coups avant, ce que ça va devenir après, n'est-ce pas ? Tout ce qu'on peut espérer, c'est d'essayer en tout cas, dans le bricolage d'objet initial, ou de la chose initiale, de prévoir plusieurs coups à l'avance, comme aux échecs, et de ne pas être naïf. La seule chose que je peux vous dire, ayant moi aussi essuyé des échecs innombrables pendant des années, c'est de continuer, de continuer, continuer, continuer, toujours, et une fois sur vingt, miraculeusement, il y a quelque chose dans leur système qui coince, et ça marche. Il faut les aider à commettre des erreurs aussi.

Omid Hashemi - Je peux juste poser une question, j'en ai parlé un peu ce matin, Jean-Jacques, j'ai vu cette remarque que vous faites dans le catalogue de *Soulèvement*, à la Maison Rouge²⁷⁷, j'ai noté un peu tout ça, je vais lire, « si encore on peut donner une fonction à l'artiste, ça sera d'être un « radar », c'est-à-dire donner une « voie », et une « voix » en même temps aux pulsions de la société pas encore clairement formulées qui circulent dans le tissu social. » Je veux bien qu'on discute un peu sur ce sujet, car au final c'est la question qui m'obsède : qu'est-ce que nous,

277exposition en décembre 2009, janvier 2010

maintenant, aujourd'hui, pouvons faire en tant que jeune artiste ? Quel est le rôle que vous voyez pour l'artiste d'aujourd'hui ?

(...)

Jean-Jacques Lebel - Justement je voudrais rebondir là-dessus, c'est là où le bât blesse. C'est exactement ce point-là. Je pense que le pire, ce n'est pas la censure parce que la censure elle se nomme, elle se pratique à ciel ouvert, elle est là, elle se proclame. Le pire c'est l'autocensure. Le moment où l'individu, homme ou femme, décide de rentrer dans le rang, de s'autocensurer, de rentrer dans la règle du marché de l'art, c'est-à-dire de l'offre et de la demande. Je ne vais pas peindre ce que je veux peindre, je ne vais pas écrire ce que je veux écrire, je ne vais pas filmer ce que je veux filmer, je vais répondre à la demande sociale, je vais faire du tout décoratif, du tout joli, du tout acceptable, du tout consommable, pour être à la FIAC pour avoir une carrière, ce n'est pas la censure, c'est l'autocensure, le moment où l'individu se châtre lui-même, et ça c'est terrible. Et comme tu dis, c'est pour ça que j'ai proposé tout à l'heure, pour éviter ce terrible dilemme, de ne jamais s'autocensurer, mais de trouver le pain qu'il nous faut à tous, d'une autre façon, ailleurs. Pas essayer de vendre son travail auquel on tient, quel qu'il soit, mais de trouver un moyen de survie ailleurs. Et pourquoi est-ce que je dis ça ? c'est parce que tu sais je suis d'une génération très ancienne, et j'ai eu dans ma jeunesse des amis qui s'appelaient Man Ray, Marcel Duchamp, des gens comme ça. Et je posais toujours la question à Marcel, "*mais comment tu faisais ?*" Il me dit "*c'est très simple, je donnais des leçons d'anglais, je faisais autre chose*". Il a même, Marcel Duchamp, figures toi, vendu des œuvres des autres, il était courtier en quelque sorte. Il y avait des gens à New York qui lui demandaient des tableaux de Salvador Dali, alors il écrivait aussi pour en trouver et il touchait un petit pourcentage là-dessus, il ne vendait pas ses propres œuvres, il ne voulait pas rentrer dans la machine castratrice, simplement il survivait en rusant, mais jamais en se châtrant lui-même. Et je crois en tout cas que c'est un exemple assez radical.

Philippe Tancelin - Les points sur lesquels je voudrais revenir, avec lesquels je suis complètement d'accord, c'est la question des lieux et de l'inattendu. Il y a un bel inattendu dans cette salle. Qui l'a vu et qui a simplement nommé cet inattendu ? Moi je trouve qu'on ne peut pas rester silencieux vis-à-vis de cet inattendu.

Jean-Jacques Lebel - il se nomme soi-même, il autogère son existence, non ? Tu as besoin de la nommer ?

Philippe Tancelin - Oui absolument, parce que si je ne le souligne pas, si je ne le nomme pas, il disparaît, il se dissout complètement dans un consensus, dans le lieu même où il se trouve. C'en est le plus bel exemple aujourd'hui.

Jean-Jacques Lebel - ah non moi je ne suis pas d'accord, c'est plus subtil que ça.

Philippe Tancelin - Ça donnerait un deuxième point, c'est la question de la censure. Moi je suis d'accord sur le fait que la censure, elle est claire, enfin quand elle se prononce, elle est parfaitement claire, et quand elle est claire, on peut à ce moment-là entretenir un rapport frontal avec elle, et donc être sur la scène théâtrale du politique, non pas de la politique mais du politique. Ça c'est le cas qu'on connaît bien, la répression policière, mai 68, etc. Ça, ça marche, enfin, on est à l'aise. Il y a le deuxième point, qui est vrai, qui est la censure qui n'est pas claire, ça s'appelle comment ? ça s'appelle le tabou. Aujourd'hui en France, il y a des thèmes qui sont complètement tabou, on ne peut pas parler, il y a des questions politiques qu'on ne peut pas nommer, il y a des conflits entre guillemets qu'on ne peut pas nommer, je vais en nommer un, conflit qu'on appelle toujours Israélo-Palestinien. La question de la Palestine est encore taboue en France, j'en suis témoin, je dirais victime, pour avoir été censuré une fois pour avoir écrit une pièce sur L'intifada en 1992, et une deuxième fois il n'y a pas tellement longtemps d'ailleurs à propos d'un texte que j'ai écrit 30 ans après Jean Genet sur les camps actuels de Sabra et Chatila. J'ai appelé ça *Les Camps Oubliés*. Je ferme, je ne vais pas m'étendre là-dessus. Là c'est le

tabou. Un tabou, très difficile par rapport au tabou de résister. Quand je dis très difficile, parce que comme c'est un tabou il y a effectivement un silence total qui s'établit, et dès qu'on pointe le nez, on prend un coup sur la gueule, ça tu le dis, on a aussi un peu l'habitude de ça.

(...) Il me semblait encore il y 2 ans, 3 ans peut-être que c'était encore un espace {l'espace universitaire de Paris 8} non pas de liberté mais un espace où on pouvait encore à demi questionner un certain nombre de choses, nommer un certain nombre de choses, un certain nombre d'objets et de sujets. Aujourd'hui cet espace-là est en voie de disparition. Je tiens à rappeler tout à l'heure que tu venais du temps de Deleuze, Guattari, etc, tu viens aujourd'hui et c'est formidable que tu sois là, mais c'est d'autant plus exceptionnel je trouve aujourd'hui que tu sois là, essayer de poser ses questions parce que l'espace là est un espace qui s'est complètement restreint et qui ne fait pas partie de l'autocensure des intellectuels mais qui fait partie pour moi de la collaboration réelle et profonde d'une partie importante aujourd'hui de l'intelligencia française pour ne pas dire l'intelligencia européenne, au système dans lequel nous sommes.

(...) J'en sors avant même la date qui serait la date fatidique de ma retraite, j'en sors avant. Pourquoi ? Parce que je ne crois pas en l'entrisme, c'est-à-dire que je pense que la résistance de l'intérieur est possible lorsque, tu l'as dit tout à l'heure, on est nombreux effectivement, mais quand on n'est plus qu'un petit quarteron, (c'était de Gaulle qui disait ça "un petit quarteron de généraux félons", à propos du putsch d'Alger, en 1963), je crois qu'on ne peut pas résister de l'intérieur, alors il faut sortir, ou si on reste à l'intérieur on est toujours menacé que tout ce qu'on va créer à l'extérieur, pas d'innovant mais d'inattendu, ne soit absorbé comme par un buvard.

Aujourd'hui la situation me paraît dramatique, vraiment dramatique et extrêmement difficile. Et ce que ça ne veut pas dire qu'il faut désespérer, loin de là, il y a vraiment une résistance importante à mener, et je crois que, et je vais finir là-dessus, ça me ramène à la question que tu évoquais, des lieux, où mener ces résistances, c'est ça qui me semble important aujourd'hui comme question, où se mène ces résistances ? A mon avis elle ne se mène évidemment pas là où la collaboration t'attend. Evidemment non. Elle se passe là, en des espaces qu'il faut

ouvrir, des espaces qu'il faut créer et qui seront nécessairement éphémères parce que s'ils ne sont pas éphémères, soit ils sont récupérés à un moment ou à un autre, soit ils sont battus en brèche et occupés si je puis dire et laminés.

(...)

Je vais formuler une autre question: est-ce qu'on n'a pas tendance, malgré la description, non pas catastrophique mais difficile, extrêmement difficile aujourd'hui, et c'est pas la première fois dans l'histoire de l'humanité, il y en eu d'autres aussi difficiles certainement, mais est-ce qu'on n'a pas tendance quand même, à toujours maintenir une sorte de protection de l'artiste ? je pose simplement la question, est-ce que dans tout l'univers concentrationnaire du consumérisme contemporain, est-ce que dans tout l'appareillage technologique, du numérique, du virtuel etc, vis-à-vis duquel beaucoup d'artiste, je ne dis pas tous, loin de là, beaucoup d'artistes ne sont pas du tout critiques, ils participent, ils collaborent, comme beaucoup d'intellectuels, est-ce qu'on ne peut pas quand même se poser simplement la question de savoir si, d'un côté on prétendrait être dans un processus d'intoxication ou d'aliénation de larges masses et puis, de l'autre on prétendrait qu'il y a de grands exemptés, les artistes. Moi je pose l'hypothèse simple et claire : je ne crois pas, à moins qu'ils résistent et que ce soit un travail là-dessus et qu'il le fasse aussi, que l'artiste échappe, non pas à l'emprise économique, mais qu'il échappe à la destruction progressive de son propre imaginaire en collaborant à son propre consumérisme de l'image.

Jean-Jacques Lebel - Il n'y a aucun doute ! Regarde un peu démographiquement, il y avait jusque dans les années 68-70, les écoles des Beaux-Arts, qui étaient en France, je ne parle pas dans le monde, qui étaient censées produire un certain nombre d'artistes diplômés qui savaient peindre, qui savaient sculpter etc, et les mettre sur le marché du travail de façon à ce que les monuments aux morts puissent être sculptés, les grandes fresques dans les bureaux de postes puissent être peint etc etc. Et puis tout d'un coup est arrivé Jacques Lang qui s'est dit "*mais ça ne va pas, il faut trouver autre chose*" pourquoi ? Parce qu'il y avait un tas de jeunes artistes garçons et filles qui n'arrivaient pas à bouffer avec leur travail.

Donc il a pensé, c'est très intéressant de leur donner du travail en créant des écoles d'art en plus de l'école des Beaux-Arts. Ce qui fait que maintenant il y a en France le système des Beaux-Arts, avec les écoles nationales des Beaux-Arts et vous avez à côté un autre circuit industriel que sont les écoles d'arts. Il y en a beaucoup, je crois qu'il y en a une cinquantaine en France. Ce qui fait que chaque année, vous avez littéralement des milliers de diplômés qui arrivent, et qui se disent, "*bon maintenant, on va faire carrière*" mais carrière où ? Comment ? quoi ? Rien du tout, ils deviennent profs et le système se perpétue lui-même, d'une façon machinale, l'élève devient prof, les profs produisent des élèves qui deviennent profs, à l'infini, n'est-ce pas ? Et on arrive à cette situation où tout est machinal. On est post-industriel, comme disait Félix "*on est machinique*" et la loi de l'offre et de la demande, personne ne pense autrement que dans ces termes-là, ou alors les marginaux, évidemment, il y aura toujours, heureusement, les marginaux, les fous, les folles, d'accord, mais c'est un minuscule petit pourcentage. Et on en arrive aujourd'hui à ce qu'il y ait des biennales partout, vous avez des biennales dans chaque ville de plus de 15 habitants, des biennales de ceci, des biennales de cela, tout ceci est totalement pourri et ça n'a plus de sens. Alors non seulement les artistes y participent, ils sont volontaires pour en être les fonctionnaires, et pour en tirer des rétrospectives à l'âge de 26 ans ou 27 ans maximum, n'est-ce pas, c'est totalement la caricature de l'enfer, c'est du Jacques Callot multiplié par cent, n'est-ce pas ? Avec des monstres et dans tous les coins qui font de la danse. Il y a un truc incroyable, je ne sais pas si vous avez vu, des espèces d'exemples parfait du marketing de l'ordure, qui est BHL²⁷⁸, vous avez sans doute tous lu car nous sommes dans l'amphithéâtre Gilles Deleuze, vous avez lu le magnifique texte de Deleuze contre le marketing les nouveaux philosophes sur le marketing, un grand texte qu'on connaît tous. Voilà ce type qui est complètement démonétisé, pourri, totalement Sarkoziste à fond, qui s'est vanté d'avoir provoqué la Lybie etc., enfin l'ordure, l'infâme par définition, il a fait un film qui était tellement mauvais que personne n'a voulu le voir. J'avais un copain qui travaillait à la Cinémathèque française, il lui téléphone en lui disant "*je veux faire la première de mon film à la*

278 Bernard-Henri Lévy

Cinémathèque" et l'autre lui répond *"mais ça va pas non, c'est moi qui suis à la Cinémathèque, c'est pas à vous de me dire que vous allez faire votre première, on n'en veut pas de votre film"* "Attention" a-t-il dit *"devant témoin, si vous me faites pas la première de mon film à la cinémathèque, je vais vous briser, votre carrière sera foutue"* parce que le mec il a le bras long, il a des parts d'Arte, des parts du Monde, il a le bras très très long, l'autre à tenu bon, et il n'y a jamais eu de première à la Cinémathèque parce que son film pue, dégueulasse, zéro. Maintenant il a découvert l'art, il vient de faire une exposition pourrie à la fondation MAC, alors pourrie, totalement pourrie où il a trouvé d'autres gens totalement pourris comme lui pour lui prêter deux œuvres de Guy Debord, ce situationniste, vous voyez, ce mec il a osé toucher aux œuvres de Guy Debord et les mettre sur le mur, la gerbe totale ! Il a eu énormément de succès parce qu'évidemment, il suffit avec beaucoup d'argent de prendre une société de relations publiques qui vous fait passer à la TV, dans la presse, partout *"ah monsieur est génial, génial, absolument génial"*. J'ai un copain, qui est un type formidable, qui s'appelle Laurent Lebon, qui lui, dirige le centre Pompidou à Metz. Il était là en train d'essayer de trouver du fric pour son institution dans un musée, dans un dîner à la con avec des gens qui dirigeaient des entreprises. Il y a une dame qui lui demande *"qu'est-ce que vous faites dans la vie"* *"oh vous savez je travaille dans un musée, j'organise des expositions..."* elle lui a répondu *"ah ! Comme BHL !"* Silence. Est-ce que vous vous rendez compte ? Le mec a réussi à acheter une image, ça c'est le marketing que notre ami Gilles n'avait pas prévu, à ce degré-là. Il a acheté une image d'un mec qui s'occupe d'art. Moi je dis qu'on lui laisse l'art, qu'il le prenne, qu'il prenne le bébé pourri, parce que moi je n'en veux plus, dès qu'il y a des mecs comme ça il faut se barrer, il faut abandonner le bateau pourri, il faut laisser le naufrage, foutre le camp, être nomade.

Participant 6 - A ce moment-là, en tant qu'artiste en devenir, nous en gros notre génération on est complètement foutu, c'est ça ?

Jean-Jacques Lebel - Non il faut inventer autre chose. Surtout ce qu'on vous montre, c'est ce qu'il ne faut pas faire, il ne faut surtout pas faire ça, mais vous pouvez inventer autre chose !

Participant 6 - La vulgarisation que ce soit la culture, via internet ou pas, certes nous on est une génération un peu paumée où on se retrouve avec une vulgarisation de tout ça, on se retrouve avec "le savoir google", et qu'est-ce qu'on en fait ? on a du mal à se positionner nous, parce que vous vous êtes la génération de soixante huitard mais là nous notre génération...

Jean-Jacques Lebel - Non ce n'est pas parce qu'il y a des gens pourris qui font des choses pourries qu'il n'y a rien d'autre à faire à côté. Il y a tout le monde à réinventer.

(...)

Participant 7 - Le pire c'est que le système de collaboration dont vous parliez n'a jamais été aussi poussé, qu'aujourd'hui où effectivement tout est fait pour que vous collaboriez. On va vous aider en vous donnant un job de prof, on va vous aider en vous donnant un atelier, on va vous aider en vous envoyant en résidence, on va vous aider en vous donnant le 1%, on va vous aider en vous achetant une petite œuvre pour qu'elle rentre au FIAC, vous allez toucher une aide pour la création et vous êtes petit à petit dans une toile d'araignée. Ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas accepter, ça veut dire qu'il ne faut pas être dupe et c'est pour ça que l'indépendance dont parle Jean-Jacques Lebel est si importante et c'est vrai qu'avoir une identité presque schizophrénique, est peut-être le seul moyen d'arriver à produire une œuvre personnelle aujourd'hui.

Participant 6 - Donc il faut être "fou" ?

Participant 7 - Non pas du tout ça veut dire qu'il faut particulièrement être fort pour ne pas être fou, et pouvoir faire ça, c'est-à-dire avoir deux identités, deux vies.

Jean-Jacques Lebel - oui plus deux ou trois, être nomade. C'est-à-dire n'être jamais là où la société veut qu'on soit. Sinon c'est foutu d'avance.

(...)

Philippe Tancelin - Je ne suis pas certain qu'on soit dans une situation où l'artiste s'adapte au public, le problème c'est qu'il y a un intermédiaire entre le public et l'œuvre, qui s'appelle les technocrates de la culture,

Jean-Jacques Lebel - et le marché

Philippe Tancelin - Et le marché, c'est à dire que c'est le technocrate de la culture qui commande à l'artiste, et l'artiste est devenu un satellite de la technocratie culturelle

Jean-Jacques Lebel - un fonctionnaire

Philippe Tancelin - Fonctionnaire, absolument, et ça me remet dans un deuxième point très brièvement, c'est cette difficulté dans laquelle on est aujourd'hui de nomination de l'artiste. Elle est en partie me semble-t-il due, et c'est ça en partie la tragédie de l'université aujourd'hui, elle est due à l'introduction de ce concept effrayant, qui s'appelle « pro ». La professionnalisation. Quand on pense que l'université française, européenne a intégré ce concept de professionnalisation. Deleuze, Guattari, Foucault, tous ceux dont les images hantent encore la mémoire de Paris 8, doivent se retourner dans leur tombe. Parce qu'on sait que la professionnalisation de l'université, c'est la soumission de l'université à une demande sociale économique et financière et il n'y a qu'à voir d'ailleurs tout ce qui

se passe au niveau de « l'excellence universitaire ». C'est la financiarisation de la recherche, c'est à dire la fin de la recherche. C'est ça, la question aujourd'hui me semble-t-il, pour moi, en tout cas pas en tant qu'universitaire, en tant que poète qui a été dans l'université et qui en a encore pour quelques mois.

Participation 9 - Au-delà de ça, ça commence bien avant le cursus universitaire, ça commence à partir de la fin de la 5ème, on choisit une filière professionnelle ou pas. Moi à l'université en tout cas je ne l'ai pas senti, je suis arrivée pendant la réforme LMD et je me suis trouvée très bien à l'université, pas du tout dans un parcours professionnalisant. Par contre j'ai fait différentes universités, et ici on sent vraiment que c'est de la recherche, tous nos profs se sentent concernés par ce qu'ils font, on a des journées de conférences etc. Alors il y en a qui sont bonnes, il y en a qui sont mauvaises, il y a à boire et à manger mais bon, ça c'est partout pareil, par contre ici, c'est dynamique au niveau de la recherche, on ne vous fout pas dans une case, qui dit "*toi on te met en professionnelle*", c'est pas du tout ça, moi en tout cas je le ressens pas comme ça.

Nasser Bourcheqif - c'est que vous n'avez pas vu les transformations dans les années 80, 85, 90, 95 et comment les choses se sont dégradées, et je suis très étonné d'entendre qu'aujourd'hui Paris 8 encore... etc. C'est vrai il y a des personnes aujourd'hui qui résistent, qui ont résisté à cette époque, qui continuent encore. Aujourd'hui la question c'est est-ce qu'il y a encore cette résistance ?

Participation 10 - Je voulais dire que j'étais d'accord avec beaucoup de choses que vous dites, et en fait ça me fait vraiment l'effet que de nos jours les artistes, c'est un peu comme des sapins de Noël. Les œuvres qu'ils créent sont comme les décorations de cet arbre de Noël, et le père Noël c'est toutes ces institutions.

Participant 10 - Il m'est venu une idée, c'est qu'en fait l'art tire beaucoup sa puissance de son côté subversif et que maintenant, les choses subversives c'est

devenu à la mode, c'est fashion, c'est cool, les choses subversives maintenant, enfin tout le monde raffole de ça. J'ai l'impression que du coup ce côté très consommable de l'art, c'est comme les gens qui vont au musée comme ils vont faire du shopping, et ils observent un tableau comme ils essaient une robe. Du coup j'ai eu l'idée là pendant qu'on parlait, de faire une espèce d'acte terroriste, et je me disais qu'on pourrait dépouiller tous les musées et tous les magasins et mettre les tableaux dans les cabines d'essayages et les robes dans les musées.

Philippe Tancelin - ce que vous dites là sur la question de l'art, ça a été introduit dans les années 80, au moment de l'association culture/loisirs. Ça été sanctifié là, par l'institution politique en réalisant ce couple culture/loisirs

Participation 10 - C'est comme le fait maintenant d'avoir des extraits de poèmes dans le métro, ça illustre tout à fait ce côté décoration de l'art, la place décorative que prend l'art dans la société. Maintenant on a des médailles, on est glorifié.

Participation 11 - La poésie qui n'a pourtant pas de marché est salie par la publicité.

Philippe Tancelin - Une certaine poésie, pas toutes. Et certains artistes, pas tous heureusement aussi.

Participation 12 - est-ce que la vulgarisation ça doit forcément faire accéder le plus grand nombre à certaines choses auxquelles il n'avait pas accès à la base, est-ce que c'est forcément mal ?

Philippe Tancelin - Non, ce n'est pas mal, en soit de permettre à des gens qui n'ont jamais eu accès à la poésie ou jamais eu accès à la culture, c'est pas mal du tout. Ce qu'on peut interroger, c'est comment ce qui est acquis est remis en

circulation librement à l'intérieur de la relation sociale. S'il n'y a pas de circulation..., je vous donne juste un petit exemple tout simple, j'entendais il n'y a pas longtemps un an ou deux an, une collègue en province qui me disait "*c'est terrible, il faut que je vienne à Paris, me cultiver, que j'aïlle au théâtre au cinéma, je bouffe, je bouffe je bouffe*" c'est très bien, je lui dis "*mais alors, qu'est-ce que tu en fais ?*" "*C'est ma satisfaction personnelle*" je lui dis "d'accord, c'est une raison personnelle très bien, je n'ai rien contre, mais il me semble qu'on n'est pas dans cette espèce de rapport complètement confessionnel entre l'artiste et un sujet de loisir. Voilà, si ce qu'on acquiert comme connaissance, y compris au niveau universitaire, si ce qu'on acquiert comme connaissance ne repart pas en circulation dans une dynamique imaginative, pour un devenir perpétuel de la société...

... à quoi ça sert ? c'est de la conception capitaliste de la pensée et de la connaissance : on accumule, on accumule, on accumule. Et cette accumulation, elle repart où ? On ne va pas dans un circuit de consommation et de production qui est financiarisé. C'est quand même ça, ces questions-là, qui aujourd'hui me semblent importantes à poser, alors oui à l'accès à la « culture », mais pour quoi en faire ? Qu'est-ce qu'on en fait ?

Participant 13 -Le problème principal c'est le formatage pour la vulgarisation. Il y a beaucoup de formatage. Parce que la poésie dans le métro, on ne va pas choisir toutes les poésies, du Jean Genet dans le métro, si on en voit ce sera vraiment des choses très marginales par rapport à ce qu'il a pu produire d'intéressant.

Philippe Tancelin - Pour résumer, oui il y a un poème dans le métro, pour reprendre Hölderlin, si je peux "*occuper poétiquement le monde*" c'est-à-dire si je peux occuper poétiquement le métro. Tant que je n'ai pas occupé poétiquement le métro, les poèmes dans le métro ne servent à rien. Ça, c'est clair. Il faut demander l'autorisation d'occuper poétiquement c'est ce qu'évoquait Jean-Jacques, c'est la demande d'autorisation, dès qu'on demande l'autorisation, c'est fini.

Participant 14– Je pense que c'est nuisible. Vous avez parlé du concept d'occupation. Je veux rajouter un concept Lacanien qui est « exclusion inclusive », Je pense qu'on peut expliquer avec ce qui se passe dans la société aujourd'hui dans la société occidentale, aujourd'hui on ne dit pas que c'est interdit pas exemple de lire, citer une phrase de Karl Marx ou de Rimbaud. Aujourd'hui on dit Rimbaud est partout, et donc Rimbaud est nulle part, c'est une exclusion inclusive, il y a toujours un mot, il n'y a plus rien, c'est ça qui est nuisible.

Participant 16 - Je suis étudiant en art plastique, et je suis étonné d'être ici parce qu'il n'y a pas de représentation de l'art plastique en fait, ou des Master. Je suis un peu surpris, parce que quand je pense à l'art plastique je pense à un salon qui s'appelle le Salon de Montrouge où des artistes postulent pour être exposés, et il n'y a pas de pré requis au niveau formation donc c'est ouvert à tout le monde, par contre c'est vrai qu'il y a un jury pour savoir qui peut être exposé véritablement. Philippe Tancelin a rappelé que dans les années 80 si les étudiants produisaient des œuvres et puis en fait c'était de la merde, parce qu'eux pour eux c'était bien mais en fait c'était de la merde, parce que ça avait déjà été fait par d'autres personnes en beaucoup mieux, ça restait de la merde, c'étaient des jeunes étudiants qui faisaient de la merde. Et il y en a beaucoup qui font de la merde, il y a même des artistes qui font de la merde. Et ils sont dans les galeries après tout ils peuvent trouver un marché, c'est leur problème qu'ils soient dans les galeries. Mais les artistes qui exposent au Salon de Montrouge, ils cherchent une reconnaissance, c'est pour avoir une galerie, ils veulent être exposés. Après, le problème c'est la galerie. Si l'artiste trouve une galerie, et que la marque de la galerie l'accepte.

Jean-Jacques Lebel - Je pourrais peut-être essayer de commenter une seconde, encore une fois sans prétendre occuper une position de savoir. En effet, la plupart des gens qui exposent au Salon de Montrouge ont ce fantasme que vous venez de décrire, qui serait d'être suffisamment reconnu pour avoir une galerie qui s'intéresse à leur travail. Or, quand on regarde de façon précise ce qui se passe dans le monde de l'art aujourd'hui, les galeries restent vides, les galeries ça ne marche

plus du tout. Les gens qui veulent acheter de l'art, ils vont où ? Ils vont dans les foires. Il y a des foires, des biennales partout, les galeries, ça ne marche plus du tout. Pourquoi ? Parce que la plupart des gens qui s'intéressent à acheter de la marchandise "art" le font pour placer leur argent. Ils achètent ce qu'on appelle des valeurs refuge, comme ils ont peur que l'euro s'effondre, le dollar, que la Chine bouffe tout etc, etc. Ils achètent de quoi placer leur argent, pour ne pas perdre leur argent parce que les placements bancaires maintenant c'est douteux. Donc l'art n'a rien à voir avec tout ça, c'est placer son argent. C'est une pure opération bonne ou mauvaise, catastrophique ou géniale de placer son argent. Le pire, c'est qu'il y a un certain nombre d'artistes, peut-être la majorité qui sont plus artistes du tout d'ailleurs, qui sont des fonctionnaires de la machine qui fonctionne justement là-dedans et il y a un espèce d'individu qui s'appelle Jeff Koons qui est une célébrité Wall Streetienne de l'art, qui d'ailleurs est intéressant parce qu'avant d'être artiste, il travaillait à Wall Street justement, c'est bizarre, il s'occupait des placements des gens riches. Il s'est dit puisqu'ils font ça avec n'importe quoi, autant devenir artiste aussi. Il est devenu artiste mais avec le savoir-faire de quelqu'un qui travaille à Wall Street. Il l'a dit carrément dans une interview, il a dit il n'y a plus d'art aujourd'hui, le seul art qui reste et qui existe aujourd'hui c'est "*l'art de gagner de l'argent. Ça c'est un art.*" » Autrement dit, le capitalisme a bouclé sa boucle, a éliminé l'art en tant que fonction critique, en tant que fonction mentale, psychique, fondamentale : la poésie, la philosophie, l'art ont joué un rôle fondamental dans le développement de ce qu'on appelle la civilisation mais arrivés au point où on est arrivé maintenant, par exemple en Chine, ou à Wall Street ou à Paris, en Russie beaucoup aussi, la seule chose qui compte, c'est "*combien ça coûte ?*" Ce n'est pas, est-ce que c'est intéressant ? Est-ce que c'est une œuvre ? Est-ce que ça fait œuvre ? Est-ce que ça apporte psychiquement quelque chose à la personne qui le regarde, qui la remet en question?, non, on s'en fout de tout ça. Ce qui compte c'est "*combien ça coûte ?*", et "*combien ça coûtera demain ?*". Alors on en arrive à un point où tout explose et pour répondre à cette jeune femme qui est partie tout à l'heure, je lui dirais : surtout ne nous écoutez pas, ne prenez pas ce que nous disons pour argent comptant, c'est le cas de le dire, simplement, attention, le piège est énorme, le piège dévore, le piège est très dangereux et personnellement, vous pouvez être d'un autre avis, bien

entendu, moi ce que je pense c'est qu'il faut tout recommencer à zéro parce que là on est train de se faire avoir dans les grandes largeurs. Voilà, bonne chance à vous. En tout cas j'étais content de vous entendre.

Philippe Tancelin - le placement dont parle Jean-Jacques, il y a cette effrayante citation de Rothschild : "quand le sang coule dans la rue, il faut placer dans la pierre"

Jean-Jacques Lebel - Quand la pierre se met à saigner, ils s'intéressent à l'art contemporain.

{Des applaudissements}

Jean-Jacques Lebel - Non non, c'est plutôt des kleenex qu'il faudrait pour pleurer.

Bonne chance en tout cas.

Cet article est l'acte de la participation de Philippe Tancelin à la journée doctorale organisée pour cette thèse, *Artiste d'aujourd'hui face à l'industrialisation de la culture*, Université Paris 8, Salle Gilles Deleuze, 5 novembre 2013.

Questions argumentées²⁷⁹

Philippe Tancelin

Tout d'abord, je tiens à remercier Omid Hashemi pour l'heureuse initiative qu'il prend avec cette journée de Réflexion sur un thème qui n'est pas nouveau certes, qui a été étudié parfois de manière très autorisée et à ce titre pourrait apparaître comme une problématique classée au regard de laquelle notre réflexion doit opérer comme une réactualisation ou une revisite de la question après l'acquis d'expériences plus ou moins instructives.

N'ayant pas jusqu'à lors centré ma réflexion sur cette question de l'artiste face à l'industrialisation de l'art, je me situerai plus modestement du point de vue du poète-philosophe. Malgré une réalité de la poésie qui semblerait à tort sinon l'exclure du moins la mettre un peu à part du débat, je n'en souhaite pas moins soulever ici quelques questions.

Ces questions sont au nombre de cinq.

Ma première question est relative au contexte de pensée politique économique dominant, à savoir l'ultralibéralisme mondial qui hante l'époque.

A l'heure du tout profit et du consumérisme, la marchandisation de l'art et les spéculations faites par les marchands contemporains sur la valorisation post-mortem des œuvres d'artistes nous semble accentuer ce mimétisme entre gestion d'entreprise et gestion de musée de galeries vis à vis desquelles l'artiste est lui-même

²⁷⁹ Cet article est l'acte de la participation de Philippe Tancelin à la Journée doctorale organisée pour cette thèse, *Artiste aujourd'hui face à l'industrialisation de l'art*, Université Paris 8, Salle Gilles Deleuze, 5 Nov. 2013

géré au même titre que son œuvre. Ceci nous amène à poser la question de la liberté de la création lorsque l'artiste devient peu à peu une marionnette du marché et comment résister à cette instrumentation et marchandisation qui on peut le supposer forgent, modélisent, disciplinent l'imaginaire artistique et aboutit à ce que l'œuvre s'assimile à un placement financier (je fais ici référence à une citation de Rothschild: quand le sang coule dans la rue, il faut placer dans la pierre).

Ceci m'amènera à une seconde question relative aux politiques culturelles, leur relation à l'économie et à la financiarisation.

Du mécénat privé qui au cours des siècles a relevé d'une bonification de la conscience mécénale par le soutien et l'encouragement à la création, on est passé depuis une trentaine d'années à un mécénat public qui aujourd'hui occupe un espace considérable, source d'une économie de la culture et de la création qui détermine de plus en plus les orientations des politiques culturelles à haut rendement financier.

Face à cette situation et compte tenu qu'il s'agit là d'un argent public, on est en devoir et en droit de demander l'établissement d'un bilan qualitatif au plan esthétique et quantitatif au plan financier d'un pareil soutien apporté aux créateurs.

Semblable bilan devrait être fait au regard de l'histoire du mécénat et de l'art pour examiner de près la stimulation de la création soutenue par le public en comparaison des groupes autonomes de création et des laboratoires d'expérimentation non subventionnés.

On voit aujourd'hui, au sein de communautés d'agglomérations, la vie culturelle de villes comme Toulon et Lyon parmi tant d'autres être en majorité financée par des subventions publiques et ainsi créer des phénomènes de Cour et de contrôle insidieux sur les créateurs. Autre exemple : les bourses publiques et résidences d'écrivains qui sont un mécénat louable se voient attribuées en leur majorité à une minorité d'écrivains qui sont toujours les mêmes à bénéficier de différentes bourses et ce depuis trente ans.

Comment depuis un tel détournement du mécénat public réservé à quelques artistes, la vocation de ce mécénat se trouve corrompue tandis que les citoyens dont c'est l'argent ne peuvent exercer aucun contrôle.

Le seul contrôle étant celui de la consommation de ce qu'il y a sur le marché et de l'adoption par l'appétit artistique des marchandises de l'art....Ainsi on passe de la notion d'opérateur culturel à celle d'initiateur de création. Nous sommes en présence d'une sorte de satellisation du créateur autour du technocrate-médiateur culturel et d'asservissement de la création à la demande culturelle sociale comme on assiste à un asservissement identique de l'université à la demande économique et de professionnalisation.

Eu égard aux politiques culturelles en ces temps de détresse et de crise sociale économique, on relève un réel besoin de poésie et l'expression de son urgence. Ainsi voit-on la poésie victime d'une certaine institutionnalisation à travers les lieux et les programmes d'action culturelle comme si la poésie était logeable et avait ses lieux tandis qu'elle est de tous les lieux, qu'elle est principalement transversale et qu'elle recouvre sa pleine dimension dans son surgissement même depuis tous les espaces où elle est inattendue car c'est l'inattendu qui ouvre une brèche, un espace possible de liberté de penser et d'agir.

Troisième question

Comme nous l'avons brièvement évoqué dans notre première question, il est important de considérer l'impact de la financiarisation sur l'imaginaire artistique.

Quelle est la responsabilité politique de l'artiste dans la conception financière de l'art au regard du productivisme et du consumérisme...les deux mamelles de l'art contemporain.

En quoi l'art, la culture consommés suivant un contexte économique de rentabilité à outrance contribuent-ils à la construction et au renforcement d'une image dominante de cet affrontement de l'homme avec l'homme et à la distinction dans le paysage social entre entrepreneur possédant (couvert de réussite sociale et d'excellence et le chômeur considéré comme raté, arriéré, jetable).

Quatrième question :

A travers cette évolution de la relation art-économie-politique culturelle, ne voit-on pas s'établir une image de l'artiste comme celui qui sait répondre à son titre boursier de héros de l'art ou bien n'est-il pas encore celui qui réalise la plus grosse somme aux enchères ? Cela ne répond-il pas fidèlement à la conception capitaliste de la liberté ?

En effet cette conception ne s'oppose-t-elle pas radicalement au politique, à la liberté politique lorsque c'est l'économie et la finance qui dictent à l'art la marche à suivre entraînant une perte de la création originale et de la production artistique dans leur dimension éthique et politique de résistance au donné, à l'impératif de réalité confondu avec le réel ?

Je terminerai par la question de l'urgence

En quoi y-a-t-il urgence à inventorier les champs de résistance à ces orientations déterminantes pour le devenir de l'art et de la création ?

Une de ces résistances n'est-elle pas en premier lieu de poser la nécessité de la création d'une autre langue que celle de l'économie de marché : une langue qui serait critique du système. Si une telle langue ne s'invente pas, on risquerait comme l'évoquait Adorno de faire le jeu de ce système en se fondant dans sa langue.

Soutenir, défendre la liberté de création et de l'imagination contre la financiarisation de la pensée et de l'imaginaire c'est aussi être en mesure de sortir de cette langue formatée de l'information, de l'évaluation, de la prévision, en faire la critique et proposer un autrement parler, un autrement penser la situation de l'art face à l'ultralibéralisme totalitaire.

Ceci doit interpeller au premier chef l'intellectuel en sa fonction critique esthétique de l'art contemporain plutôt qu'il ne se fonde dans la langue du marché comme on le constate à travers les médias et la concurrence internationale de la recherche.

Une telle démarche vis à vis de la langue n'intéresse pas que les linguistes même si certains d'entre eux mènent un combat louable contre la langue dévoyée de l'université de l'excellence et de la professionnalisation, l'université de la concurrence et de la compétition, de la sélection du meilleur avec tout l'argumentaire de gestion qu'avance l'impératif prévisionnel de la recherche lequel brise l'incursion créatrice de l'aléatoire de l'imprévisible au sein de la recherche fondamentale.

Tout cela repose la question d'une véritable inscription en résistance de l'artiste dans la société, sa posture vis à vis des événements contemporains, son engagement dans l'histoire, son rôle de témoin acteur déterminant pour le devenir artistique d'une existence vivante qui ne saura jamais répartir ses énergies en catégorie de travail, de loisir et de culture.....séparés en temps rentables.

Ce texte essaye de présenter le chemin qui nous a mené à créer la vidéo-installation que nous présentons pour la soutenance de notre thèse.

Ce travail d'installation est partie intégrante de cette thèse-création, car c'est un travail de notre collectif Rekhneh qui a été créé au cours de ce processus de recherche-pratique, et nous avons essayé d'expérimenter dans la pratique les théories que nous défendons dans cette thèse.

Sur notre chemin du travail

Installation-vidéo : *La société de spectacle*

Nous essayons de comprendre l'art tel qu'il se présente a nous

Nous essayer à la pratique cinématographique, se traduit en fait pour nous par le désir de comprendre le cinéma ; comprendre comment il peut fonctionner ? Non pas en termes de finalité (dans la production), mais comment il fonctionne pour nous (le groupe), pour moi, ici et maintenant.

En tant que groupe, pour comprendre le cinéma, nous tentons de comprendre ensemble ce qui compose le cinéma, tel qu'on l'aperçoit : image, mouvement, temps, rythme, acte, geste, etc. Puis de comprendre (de définir pour nous-mêmes) comment l'image fonctionne dans le film que nous voulons faire ? Comment le mouvement se crée dans notre film ? Comment le temps s'y installe ? Mais aussi comment le film s'installe dans le temps ?

L'idée du film :

Naissance d'un noyau, sans qu'il n'y'en ait un

L'idée de cette vidéo-installation « *La société du spectacle* » est née quand un ami – membre de Rekhneh - est venu me raconter son idée pour un court-métrage ; un film qu'il voulait réaliser dans le cadre d'un travail universitaire.

Son idée était simple : Installer un appareil GoPro sur la tête d'un enfant, et lui faire traverser toute l'avenue de la Révolution (*Khiâbân-e-Enghelab*). Cette avenue traverse Téhéran, d'est en ouest, en passant par la place de l'Imam Hossein, la place Ferdowsi, puis place de la Révolution Islamique (*meydân-e-Enghelâb Eslami*), pour se terminer enfin place de la Liberté (*meydân-e-Azâdi*) : *symboliquement tout est dit.*

Un rappel historique s'impose ici. Beaucoup de manifestations précédant la révolution islamique se sont en effet déroulées sur cette avenue. C'est pour cette raison-là que l'Etat a changé le nom de la place Shahriari en place de la Liberté, après la révolution.

Les manifestations du mouvement étudiant de 1999 se sont aussi déroulées dans cette avenue. L'université de Téhéran (qui se trouve un peu avant la place de la Révolution sur la même grande avenue fut au cœur de ce mouvement. La grande porte de l'université s'ouvre sur l'avenue dont les nombreux passants peuvent voir l'intérieur des bâtiments. Les étudiants ont souvent manifesté derrière cette porte.

La grande manifestation du « Silence » du 15 juin 2009 (L'une des dates majeures du mouvement Vert) a eu lieu également dans cette rue. Les premières attaques des milices islamistes « Basij » qui ont abouti à la mort de plusieurs manifestants ont eu lieu, elles aussi, ce jour-là aux alentours de 19h à proximité de la place de la Liberté.

L'idée était de laisser l'enfant faire son chemin librement à son rythme, et capturer toutes les images avec la caméra GoPro. Opérer en suite un montage vidéo à partir de ces images.

Cette idée fut l'occasion pour nous de débattre sur ce que nous voulions – et pouvions - faire avec de la vidéo dans ce contexte de Téhéran. Comment pouvions-nous faire de la vidéo ? Quel regard projetions-nous sur lui ?

Au cours de ces discussions, j'ai proposé que l'on change le parcours de l'enfant :

Au lieu de parcourir ce chemin symbolique pour Téhéran (et même stratégique, quand on veut faire des manifestations publiques), j'ai proposé de remonter l'avenue de Valiasr, l'une des plus anciennes avenues de la capitale, reliant le sud de la ville (les quartiers populaires) où se trouve le plus important carrefour ferroviaire national et international de Téhéran, – au nord (les quartiers riches).

L'avenue de Valiasr avec ses 17 km. de long, commence dans les quartiers populaires, traverse les ateliers des artisans, des petits commerçants, puis les grands marchés (grand marché des équipements sportifs, grand marché des équipements médicaux, grand marché des vêtements, etc.) ensuite les restaurants. Plus on avance vers le nord de la ville et les quartiers riches, plus l'on voit apparaître les grands centres commerciaux et les grandes marques. L'Organisation Nationale de l'Audio-visuel iranien²⁸⁰ et le grand parc de « La Nation » se situe en haut de l'avenue.

Plutôt que de recueillir des images *symboliquement significantes* de l'avenue d'Enghelab, nous avons choisi de parcourir l'avenue de Valiasr. Car il nous intéressait davantage pour ce film, de travailler en nous guidant selon une boussole spécifique et *concrète*. A partir de la captation au moyen d'images et de sons, nous voulions élaborer une composition, des activités physiquement visibles, se succédant tout au long de l'avenue Valiasr : passer des ateliers et manufactures du sud aux points de vente et de consommation cossus du nord.

Nous pouvons retrouver cette idée/image de la ville, dans la logique et la façon de fonctionner de presque toutes les grandes villes du monde libéral-commercial : il n'y a pas qu'à Téhéran que nous pouvons apercevoir, aussi clairement, l'écart entre les différentes populations à l'intérieur d'une grande ville ; et les traces que cet écart impose à la ville. L'écart qui (dé)connecte le "Down Town" du "Up Town", le "milieu défavorisé" du "milieu favorisé", les "quartiers populaires" des "quartiers riches". Cependant, l'avenue de Valiasr, de par son histoire concrète, exige sa propre façon d'exister.

En nous détachant des images symboliques, nous avons cherché des images concrètes de la ville qui « parlent » d'elles-mêmes et ne dépendent pas de la signification symbolique des choses.

Nous avons besoin ensuite de textes pour notre composition ; d'avoir recours au champ de la littérature. Fragments de discours qui n'expliqueraient pas les images, mais qui amèneraient des « éléments littéraires » pour aider, non

280 Là où j'étais étudiant entre 2004 et 2006, avant d'arriver à Paris

seulement au déchiffrement du langage visuel, mais aussi et surtout, pour enrichir notre composition, pour que le spectateur puisse lui-même recréer à partir de la composition cinématographique que nous lui proposerions.

Nous nous sommes dans un premier temps tourné vers le livre de Guy Debord, *la société du spectacle*²⁸¹, pour créer un texte et composer le scénario.

La lecture plus approfondie du livre nous a permis de voir autrement et de manière plus détaillée l'avenue – les traces de l'écart entre les populations de la ville. Mais le travail littéraire de Guy Debord, sa langue, ses (dé)compositions syntaxiques, son écriture fragmentaire, tout ce « docu-littéraire » debordien, s'accordait aussi avec la vision du film que nous élaborions au fur et à mesure, et l'enrichissait.

Cette vision de la structure fragmentée – mais tout de même avec des éléments reliés sur un mode "rhizomique" – nous a amené à rechercher d'autres "fragments littéraires" pour déployer notre composition. Il nous faut évoquer Godard, l'un des premiers à écrire la partition de cette danse poétique entre *l'image-mouvement* et la littérature. Nous nous sommes nourris de sa pensée pour construire notre conception du montage vidéo.

Premier essai de scénario

Finalement le scénario se (re)fait à la fin

Pendant des journées entières, nous avons parcouru seul, ou en groupe, l'avenue de Valiasr - du sud au nord et du nord au sud – en regardant ce que nous pouvions voir et voir ce que nous n'avions pas vu avant. Cela nous permettait de comprendre ce qui nous était demeuré invisible. Au cours de ces retrouvailles avec notre propre ville, nous avons écrit une première version du scénario, en tissant des textes de Guy Debord, avec des textes de Zizek, avec d'autres encore trouvés dans tel ou tel livre, ou bien avec une phrase que nous avons entendue

²⁸¹ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Ed. Gallimard, Paris, 1992

en déambulant dans l'avenue, ou en discutant avec un passant par exemple. Tous ces matériaux nous ont servi à écrire une première version du scénario.

Puis, le groupe s'est donné rendez-vous dans les montagnes du nord de l'Iran, pour travailler sur une deuxième version du scénario, avant de commencer le tournage.

LE TOURNAGE

Pour écrire le scénario, nous avons mené un travail d'équipe avec des séances irrégulières de discussion, afin de faire coïncider "des fragments littéraires" avec les différentes parties de l'avenue.

Nous avons visionné plusieurs films ensemble : *The pervert's guide to the ideology* (Zizek), *The pervert's guide to the cinéma* (Zizek), *Ici et ailleurs* (Godard,1974), *Film socialisme* (Godard,2010), etc. et nous nous sommes engagés dans des discussions sur les manières différentes de choisir, traduire et adapter des thèses de Guy Debord. Nous voulions aussi comprendre comment ces choix de texte pourraient dialoguer avec les images que nous allions capturer à Téhéran.

Le scénario a été élaboré au fur et à mesure, il prenait forme petit à petit au long de nos séances de travail en groupe à Téhéran et à Sari : au hasard des rencontres provoquées au cours du travail, dans le cheminement de l'histoire de ce projet du groupe ; **l'apprentissage continue et se reformule** au tour du projet. Nous avons travaillé à partir des images, des enregistrements sonores et des textes que nous avons collectés dans l'avenue.

Nous avons recomposé les textes, en fonction de chaque partie de l'avenue. C'est à cette étape du travail, en visionnant les images que nous avons déjà captées à Téhéran que nous avons décidé d'ajouter au scénario, une deuxième camera qui filmerait plus les détails.

Dans cette deuxième version, nous avons envisagé deux « regardants » (ou « voyeurs » si le terme convient...) :

- Une première camera Gopro déambulant dans la rue, à hauteur de la tête d'un enfant – ou à peu près au niveau du sexe d'un adulte (le

caméraman) – qui regarde (avec un angle ouvert 135°) en remontant l'avenue vers le nord. Cet angle de vue nous donne une vision globale de la rue et de ces mouvements quotidiens.

- Une deuxième caméra, un Canon 5D qui l'accompagne, mais qui marche plus doucement, plus attentivement. Elle voit l'avenue plus en détails, dans ces mouvements subtils. Elle se rapproche des sujets, elle s'intéresse aux événements de la rue, aux choses de la rue. Elle peut s'asseoir quelque part et regarder les choses. Elle est comme un écart dans la continuité et la fluidité de l'avenue.

Si la première caméra marche comme un enfant espiègle, la deuxième est plus calme, plus sereine, plus posée, comme un vieux passant ou comme le grand père de l'enfant. Elle peut se tenir discrètement dans un coin et voir, chercher quelque chose qu'elle a aperçu à un moment donné, alors que l'autre, l'enfant, le Gopro (remplacé plus tard par un camera Drone), bouge tout le temps, toujours avançant du sud vers le nord.

Ce dispositif, nous a permis de mieux concevoir les rapports entre les différents blocs d'image dans notre structure fragmentée :

Nous avons une caméra qui parcourt presque en une seule prise, du sud au nord, toujours vers l'avant ; et à l'intérieur de ce long parcours, interviennent différents blocs d'images capturées par le 5D.

Après notre semaine de travail sur le scénario, dans les montagnes du nord de l'Iran, nous avons convenu des dates pour une première session de tournage à Téhéran. Ce jour-là, nous avons remonté une première fois toute l'avenue, du sud au nord, avec nos deux caméras (un Gopro + un 5D) et un appareil d'enregistrement sonore.

La conception cinématographique du film

Nous avons voulu dans ce film décomposer le cinéma pour le recomposer ensuite à notre manière. Ce que nous entendons ici par décomposition du cinéma, c'est d'en repérer les éléments constitutif (rythme, geste, temps, voix,

son, mouvement, image etc.) et - dans le contexte où nous réalisons notre film - de les comprendre/redéfinir un par un. Puis de les recomposer de nouveau à partir de notre conception du film et du cinéma, tel qu'il se présente à nous. Nous retrouvons ici, la relation étroite entre la forme et le contenu :

« La forme » et « le contenu » signifient par la négation de l'autre. Ils sont insignifiants l'un séparé de l'autre. Traditionnellement on parle de la neutralité de la forme par rapport au contenu, alors que le concept de la forme n'est en aucun cas l'opposé de la signification et séparé de la spiritualité. Nous savons que *la théorie des formes* de Platon par exemple et son *idéalisme* est la plus forte forme d'insister sur la signification et la spiritualité. Quand nous entendons des mots comme « idée » et idéalisme, nous pensons à la signification et la spiritualité. Mais il faut se rappeler que le mot idée vient du mot grec « Idos » qui signifie originellement la forme. La théorie des idées de Platon et en fait la théorie des formes ou « Theory of Forms ». Cette transformation du mot « idée », de quelque chose qui veut dire la forme à quelque chose qui veut dire « la signification » montre la relation étroite entre la forme et la signification. Même si avec le temps cette transformation a pu se cacher et aujourd'hui généralement on prend la forme comme l'opposé de la signification.

Avec ce film, nous ne cherchons pas en effet à montrer la signification d'une image, mais l'acte même qui se montre dans l'image. Le film tente de se faire avec des blocs qui ne se réduiront pas à une totalité transcendante, un tout homogène, ou une signification. La totalité du film essaye d'être la pluralité des blocs et leurs détails. Ces blocs se souderont ensemble comme un collage.

A contrario de la peinture figurative d'une montagne, où l'on regarde le tableau, comme on regarde un « landscape », quand nous sommes face à un collage (de Jean-Jacques Lebel par exemple), chaque bout de papier, chaque fragment collé, et la relation entre eux, nous intéresse. Nos yeux parcourent sans cesse la surface du tableau, d'un côté à l'autre pour trouver/créer des liens entre les éléments. C'est cette participation du public que nous recherchons dans notre composition cinématographique. L'idée de « ce qu'on voit » et de « ce qu'on ne voit pas »

Ce travail de forme, mais donc aussi de contenu, consiste à élaborer sur ce que l'on voit (ce qui se passe dans le champ de la caméra), et ce que l'on ne voit pas (les événements hors champ) ; ce que l'on entend mais que l'on ne voit pas (le personnage de « *la voix de l'histoire* ») ; ceux que l'on entend parler, mais que l'on ne voit jamais parler (le personnage de « la messagère des voies publics » par exemple) ou les événements qui se passent derrière la caméra. Ainsi, cette idée de jeu entre ce que l'on voit, et ce que l'on ne voit pas devient une des idées principales du film que l'on retrouve à plusieurs reprises, élaborée de manière différente.

La question du temps dans le film

Nous avons une idée assez claire de ce qui ne pourrait pas être le temps de notre film, le temps linéaire et progressif du cinéma dans l'industrie culturelle dominant (cinéma Mainstream, par exemple le cinéma d'Hollywood ou du Bollywood). Nous nous sommes donc interrogés sur ce que serait le temps de notre film.

Nous n'aurions pas voulu d'un temps linéaire et progressif qui essaye de rabattre tout le processus de la perception des images-mouvement²⁸² sur une signification (généralement symbolique) qui se révélerait toujours plus tard, par exemple à la fin du film. Dans la conception du temps linéaire du cinéma dominant, nous ne pouvons pas mélanger impunément les chronologies de lecture : regarder les 15 dernières minutes du film, puis les 10 minutes du milieu et enfin les 15 premières minutes, au risque d'en perdre le sens (leur signification). Ne dit-on pas d'ailleurs, quand on rate le début d'un film, qu'« on a tout raté » du film ? Les blocs d'image séparés, avec ce type de temps linéaire et progressif, ne peuvent créer un lieu de communication avec leurs publics qu'à condition d'être visionnés les uns après les autres, dans un ordre chronologique, linéaire et progressif.

²⁸² Terme évoqué par Gilles Deleuze dans son cours à la FEMIS, conférence intitulé, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, Mars 1987

Nous pouvons relever ici, les traces de la conception chrétienne et institutionnelle du temps. Dans cette conception du temps, les actions (les blocs d'actes) trouveront « leur valeur » (leur signification) dans la perspective de « la résurrection de Jésus » et de l'arrivée apocalyptique de l'autre monde. Une conception linéaire du temps qui va de la naissance de Jésus à l'apocalypse du monde d'après la mort, « là où tout prendra sens ». Dans cette conception, le temps se conçoit comme une succession de date vide au sein d'une structure purement chronologique.

Les traces de cette conception du temps apparaissent dans le temps mécanique industriel et le temps chronologique de la structure capitaliste. Une telle représentation du temps, homogène, rectiligne et vide, née de l'expérience du travail dans les manufactures, « remplit » des instants ponctuels évanescents.

Pour la conception du temps dans notre film, nous avons décidé d'une composition avec plusieurs blocs d'images. Ces blocs d'environ 5 à 10 minutes, assemblés côte-à-côte composent notre long-métrage : comme autant de regards qui parcourent l'avenue de Valiasr, du sud au nord. Cependant, ces blocs se construisent de manière à pouvoir être regardés indépendamment les uns des autres : chaque bloc tel une Vidéo-Art ou un court-métrage, dans l'ordre que l'on veut recréer/recomposer.

Cela équivaut à dire que le film ne se composerait pas avec des moments vides qui prendraient sens uniquement parce qu'on les regarde dans une suite chronologique linéaire imposé. Mais au contraire, chacun de nos blocs d'*image-mouvement* pourra devenir indépendant, permettant aux publics de recomposer le film.

Un film sonore

Notre idée était de créer une bande sonore qui pourrait apporter une sorte d'harmonie et de fluidité à la composition des blocs d'images-mouvement.

Notre idée du montage – qui a d'ailleurs beaucoup varié de forme, au fur et à mesure des tournages et des séances de visionnage collectif des vidéos – nous a

amené à penser à une bande-son qui fluidifierait les « cuts » (selon un processus en quelque sorte analogue à celui du morphing, c'est-à-dire une image sonore qui se transformerait en une autre image et ainsi de suite. Cela consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus fluide possible un tracé initial en un tracé final, totalement différent.). Ce travail sonore nous aiderait à garder une unité dans chaque bloc et entre les blocs pour faciliter la mise en rapport libres entre ceux-ci :

L'univers sonore du film est créé indépendamment des images, mais en même temps, et au fur et à mesure. Nous avons établi des connexions entre la bande vidéo et la bande sonore – là où nous en avons l'occasion, là où nous pouvons créer des *ponts*. Cependant chaque bande devrait pouvoir fonctionner de façon autonome.

Nous savions qu'il est possible de percevoir des événements, des sensations, des actions, etc. en entendant des sons. De la même façon qu'il est possible de communiquer en l'absence du son : quand personne ne répond à une question, quand on n'entend rien dans la rue, ou quand une phrase s'arrête en son milieu.

Partant du constat que la communication peut exister au moyen des sons, il était donc possible pour nous de composer également des blocs de sons, de la même façon que nous l'avions fait avec des blocs d'images.

Nous voulons rendre perceptible une action en composant des sons et des bruits. Nous racontons, par la composition des sons, « l'histoire » entre les sons, la relation entre les sons.

Nous essayons de composer des actions sonores, en faisant intervenir en augmentant ou diminuant le son, en l'éloignant ou en le rapprochant, en modulant les aigues ou les graves, etc. Nous cherchons ici la matérialité du son. Ainsi une atmosphère sonore, pourrait-elle être propice au surgissement de plusieurs petites histoires. Une grande partie des « histoires sonores » se passe en hors champs, mais dans le même lieu. Le son affirme ce qu'on voit sur l'écran, mais il affirme aussi, ce que l'on ne peut pas voir sur l'écran.

Autrement dit, de la même manière qu'avec le cadre de la caméra et le découpage des images au montage, le spectateur voit ce que nous avons choisi de filmer et de montrer de cette avenue ; avec « le film audio », et par les effets de la création sonore, l'on entend ce que nous avons choisi de faire entendre parmi les bruits de l'avenue. Il fallait créer deux univers séparés mais qui soient en harmonie entre eux ; il nous fallait créer cette harmonie.

Pendant les journées et les nuits de tournage, quand nous partions à la chasse aux événements de l'avenue pour les capter avec nos caméras, un des membres de groupe enregistrait avec un appareil Zoom les actes sonores qu'elle pourrait recueillir dans la ville.

Nous avons passé beaucoup de temps à réfléchir en groupe, sur notre compréhension « des événements de la ville » ; sur ce que nous avons compris des textes du scénario, des manières de concevoir les rapports de chaque partie de l'avenue avec le choix du texte qui est en congruence à la partie en question. Ces longues et intenses séances de discussion (entre amis/membres du groupe) constituent² l'une des étapes importantes et récurrentes de la création. **L'apprentissage continu et se reformule** en fonction du cheminement du projet.

Choix de camera

Pour obtenir nos blocs d'images, comme nous le souhaitions dans un rythme fluide, les uns avec les autres et un certain mouvement flottant, les mouvements des images obtenus par la caméra Gopro installée sur la tête ou tenue en main, étaient saccadés. En filmant de cette manière avec ce dispositif, nous n'avions pas la liberté du mouvement dont nous avons besoin. Nous avons alors cherché des solutions appropriées : et notamment des équipements différents pour mouvoir avec la souplesse la caméra.

Nous avons décidé de remplacer la caméra Gopro par un drone, ce qui nous a permis, grâce aux stabilisateurs du drone, d'obtenir le rythme fluide des mouvements que nous souhaitions pour nos images.

Si notre choix d'autoproduire le film, nous procurait une grande liberté de conception, de forme et de rythme de travail en contrepartie notre budget (à la taille

de notre petite poche de jeune travailleur) s'en trouve très limité, ce qui a eu des conséquences sur nos choix de matériel.

Le travail d'acteur pour les scènes du parc de « La Nation » : travail sur la voix, le corps et l'énergie

Nous avons mené en plusieurs étapes un travail de groupe sur les personnages du film.

Dans notre scénario, trois personnages apparaissaient dans le parc de « la Nation », dans un espace « surréaliste » aux lumières outrancières, « expressionniste » : Guy Debord, Aristote et un homme fou. Un quatrième personnage, « la voix de l'histoire », intervient également, et on l'entend depuis le début du film, mais on ne le voit pas; et enfin un cinquième personnage, la « messagère des stations de transport²⁸³ » : On aperçoit son visage voilé dans le parc, un haut-parleur à ses pieds transmet sa voix, sans qu'on la voit elle-même jamais en acte de parler.

- Premier personnage : Guy Debord dit une de ses thèses avec une gestuelle répétitive (il déplace de gros blocs de la montagne entre les sculptures « modernes » du parc). A chaque fois qu'il déplace un bloc, il profère sa phrase (*la thèse*) avec *une voix* humaine différente.

Nous nous sommes nourris des théories et de la poésie d'Artaud pour trouver *ces voix humaines différentes* : dans nos séances de travail dans les montagnes du nord de l'Iran (aux alentours de mon village natal). Au cours de workshops de trois ou cinq jours, nous avons pratiqué des exercices basés sur mon apprentissage avec Marina Abramovic (*cf. chapitre 6*) . Ces exercices étaient choisis et adaptés en fonction de notre situation et de ce que nous cherchions plus particulièrement à travers eux. En nous fondant sur la recherche vocale d'Antonin Artaud telle qu'on peut en prendre connaissance - dans son émission radiophonique, « Pour en finir

²⁸³ Celle qui dit les annonces des stations de train, de métro etc. Ce personnage, on l'entend parler, on le voit aussi dans le parc, sans jamais le voir parler.

avec le jugement de Dieu » - et ses théories sur la voix de l'acteur, nous avons, avec l'un des acteurs du groupe, cherché et expérimenté plusieurs voix humaines.

- Deuxième personnage : un homme vêtu à l'antique d'une tunique grecque, dit un texte d'Aristote extrait de sa *Physique*, où il interroge la nature du temps.

Il s'agissait ici, de rendre physiquement perceptible la contraction du temps à travers un travail sur la concentration et la présence de l'acteur. Nous avons pour cela créé une situation inhabituelle : en marchant longtemps sur des fragments de verre brisé (sa marche a commencé bien avant le moment du tournage), l'acteur est contraint de se mouvoir à une vitesse infiniment réduite et avec une concentration extrême pour ne pas se blesser. Une telle situation l'amène à contrôler son énergie pour *contracter le temps* de sa présence et ouvrir une brèche dans le temps homogène où il inscrit son acte.

Pour mener cette recherche d'acteur, nous avons travaillé, dans nos workshops, avec des exercices de concentration, d'endurance et de sensibilisation de la peau.

- Troisième personnage, un homme « fou », habillé en blanc, critique d'une manière outrée Hegel, qui selon lui, au lieu de « changer le monde », n'a fait qu'« interpréter le monde ».

Pour ce personnage, c'est également à l'intérieur de nos workshops dans les montagnes que nous avons recherché différentes modalités de *libération du corps* : par l'épuisement, par la concentration, par le travail sur la respiration, etc. Les sources principales de nos recherches sur le corps furent les exercices pratiques de Marina Abramovic combinés avec la poésie d'Artaud sur la libération du corps et la théorie de Deleuze sur le Corps sans Organes. (cf. : *Corps: donné fondamentale, garant du réel*)

Le montage

Nous avons commencé le montage de notre film dès la fin de notre première journée de tournage. Nous voulions voir jusqu'où nous pouvions donner forme à nos idées. Il nous fallait mesurer l'ampleur du travail à mener.

Après chaque étape de tournage, nous faisons des essais de montage vidéo, mais aussi de montage sonore pour voir la façon dont fonctionnait (ou pas) l'idée que nous avions pour la composition de l'image et du son. Pour comprendre aussi ce qui nous manquait pour améliorer la réalisation des idées du scénario.

Ce processus de travail de réalisation, nous a amené finalement à décider de présenter ce projet comme une vidéo-installation. Il nous a paru que pour pouvoir donner forme à nos idées il nous fallait créer un espace, donner une disposition pour montrer les vidéos et installer nos créations sonores.

Ce texte est publié (en persan) sur le site internet de l'organisation audio-visuel d'état iranien (IRIB). Nous l'avons traduit en français pour donner une idée des lignes de censure et des critères nécessaires dans l'attribution des subventions pour les travaux artistiques en Iran.

Déclaration des missions des médias nationaux²⁸⁴

L'organisme audiovisuel de la République Islamique d'Iran (IRIB), travaille comme une université publique, en profitant de l'art noble et en l'orientant avec efficacité.

° Aux moyens des chaînes de radios et de télévisions, et en utilisant les médias papier et virtuels (les réseaux informatiques et internet)

° En produisant et diffusant divers programmes pédagogiques, informatifs, divertissants etc.

° Dans les régions, le pays et à l'international

° Avec pour audiences : les iraniens de l'intérieur et de l'extérieur, les persanophones d'Asie Centrale et de l'Inde, les musulmans du monde et les autres citoyens de la société mondiale.)

[L'organisme] a pour mission « la gestion et la guidance de la culture et de la pensée publique de la société » basées sur « les objectif globaux » suivant :

1. Renforcer et promouvoir “ la connaissance et la croyance illuminant”, “l'éthique utopique” et “le comportement religieux sincère” de la société et la préservation et la promotion de la “culture et de l'identité irano-islamique”.

2. Enraciner “La cléricature” et sa place, les “valeurs et les pensées fondamentales de la Révolution et du système islamique” dans la connaissance et la croyance publiques.

²⁸⁴<http://hozeriasat.irib.ir/ofogh.php?page=in&id=5>, Site officiel de l'institut audiovisuel de la République Islamique d'Iran, consulté le 14 octobre 2013. (Traduit par nos soins)

3. Assurer une protection de l'opinion publique contre l'influence de la vague destructrice "d'invasion culturelle et intellectuelle" des étrangers, notamment "la laïcité", "les tendances athées et matérialistes" et le "libéralisme occidental".

4. Augmenter la croyance populaire dans l'"originalité et la base populaire" et "l'efficacité" du système de la République islamique d'Iran, dans le pays et à l'étranger.

5. Créer une "motivation nationale", une "croyance générale et la coopération" afin d'augmenter la "souveraineté, l'unité et la sécurité nationales".

6. Créer de l'"espoir", de la "vitalité" et de « la confiance-en-soi nationale" afin d'avoir le mouvement logistique, la production de la science" et "la croissance et le développement de la vie culturelle, sociale, politique et économique".

7. Dévoiler tous les aspects de la "néo-colonisation contemporaine" et créer la "convergence et la corrélation générales" entre les musulmans du monde entier afin de protéger "les intérêts du monde musulman" et faire face à la propagande malveillante des médias étrangers pour saper le visage de l'Islam et de la République Islamique au niveau extraterritorial.

Pour effectuer les missions ci-dessus, les plus importants "principes et valeurs des médias nationaux" incluent :

1. Le règne des valeurs iraniennes, islamiques et révolutionnaires dans tous les programmes, politiques et productions.

2. Être honnête avec le Système et fiable pour le peuple. Être un pont solide entre la société et les responsables du Système (Les autorités). Faciliter la relation empathique et amicale entre le peuple et l'Etat.

3. Respecter les besoins, les intérêts et les désirs du public dans sa politique et sa production.

4. Observer les principes et les valeurs professionnels, techniques et artistiques dans la production des émissions.

5. Observer la neutralité dans les rivalités entre les partis politiques internes du Système et le règne des intérêts du Système et du peuple dans ce domaine.

6. Respecter la culture et les gens de différentes ethnies et tribus du pays et éviter toute agression ethnique et religieuse afin de maintenir l'unité et la solidarité nationale.

7. Prendre en considération toute la société comme public des médias nationaux, incluant les diverses couches sociales et ethniques, les genres sexuels, l'âge et le niveau d'étude.

8. Sauvegarder la calligraphie, la langue persane et les patrimoines de la culture islamo-iranienne et de l'histoire de l'Iran.

9. Observer la liberté d'expression, la diffusion des pensées et des idées différentes, conformément aux préceptes islamiques et aux intérêts du pays.

10. Promouvoir la religion, la spiritualité, la paix et l'altruisme, la justice, l'égalité, la protection des pauvres et la nation islamique sur la scène mondiale.

ANNEXE 2

Dans cette deuxième partie d'annexe, nous présentons des textes d'archive qui nous ont été importants dans notre recherche pour construire notre conception de l'art-performance.

Ce texte a été publié le 20 février 1909 et annonce le commencement du Futurisme. Nombreux sont les historiens, comme Roslee Goldberd qui considèrent ce manifeste comme le premier pas vers l'art-Performance.

Le Futurisme

Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupes de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffonné le papier de démentes écritures.

Un immense orgueil gonflait nos poitrines, à nous sentir debout tout seuls, comme des phares ou comme des sentinelles avancées, face à l'armée des étoiles ennemies, qui campent dans leurs bivouacs célestes. Seuls avec les mécaniciens dans les chaufferies infernales des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourragent dans le ventre rouge des locomotives affolées, seuls avec les ivrognes battant des ailes contre les murs !

Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent sursautant, bariolés de lumière, tels les hameaux en fête que le Pô débordé ébranle tout à coup et déracine, pour les entraîner, sur les cascades et les remous d'un déluge, jusqu'à la mer.

Puis le silence s'aggrava. Comme nous écoutions la prière exténuée du vieux canal et crisser les os des palais moribonds dans leur barbe de verdure, soudain rugirent sous nos fenêtres les automobiles affamées.

— Allons, dis-je, mes amis ! Partons ! Enfin la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers Anges ! Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous !... Partons ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre !... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'escrime pour la première fois, dans nos ténèbres millénaires.

Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail. Je m'allongeai sur la mienne comme un cadavre dans sa bière, mais je

ressuscitai soudain sous le volant 𐄂 couperet de guillotine 𐄂 qui menaçait mon estomac.

Le grand balai de la folie nous arracha à nous-mêmes et nous poussa à travers les rues escarpées et profondes comme des torrents desséchés. Ça et là des lampes malheureuses, aux fenêtres, nous enseignaient à mépriser nos yeux mathématiques.

— Le flair, criai-je, le flair suffit aux fauves !...

Et nous chassions, tels de jeunes lions, la Mort au pelage noir tacheté de croix pâles, qui courait devant nous dans le vaste ciel mauve, palpable et vivant.

Et pourtant nous n'avions pas de Maîtresse idéale dressant sa taille jusqu'aux nuages, ni de Reine cruelle à qui offrir nos cadavres tordus en bagues byzantines !... Rien pour mourir si ce n'est le désir de nous débarrasser enfin de notre trop pesant courage !

Nous allions écrasant sur le seuil des maisons les chiens de garde, qui s'aplatissaient arrondis sous nos pneus brûlants, comme un faux-col sous un fer à repasser.

La Mort amadouée me devançait à chaque virage pour m'offrir gentiment la patte, et tour à tour se couchait au ras de la terre avec un bruit de mâchoires stridentes en me coulant des regards veloutés du fond des flaques.

— Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse et entrons, comme des fruits pimentés d'orgueil, dans la bouche immense et torse du vent !... Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde !

Comme j'avais dit ces mots, je virai brusquement sur moi-même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout à coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondolement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui ! Pouah !... Je coupai court, et par dégoût, je me flanquai 𐄂 vlan ! 𐄂 cul par-dessus tête, dans un fossé...

Oh! Maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise !

Comme je dressai mon corps, fangeuse et malodorante vadrouille, je sentis le fer rouge de la joie me percer délicieusement le cœur.

Une foule de pêcheurs à la ligne et de naturalistes podagres s'était ameutée d'épouvante autour du prodige. D'une âme patiente et tatillonne, ils élevèrent très haut d'énormes éperviers de fer, pour pêcher mon automobile, pareille à un grand requin embourbé. Elle émergea lentement en abandonnant dans le fossé, telles des écailles, sa lourde carrosserie de bon sens et son capitonnage de confort.

On le croyait mort, mon bon requin, mais je le réveillai d'une seule caresse sur son dos tout-puissant, et le voilà ressuscité, courant à toute vitesse sur ses nageoires.

Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre :

Manifeste du futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

9. Nous voulons glorifier la guerre [≠] seule hygiène du monde [≠] le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutant et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons le débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musées, cimetières ! ... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée.

Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an... Nous pouvons bien l'admettre !... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la Joconde, nous le concevons !... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans les musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas !... Voulez-vous donc vous empoisonner ? Voulez-vous donc pourrir ?

Que peut-on bien trouver dans un vieux tableau si ce n'est la contorsion pénible de l'artiste s'efforçant de briser les barrières infranchissables à son désir d'exprimer entièrement son rêve ?

Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés ?

En vérité la fréquentation quotidienne des musées, des bibliothèques et des académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces registres d'élans brisés !...) est pour les artistes ce qu'est la tutelle prolongée des parents pour des jeunes gens intelligents, ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse.

Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* !

Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !... Les voici ! Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !... Oh ! Qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses ! À vous les pioches et les marteaux ! Sapez les fondements des villes vénérables !

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans ; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques.

Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos avions trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images.

Ils s'ameuteront autour de nous, haletants d'angoisse et de dépit, et tous exaspérés par notre fier courage infatigable, s'élanceront pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans, et pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-nous ! Nous ne sommes pas essoufflés... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue ! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse !... Ça vous étonne ? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu ! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !

Vos objections ? Assez ! Assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. — Peut-être ! Soit !... Qu'importe ? Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête !

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !

F.T. Marinetti

Fluxus, plus qu'un mouvement en tant que tel, est un état d'esprit, un espace de liberté, de partage, d'amitié, dans lequel vont se reconnaître des dizaines d'artistes de toutes nationalités.

Nous nous sommes beaucoup inspirés des travaux de ce mouvement dans notre pratique. Il nous semble intéressant de proposer la lecture de ces deux manifestes qui, dans leur temps, ont beaucoup perturbé le monde de l'art.

1965. George Maciunas, "Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement".



FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE -ART? TO ESTABLISH ARTIST S NONPROFESSIONAL ,NONPARASITIC,NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

1963, George Maciunas, The Fluxus Manifesto

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. Med. **a** A flowing or fluid discharge from the bowels or other part: esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

François Pluchart était un écrivain, journaliste et critique d'art français, qui mena de front un grand nombre d'activités autour de l'art contemporain. Il a écrit trois manifestes pour l'art-corporel (1975 - 1977 - 1981) qui nous semblent très pertinents et instructifs au niveau historique et théorique.

1975. Art corporel (Premier manifeste)

François Pluchart,
ArTitudes international, n° 18-20, janvier-mars 1975.

Le texte ci-dessous a été publié pour la première fois en 1975 à l'occasion d'une exposition à la galerie Rodolphe Stadler à Paris. François Pluchart, l'auteur du texte, l'a repris ensuite dans son livre « L'Art corporel ²⁸⁵ » où il le désigne sous le nom de « premier manifeste de l'art corporel »

Ce qu'il est, - Le corps est la donnée fondamentale. Le plaisir, la souffrance, la maladie, la mort s'inscrivent en lui, et au fil de l'évolution biologique, façonne l'individu socialisé, c'est-à-dire mis en condition - comme on dit mis en demeure - de satisfaire à toutes les exigences et contraintes du pouvoir en place. Nul n'échappe à cette oppression de tous sur tous qui décide du parcours morphologique, de l'état des lieux du corps toujours prêt à être investi par de nouvelles idéologies dont la prégnance est d'autant plus grande qu'on entend y échapper, y résister, les conduire. De cet état des lieux du corps individuel mais socialisé dépend en retour l'attitude de groupe devant tout phénomène de société : grève, révolution, guerre, mise en question des minorités, etc. C'est ici qu'intervient la peinture ou ce qu'il en reste depuis le questionnement décisif de Malevich, Duchamp et de la plupart des constructivistes, des dadaïstes et de tous ceux qui ont renoncé à l'esthétique en tant que préalable à l'œuvre d'art. Au-delà du refus de la surenchère prostitutionnelle au beau, c'est ici qu'apparaît l'urgence de l'expressivité corporelle.

D'abord provocation intellectuelle mais aussi contestation antibourgeoise, l'action, telle qu'elle a pu être pratiquée par Johannes Baader (prêche en novembre 1918, dans la cathédrale de Berlin pour annoncer le salut du monde par dada) et Marcel Duchamp (tonsure en forme d'étoile filante en 1919), a fait plus

²⁸⁵François Pluchart, *L'Art corporel*, Ed. Limage 2, Paris, 1983

qu'engendrer ce qui deviendra le happening et l'art du comportement : elle a ouvert une brèche dans la muraille lézardée de l'esthétique, jeté les défroques des beautés figées. Quelle qu'ait pu être la volonté réactionnaire qui a tenté de réfuter cette conception enfin sociologique de l'art, des artistes tels que Manzoni, Kaufner et certains organisateurs de happenings ont inéluctablement débarrassé la peinture de ses anciennes servitudes pour la transformer en instrument d'action sociale, en arme de combat. D'erreur en erreur, de compromission en compromission, des artistes ont découverts et ressenti presque biologiquement l'impasse d'une recherche qui se jouait à l'intérieur de l'art. Des transfuges du happening tels que Nitsch et Schwarzkogler, des négateurs du châssis et de la couleur tels que Rinke et Nauman ont assumé les étapes qui, parfois violemment, parfois prudemment, ont conduit à l'art corporel tel qu'il a pu être pressenti et assumé par Michel Journiac, Dennis Oppenheim, puis d'une manière plus suivie encore par Acconci, Gina Pane, Chris Burden qui précisent, action par action, le champ d'une activité où seule est fondamentale la force du discours qui perturbe, corrode et révèle.

Ce qu'il n'est pas. - L'art corporel n'est pas le tout-à-l'égoût des grands avortements picturaux du XXème siècle. Il n'est pas une nouvelle recette artistique destinée à s'inscrire tranquillement dans une histoire de l'art qui a fait faillite. Il est exclusif, arrogant, intransigeant. Il n'entretient aucun rapport avec aucune forme supposée artistique si celle-ci ne s'est d'abord déclarée sociologique et critique. Il renverse, refuse et nie la totalité des anciennes valeurs esthétiques et morales inhérentes, contenues ou supposées appartenir à la pratique esthétique, puisque, ici, la force du discours doit remplacer tout autre présupposée de l'art. Ainsi pour la première fois dans l'histoire occidentale, une attitude de pensée ne veut pas être une tendance ouverte, mais au contraire fermée sur ses impératifs, comme une communauté dont la seule raison d'être est d'accueillir des novices qui chanteront à leur tour le prochain avènement du nouvel homme en train de construire une société enfin libre et harmonieuse, débarrassée des fausses morales, des dictateurs en tout genre, des idéologies répressives et des censeurs, c'est-à-dire de flics.

1977. Art corporel (Deuxième manifeste)

François Pluchart / Info-ArTitudes, n° 17, avril 1977

1870-1960. Le dérèglement du beau

Après les ruptures successives, d'une part de Lautréamont, Mallarmé, Artaud et Bataille, d'autre part de Malevitch et Duchamps, les vieilles structures émotionnelles s'abiment systématiquement dans une esthétique délabrée, c'est-à-dire dans un beau qui égale un bien dont on ne perçoit plus l'objet, dans un faire dérisoire face aux conquêtes scientifiques et aux merveilles technologiques. Aujourd'hui, une certaine beauté est épistémologiquement morte.

Sur les décombres du mot, le délitement de la peinture, l'effritement du récit, la centralisation du pouvoir politique, un certain nombre d'artistes ont tenté presque simultanément d'instaurer un langage capable de fonder un nouveau discours individuel et social, une sorte de constat/contrat de l'individu socialisé en quête d'une socialisation individuante. Parmi toutes les affirmations, l'art corporel s'est immédiatement imposé comme élément constitutif du langage contemporain, mais que d'erreurs, d'imposture, de sottises, d'incompréhension !

1965. Dérives du happening

Le processus du happening est connu : à partir d'un assemblage d'objet tel qu'il a été proposé par Schwitters, un artiste, par exemple Kaprow, invite le public traditionnel de la peinture à agir, on dirait aussi à participer. De participation en participation, le happening devient un spectacle dont la régie tente d'englober divers modes d'expression (peinture, sculpture, musique, danse, poésie, etc.) et dont le scénario ne laisse que peu de place à l'imprévu, à ce qui peut arriver en fait. On peut se rendre compte rapidement qu'il est souhaitable qu'il n'arrive rien de visible, d'immédiat, pourvu qu'une énergie soit libérée qui engendre à l'infini d'autres énergies. CE sera la tentative de l'événement de George Brecht et du groupe Fluxus qui ont sans doute incité quelques artistes à changer de cap et, à leur corps défendant, à ouvrir la brèche qui allait permettre à d'autres artistes de remettre en cause et finalement réfuter le happening comme mode d'expression incapable de libérer une

énergie fondatrice du langage. L'art corporel est donc né d'une situation close, mais dans laquelle on pouvait repérer quelques points d'encrage: Duchamp, qui a restauré la primauté mentale de l'œuvre d'art et utilisé son corps comme lieu du discours (Eau de violette, Tonsure, etc.); Molinier, qui a résorbé le produit artistique, le peint, sous le vivre d'une globalité hermaphrodite, à la fois totalement mâle et totalement femelle; Klein, qui du monochrome au pinceau vivant, a poursuivi une tentative de capture de la sensibilité immatérielle; Manzoni, qui de l'achrome à la Merde d'artiste, s'est biologiquement tenté et peut-être livré (comme on le dit de quelqu'un qui s'en remet au jugement de la collectivité).

Quatre artistes, Nitsch, Brus, Schwarzkogler et Muehl, ont su transgresser le schéma sclérosant du happening, en le faisant dériver sur le primat corporel, chacun d'eux en attaquant un des tabous qui depuis plusieurs siècles bloquaient toute communication non linguistique: Nitsch en réactualisant le sacré, Brus en décomposant les constantes érotico-sexuelles fondamentales, Schwarzkogler en circonscrivant les composantes de la morphogenèse individuelle, Muehl en révélant ce qui politiquement déglingue la cohérence spatiale d'un individu. Rituels du sang et de la mort, appel à un autre pourquoi, jaillissements de l'ambiguïté fondamentale, exhibitionnisme d'une sexualité para ou anti-génitale, approche balbutiante mais féconde d'une sentimentalité christique, où le sperme engendre le corps, non plus sacramentel mais excrémental, voilà bien ce qui, dès 1965, était en cause dans le travail de ces quatre artistes viennois, et qu'on retrouve d'une certaine manière dans celui de Carolee Schneemann. Voilà bien la première dérive du champ pictural telle que Duchamp, Molinier, Klein, Manzoni avaient tenté de l'établir.

1970. L'action corporelle

En 1968, année charnière, en neuf d'une société autre, le dispositif non linguistique était en place, presque au point. Oppenheim, Acconci et plus tard Burden aux Etats-Unis, Journiac, Gina Pane et bientôt Lüthi, Ontani, Pisani et Castelli en Europe passaient progressivement de vieilles structures, déjà abandonnées par les Viennois, Rinke et Nauman, au schéma corporel, au corps utilisé comme matériel artistique. C'est à eux qu'il appartenait de définir l'action

corporelle, c'est-à-dire le discours du corps, lieu algébrique des composantes biologiques, mais aussi topique ultime, lieu de rencontre insoluble et irréductible du discours à la fois fondateur et déjà fondé, et dans lequel s'empêtre le langage qui à la fois s'engluie dans la vieille ontologie et tente de s'inventer en tant que nouvelle définition de l'homme.

1975. Le langage

L'art corporel, je l'ai dit (voir catalogue de l'exposition L'art corporel, à la galerie Stadler, en janvier-février 1975) n'est pas le tout-à-l'égoût des grands avortements picturaux du XX^{ème} siècle, ni le piège/siège de mes pulsions sexuelles, sagittairiennes, réceptives, putassières, voyeuristes ou autres. Il n'a de sens qu'autant qu'il est surgissement d'un langage, c'est-à-dire qu'il réfute la pornographie, l'exhibitionnisme, le masochisme, l'image pour le plaisir graphique, la certitude des discours esthétiques, etc. qui ne relèvent pas de son champ expérimental, si même l'une de ces notions, par exemple la pornographie, a pu être libératrice en quelque endroit.

Le travail des grands représentants de l'art corporel est d'abord une production langagière non linguistique qui joue/fonctionne sur tous les terrains sur lesquels l'art a à se battre, mais uniquement ceux-là: ceux du corps, donné biologique, donné fondamental, mécanique politisée et socialisé, objet de jouissance, souffrance, mutilations, réceptacle accomplisseur ou transformateur du sens universel. Dans le dérèglement poétique d'Acconci, la blessure et l'ouverture du corps de Gina Pane, le boudin au sang humain et la tentative de communion avec l'autre de Journiac, le travestissement spectaculaire de Lüthi et Klauke, le travestissement spatio-temporel de Castelli, le travestissement mythico-ontologique de Ontani et Pasani, l'auto-agression et le vécu en soi des données essentielles de l'époque (exécution légales, accidents, piraterie, puissance technologique, etc.) de Burden, pour s'en tenir aux premières inflexions majeures du langage corporel. C'est l'exercice de l'homme futur qui est en cause, c'est-à-dire la manière dont il se définira en tant que langage. Il importe que certains aient compris le rôle fondateur du langage en cela qu'il est

la topique fondamentale. Il importe aussi que certains ne puissent pas encore le comprendre.

« Ce texte marque le deuxième temps fort de l'affirmation et de la définition de l'art corporel. Il paraît dans le catalogue *Art corporel* accompagnant l'exposition du même titre à la galerie Isy Bachot à Bruxelles, en 1977.²⁸⁶ Il a également repris ce texte en 1983 dans son ouvrage « *L'Art Corporel* » ou il le désigne comme le « deuxième manifeste » de l'art corporel.

1981. Parler le corps (Troisième manifeste)

François Pluchart / *L'Art corporel*, 1981

« Troisième manifeste de l'art corporel, ce texte accompagne une exposition, *Art corporel* (7-28 février 1981) à la Maison de la culture de Nevers. François Pluchart y a présenté Günther Brus, Otto Ruehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Michel Journiac, Gina Pane, Urs Lüthi, Terry Fox, Joan Jonas et Chris Burden. Le texte sera également repris dans le livre *l'Art corporel* (Paris : Limage 2, 1983).²⁸⁷ »

L'art est, aujourd'hui, une activité périmée s'il renvoie à une pratique élitiste, mondaine et enlignée dans la sublimation, quand ce n'est pas dans le sordide des rivalités de personnes.

Contraint d'abandonner successivement la totalité de ses positions traditionnelles (représentation du monde, mise en images du divin et du sacré, valorisation sociale, etc.), l'art est clivé en deux points de vue irréductibles : le décoratif et le discursif, désaliénant et perturbateur. C'est dans ce second lieu que se situe l'art corporel.

Quelque douze ans après les premières actions corporelles (Hermann Kitsch et le groupe viennois, Michel Journiac, Vito Acconci et, un peu plus tard, Gina Pane

²⁸⁶ MOKHTARI Sylvie, *L'Art, un acte de participation au monde*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, P. 250

²⁸⁷ *Ibid*, P. 258

et Chris Burden), la question plastique a pratiquement disparu, et ce qu'il en reste est piégé dans un appareil qui, inéluctablement, s'enlise dans la bureaucratie, forme la plus sophistiquée, la plus insidieuse et la plus actuelle de l'asservissement. La seule échappatoire était, et reste, le corps, inaltérable à toute notion d'avant-garde.

Le corps est la donnée fondamentale. C'est en lui et en lui seul que se résolvent la jubilation, la souffrance, la mort et l'appel vertigineux du sacré. Il est simultanément chair socialisée et océan de déraison. Il désire et il délire, et c'est dans cette multiplication qu'il se crée et se transforme dans la hantise de son néant.

Face au corps s'adresse le social, qui lui refuse l'existence. L'appareil, dont l'objet est de se reproduire identiquement à lui-même, sacrifie le corps au nom d'un bien collectif, mais en définitive, innommable. Il nie le plaisir, la jubilation, le délire, au profit de l'ordre. Aucun type de société n'échappe aujourd'hui à cette insulte permanente faite au corps. L'abnégation et l'asservissement (origines du sadomasochisme) des religions judéo-chrétiennes s'exacerbent dans de prétendus matérialismes qui ne sont que d'aveugles idéalismes. Les adeptes de la sublimation sont plus que jamais les alliés objectifs d'un complot qui vise à toujours reporter à plus tard l'énoncé des questions fondamentales. L'appareil, dont le projet est de plus en plus insensé, déglingue la vie qui, progressivement privée de toute création, s'achemine vers sa destruction et, finalement, la mort de l'espèce. C'est ce qu'il est difficile d'accepter.

Seuls les actes résistent aux idées, dont le destin est d'être classées, archivées, mises en conserve dans les bibliothèques. Est gratuite une belle part de la philosophie, de l'esthétique, de l'art pour l'art et de toute production mentale qui n'est pas un parler du corps, un cri. C'est pourquoi l'art corporel peut déjà se reconnaître dans Artaud, Bataille et plus tard, Guyotat, qui ont ouvert des brèches dans le langage, constituant fondamental du donné fondamental du corps.

L'art corporel n'a pas éclaté par hasard au milieu d'une série hasardeuse d'avant-gardes falsifiées. Il est, au contraire, la première réponse à un malaise croissant, depuis la faillite de la société industrielle et la déroute politique et culturelle de 1968. Il est la plus claire et la plus violente réaction à l'appareil qui,

consciemment ou non, met le monde à l'envers et qui, plutôt que de donner à vivre, asservit, mutile et châtre.

L'art corporel tient le discours du corps. Il dit son droit à exister dans sa totalité. Il dénonce les déterministes, les dérèglements, la folie, la torture et toutes les formes de condamnation à mort. Il énonce le désir et les conséquences politiques et culturelles du refoulement avec Kitch et les artistes viennois tout en interrogeant les rituels et les mécanismes sociaux avec Michel Journiac, les déterministes collectifs avec Gina Pane, le conditionnement du corps avec Acconci, la mutilation avec Urs Lüthi, la destruction avec Burden, la mutilation avec Peter Stempera et les artistes tchécoslovaques, le travestissement avec Castelli, Ontani ou Jurgen Klauke. Le discours de l'art corporel est toutefois irréductible aux aspects extérieurs d'une pratique (par exemple au rituel pour Michel Journiac, à la blessure pour Gina Pane, au risque pour Bourden ou Stempera), parce qu'il est un discours à la fois monolithique et polysémique qui attaque simultanément sur tous les fronts. Il est un propos existentiel au plus profond de l'être. Il dit la violence du désir et la fureur de la vie, la tendresse, la sentimentalité, l'appel des profondeurs. Il n'est que marginalement marginal, du seul fait qu'il tient un discours minoritaire, un discours de résistance.

L'art corporel fonctionne à l'intérieur du couple sexe/langage. Il énonce que la sexualité, qui procède de la totalité du corps, est canalisée, brimée, culturaliste et que sa répression engendre frustration, refoulement, agressivité, mutilation, torture, guerre, etc. Il révèle que le langage, qui fonde le fonctionnement mécanique du corps, est un langage disqualifié parce que saturé d'ontologique, de sens arbitrairement préétabli. Est en jeu ici l'ouverture à une sexualité et un langage autres, qui tous deux reprendraient les questions au niveau de la réalité biologique. Dans ce questionnement exaspéré, les vieux, de l'esthétique et des morales falsifiées. Il était nécessaire il y a dix ans d'affirmer la fonction critique et sociologique de l'art corporel. Cette affirmation a engendré des malentendus. Il est nécessaire de dire aujourd'hui que l'art corporel : 1) n'a rien à voir avec une sociologie de l'art (donc une grille entre la psychanalyse et la sémiologie) ou

quelque tranquillisant que ce soit. 2) n'est critique que parce qu'il travaille au sein même de la structure sociale dont il interroge le fonctionnement.

Aujourd'hui, l'art corporel n'a pas à reproduire de la beauté, du sens, de l'art (ce qu'il sait faire et a déjà fait), mais du langage - un langage inédit, non codé, qui en refusant l'histoire ou sa mythologie, le sens et la raison, serait capable de parler le corps, ici et maintenant, afin de le préparer aussi pour demain.

L'art corporel se développe dans une situation qui pourrait sembler paradoxale : d'un part, un fort impact populaire, de l'autre, une occultation par l'appareil et son système muséographie et marchand, tout en étant victime de la désaffection générale à l'endroit de l'art et du politique, qui ont produit leurs preuves et fait leur temps (la question de l'art et la question politique n'ayant aujourd'hui plus de sens).

En réponse, l'arrêt de toute production, la grève seraient une erreur. Dans une société post industrielle, l'enjeu se situe entre une domination de l'homme par l'appareil ou son inverse. Le politique, l'idéologique, le sens ne produisent plus de sens et l'appareil fonctionnant de lui-même, sans modèle, la communication corporelle est l'ultime chance de l'homme hors d'un totalitarisme aveugle. Seul le parler du corps peut résister à ce qui est en marche, inexorablement. Ce langage la chair et du désir est à inventer en chacun de nous, sans exclusive de quelque nature que ce soit. Cet engagement est difficile : il implique de renoncer aux schémas relatifs au goût, à la beauté, à la sentimentalité. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de faire la révolution (impossible, parce qu'insensée et innommable elle aussi), mais d'être corps, viande, désir, infiniment.

Life manifesto de Marina Abramovic est une performance textuelle. Présentant un caractère spectaculaire, le texte dévoile le regard porté sur l'art-performance d'une des pionnières de cet art. Abramovic m'a confié ce texte en juillet 2011 et je l'ai traduit et publié en persan l'année d'après.

Life Manifesto
Marina Abramovic

1. An artist's conduct in his life:

- An artist should not lie to himself or others
- An artist should not steal ideas from other artists
- An artist should not compromise for themselves or in regards to the art market
- An artist should not kill other human beings
- An artist should not make themselves into an idol
- An artist should not make themselves into an idol
- An artist should not make themselves into an idol

2. An artist's relation to his love life:

- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist

3. An artist's relation to the erotic:

- An artist should develop an erotic point of view on the world
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic

4. An artist's relation to suffering:

- An artist should suffer
- From the suffering comes the best work
- Suffering brings transformation
- Through the suffering an artist transcends their spirit

- Through the suffering an artist transcends their spirit
- Through the suffering an artist transcends their spirit

5. An artist's relation to depression:

- An artist should not be depressed
- Depression is a disease and should be cured
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist

6. An artist's relation to suicide:

- Suicide is a crime against life
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide

7. An artist's relation to inspiration:

- An artist should look deep inside themselves for inspiration
- The deeper they look inside themselves, the more universal they become
- The artist is universe
- The artist is universe
- The artist is universe

8. An artist's relation to self-control:

- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work
- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work

9. An artist's relation with transparency:

- The artist should give and receive at the same time
- Transparency means receptive

- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptive
- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptive
- Transparency means to give
- Transparency means to receive

10. An artist's relation to symbols:

- An artist creates his own symbols
- Symbols are an artist's language
- The language must then be translated
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key

11. An artist's relation to silence:

- An artist has to understand silence
- An artist has to create a space for silence to enter his work
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean

12. An artist's relation to solitude:

- An artist must make time for the long periods of solitude
- Solitude is extremely important
- Away from home
- Away from the studio
- Away from family
- Away from friends
- An artist should stay for long periods of time at waterfalls

- An artist should stay for long periods of time at exploding volcanoes
- An artist should stay for long periods of time looking at the fast running rivers
- An artist should stay for long periods of time looking at the horizon where the ocean and sky meet
- An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky

13. An artist's conduct in relation to work:

- An artist should avoid going to the studio every day
- An artist should not treat his work schedule as a bank employee does
- An artist should explore life and work only when an idea comes to him in a dream or during the day as a vision that arises as a surprise
- An artist should not repeat himself
- An artist should not overproduce
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution

14. An artist's possessions:

- Buddhist monks advise that it is best to have nine possessions in their life:
 - 1 robe for the summer
 - 1 robe for the winter
 - 1 pair of shoes
 - 1 begging bowl for food
 - 1 mosquito net
 - 1 prayer book
 - 1 umbrella
 - 1 mat to sleep on
 - 1 pair of glasses if needed
- An artist should decide for himself the minimum personal possessions they should have
- An artist should have more and more of less and less

- An artist should have more and more of less and less
- An artist should have more and more of less and less

15. A list of an artist's friends:

- An artist should have friends that lift their spirits
- An artist should have friends that lift their spirits
- An artist should have friends that lift their spirits

16. A list of an artist's enemies:

- Enemies are very important
- The Dalai Lama has said that it is easy to have compassion with friends but much more difficult to have compassion with enemies
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive

17. Different death scenarios:

- An artist has to be aware of his own mortality
- For an artist, it is not only important how he lives his life but also how he dies
- An artist should look at the symbols of his work for the signs of different death scenarios
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear

18. Different funeral scenarios:

- An artist should give instructions before the funeral so that everything is done the way he wants it
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving

J'ai participé au séminaire d'Alain Badiou, philosophe contemporain français à l'ENS. Il m'a paru que le développement de Badiou au sujet de « L'engagement politique de Sartre » peut aider à la compréhension de ce que nous avons développé dans le *chapitre 4 : notre corps social*. Ce texte est la transcription de ce séminaire.

L'engagement politique de Sartre

La transcription de la conférence d'Alain Badiou
École normale supérieure, le vendredi 07 juin 2013

Si la pensée de Sartre, non seulement m'a fasciné et retenu, mais, constitué, quand j'étais jeune ; je crois que c'est bien parce qu'elle proposait de la philosophie, une version tel que, au moins comme je la comprenais, la philosophie ne valait pas une heure de peine, s'il n'accompagnait pas, n'éclairait pas un processus quelconque d'émancipation. Et donc, dès l'origine entre les catégories les plus abstraits de Sartre, et ce que nous discutons aujourd'hui qui est la série de ses engagements politiques, pour moi il y a un lien substantiel. J'ai lu sa philosophie à travers cette figure pratique, figure pratique qu'il pensait lui-même avoir hérité des philosophes français du XVIII^e siècle. Philosophie et intervention publique indémêlable, il disait d'ailleurs : nous ne méritons peut-être pas ces grands ancêtres, avec un bon style dont il a souvent fait preuve. Au fond cela revenait à dire que la philosophie n'a de sens que dans la lumière ou dans la pratique ou dans l'exercice d'un engagement. De ce point de vu là, Sartre a été pour moi, le nom propre et en même temps le porteur d'une conception engagé de la philosophie et plus généralement d'une conception engagée de l'existence. C'est pourquoi pour témoigner cet héritage, je voudrais aujourd'hui parler un peu de cette notion même d'engagement telle qu'elle court et se distribue dans les différentes étapes de la pensée sartrienne. Au fond on pourrait dire que l'engagement est une figure subjective centrale de ce qu'il faudrait bien appeler, d'une manière ou d'une autre, la morale de Sartre, c'est-à-dire la dimension pratique de la détermination et de l'exercice philosophique.

Alors, qu'est-ce que c'est exactement, l'engagement ? Être engagé. La querelle autour de la notion même surgie entre 45 et 47, à propos de la littérature, à propos des tâches que Sartre prescrit à la littérature. *La littérature doit être engagée*. Et non seulement elle doit être engagée mais, Sartre radicalise cette vision en disant que c'est pour elle une question de vie ou de mort. On pourrait d'ailleurs tendre cela à la philosophie ou la pensée en générale que « être engagé » c'est vraiment une question de vie ou de mort. Alors on peut lire sur ce point la conclusion de l'énorme justificatif de cette pensée qui est « Qu'est-ce que la littérature ? »

SARTRE : « Rien ne nous assure que la littérature soit immortelle ; sa chance, aujourd'hui, son unique chance, c'est la chance de l'Europe, du socialisme, de la démocratie, de la paix. Il faut la jouer ; si nous la perdons, nous autres écrivains, tant pis pour nous. Mais, tant pis pour la société. Par la littérature, je l'ai montré, la collectivité passe à la réflexion et à la méditation, elle acquiert une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle-même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer. Mais, après tout, l'art d'écrire n'est pas protégé par les décrets immuables de la Providence ; il est ce que les hommes en font, ils le choisissent en se choisissant. S'il devait se tourner en pure propagande ou en pur divertissement, la société retomberait dans la bauge de l'immédiat, c'est-à-dire dans la vie sans mémoire des hyménoptères et des gastéropodes. Bien sûr, tout cela n'est pas si important : le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux. »

Alors voilà, on peut tirer de ce simple texte des caractéristiques tout à fait importantes de la notion d'engagement. C'est un engagement qui en définitive, autorise qu'on tranche entre l'Homme et l'animale. Sans que ça soit toujours ce choix entre l'humanité et l'animalité qui soit crucial, vous l'avez entendu ici, si nous n'engageons pas la littérature, nous serons des escargots, il a dit que tout anti communiste est un chien, Il a dit aussi que sans le communisme l'humanité ressemblerai au destin des fourmis ou des termites, on a le choix. On peut dégager trois points qui vont nous mettre sur la piste de ce que c'est que l'engagement, à partir de ce texte.

D'abord l'engagement ne se concentre pas sur la fixation d'un certain nombre d'objectif historique ; vous avez entendu l'Europe, le socialisme, la démocratie, c'est donc l'engagement c'est quelque chose qui est au service d'un avenir définissable, non pas certain, assuré, mais définissable en tant que possibilité, c'est son horizon.

Deuxièmement l'engagement est défini par un espace situé entre deux bornes tout à fait significatives, l'engagement ne doit être réductible ni à une propagande, ni à un divertissement. On pourrait dire d'ailleurs c'est une autorité comme ça pour la pensée elle-même. Ni propagande, ni divertissement, ce serait encore comme ses deux bornes. On peut l'entendre aussi comme à l'époque de Sartre, ni l'est (propagande), ni l'ouest (divertissement). On peut l'entendre aussi comme, ni l'un, de la propagande et de l'être, ni le multiple de la paraitre du divertissement. C'est une proposition très constituée, et à l'intérieur de laquelle va se situer la notion d'engagement. C'est le deuxième point que je voulais dégager.

Et le troisième qu'est dans une partie du texte que je n'ai pas lu, c'est que l'engagement c'est toujours l'investissement d'un déséquilibre, c'est-à-dire, d'une rupture, qui accompagne un changement positif ; ça n'est pas du tout lié à la recherche d'une harmonie ou d'une satisfaction égocentrique de l'équilibre intime. C'est au contraire la détermination successive et engagée d'un déséquilibre et d'une rupture.

Donc voilà trois points qui commencent à dessiner une caractérisation positive de l'engagement. Par ailleurs qu'est-ce que l'engagement n'est pas ? Nous l'avons déjà dit : Ni l'est, ni l'ouest, ni propagande, ni divertissement, mais un texte tout à fait amusant sur ce point est le préambule de "*Qu'est-ce que la littérature ?*" :

« Si vous voulez vous engagez, écrit un jeune imbécile, qu'attendez-vous pour vous inscrire au parti communiste ? Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se désengagea plus souvent encore, mais qui a oublié, me dit, les plus mauvaises artistes sont les plus engagés, voyez les peintres soviétiques. Un vieux critique se plein doucement : vous voulez assassiner la littérature. Le mépris des belles lettres s'étale inclément dans votre revue. Un petit esprit m'appelle fort de tête (c'est évidemment pour lui la pire injure) Un auteur qui eu de la peine à se trainer d'une

guerre à l'autre, et dont le nom réveille parfois des souvenirs languissants chez les vieillards, me reproche de n'avoir pas souci de l'immortalité, il connaît - dieu merci - nombre donné de gens dont elle est le principal espoir. »

Alors, il y a une série de négations intéressantes dans la stylistique polémique, qui est une stylistique très importante de Sartre, qu'il a aussi parfaitement hérité de dix-huitième d'ailleurs. Premièrement, elle n'est pas, formalisable, la notion d'engagement, l'engagement ça ne peut pas être prendre sa carte du parti communiste, même si à un moment donné on décide que c'est juste en tant que telle, de prendre sa carte du parti communiste, ne signifie nullement, une figure exacte de l'engagement. Nous y reviendrons, ça veut dire que l'engagement s'accorde toujours avec un processus et jamais avec une institution. Deuxièmement ce n'est pas une célébration du positif, donc ce n'est pas une propagande. C'est-à-dire, ce n'est pas l'apologie de quelque chose. Précisément parce que ça passe toujours par la création d'un déséquilibre, et donc ça passe toujours, dira Sartre dans ce texte, par la médiation de la création d'une conscience malheureuse. C'est-à-dire d'une conscience qui est obligé de transformer le monde parce qu'elle veut aussi se transformer elle-même. On voit aussi que l'engagement ce n'est pas une esthétique de l'action, ce n'est pas la recherche de l'action belle et salvatrice parce que belle. Mais ce n'est pas non plus une provocation, dissidente ou anarchique, et enfin ce n'est pas un appel à la transcendance du bien.

Voilà nous avons là quelques indications, et quelques négations. Reste à mon sens que le paradoxe de cette notion épatante ; et c'est de ce paradoxe principalement que je voudrais vous parler.

L'ontologie de Sartre semble commandée que la conscience soit engagée dans son essence même. Comment dans ces conditions l'engagement peut-il devenir une prescription ? Si d'une certaine façon au niveau de l'être même de la conscience l'engagement est une loi de son être ? En effet, quelques maximes de Sartre devraient s'y rappeler, la conscience tiens tout l'être du néant qu'elle est. Et elle ne peut donc réaliser cet Être que dans la néantisation de l'en-soi, c'est-à-dire de l'objectivité extérieur. En somme, conscience se donne son Être en tant qu'objectivation d'elle-même, de son pour-soi, réalisation de ce pour soi qu'elle est

dans l'en-soi mondaine. Autrement dit que le néant puisse fonder son propre Être, (ce qui est véritablement l'objectivation de la conscience) semble soutenu par ce qu'il faudrait bien appeler un engagement ontologique radical. Donc toute conscience sera définie précisément par l'engagement dans la figure d'être qu'elle se donne à partir de cet acte qui est la néantisation du phénomène.

Le point qui vient toute suite après ce constat, que l'engagement semblera nécessaire et non pas presque fictif, il y a que cette figure anthropologique de l'engagement est le traitement d'un impossible. C'est-à-dire que l'objectivation intégrale du néant d'être qui est la conscience est irréalisable, elle ne peut pas se produire en tant que figure stabilisée dans l'Être des phénomènes et de la conscience. Je pense que ceci est quand même à l'arrière-plan de toute une série de paradoxe extérieure saisissable dans les différents avatars de la notion de l'engagement chez Sartre. Autrement dit il y a un jeu complexe là entre la prescription éthique (il faut s'engager), et le réel ontologique qui est : *nous sommes engagés*. Sartre dira quelques fois *nous sommes embarqués*. On pourra donc se livrer à une enquête minutieuse sur la différence entre *engagé* et *embarqué*. Et je vous la propose comme sujet de dissertation.

Mais je voudrais en revenir au paradoxe extérieur. Je vais en citer quatre. Tous véritablement symptômes de la difficulté de la notion d'engagement, de sa complexité immanente.

Premièrement un énoncé très connu et très simple, "*Nous n'avons jamais été aussi libre que sous l'occupation*". Vous voyez bien qu'il y a une torsion dans cet énoncé, dans la mesure où, être libre est au fond le seul impératif ultime de la liberté elle-même (Sartre répètera maintes fois que la liberté pour autant qu'elle a une maxime c'est de se réaliser comme elle-même. C'est-à-dire, de devoir être libre parce qu'on l'est. Mais ça abouti à cette torsion. Sartre donnera ses explications, mais la maxime devrait être reçue dans son paradoxe.

Deuxièmement « l'enfer c'est les autres ». Je prends des formules très connues. Mais l'enfer c'est les autres, c'est aussi un énoncé extrêmement paradoxal, lorsqu'on veut fonder une éthique de la fraternité. Il aura fallu un chemin considérable évidemment pour passer de « l'enfer c'est les autres », à une éthique de

la fraternité. C'est ce chemin qui nous intéresse, car c'est aussi le chemin de l'engagement. Quelle figure de l'engagement peut nous faire passer de l'une à l'autre de ces formules.

Troisièmement à l'intérieure même de la notion de fraternité qu'est en effet une figure qui résulte de l'engagement. Le fait que le corrélat obligé de fraternité soit la terreur. C'est à dire que en réalité le groupe assermenté réalise une figure subjective que Sartre va désigner comme la figure de la Fraternité-terreur. Là aussi on a un paradoxe.

Quatrièmement un exemple tiré d'une pièce de théâtre, dans *Le diable et le bon dieu*, qui est entièrement consacré à l'engagement, en réalité, c'est son sujet : Qu'est-ce que c'est que pour Goetz que de s'engager ? Il commence par penser que c'est faire le mal, puis ça ne marche pas très bien, il a beau vouloir faire du mal il fait du bien, etc. Après il veut faire le bien, alors il a beau à faire le bien, il fait le mal. Et finalement il conçoit que la figure de l'engagement c'est de relier la lutte des paysans. Ça c'est un point très important de la figure de la notion de l'engagement ; mais son engagement dans la lutte des paysans commence par un meurtre. Parce qu'il y a un paysan qui dit : plutôt mourir que de t'avoir comme chef, toi, et Goetz lui dit, mort donc vieux frère et il le tue.

L'engagement dans la possibilité de l'émancipation que représente la guerre des paysans d'Allemagne commence par son contraire de cette manière, ça commence par le meurtre d'un paysan qui est dans le champ de la révolte.

Autrement dit, on pourrait dire que, l'engagement du fait même qu'il est une nécessité ontologique, pour la conscience, ne peut être qu'une prescription éthique paradoxale. Ça c'est la thèse que je soutiendrai. Question éthique qui est constamment à l'épreuve de son propre paradoxe. Et c'est parce que cette nécessité de l'engagement ontologique tient sa force de son impossibilité intrinsèque, c'est-à-dire de son absurdité effective. Donc l'horizon ontologique de l'engagement comme figure éthique rationalisable, est en définitive une impossibilité ontologique. Sur ce point pour vous faire entendre la voix de Sartre, vous relire la première conclusion de l'être et le néant. « *Chaque réalité humaine, est à la fois projet directe de métamorphoser son propre pour-soi, en, en-soi pour-soi, (la*

réalisation de l'être du pour-soi) et projet de l'appropriation du monde comme totalité de l'être en-soi sous les espèces d'une qualité fondamentale. Toute réalité humaine est une passion (donc toute réalité humaine semble justement dans la passion de s'engager dans l'être) en ce qu'elle projette de se perdre pour fonder l'être. Et pour constituer du même coup un en-soi qui échappe à la contingence, en étant son propre fondement. L'inscuasa suit ce que les religions nomment dieu. (Donc la conscience non seulement elle est engagée, mais elle est engagée dans le projet extraordinaire de faire être dieu lui-même.) Ainsi la passion de l'Homme est-elle inverse de celle du christ, car l'homme se perd en tant qu'homme pour que dieu naisse. Mais l'idée de dieu est contradictoire et nous nous perdons en vain, l'homme est une passion inutile.»

Nous voilà entrain de fonder une éthique de l'engagement sur la conviction ontologique, je précise bien, que *l'homme est une passion inutile*.

Alors évidemment on pourra se dire, oui, d'accord, l'homme est une passion inutile, par conséquent l'engagement en tant qu'il se déduirait de la figure ontologique de la liberté, sera lui aussi une passion inutile, on pourrait bien évidemment dire, entendu, l'engagement est une passion inutile. Mais précisément, l'engagement de l'engagement, s'engager dans l'engagement, c'est de soutenir cette passion dans son inutilité même. C'est-à-dire de ne pas faire de l'inutilité de cette passion un objectif éthique. Si la liberté est une passion inutile, c'est en tant qu'une passion inutile qu'elle doit se revendiquer elle-même, et l'inutilité finalement n'est jamais qu'un argument empirique ou pragmatique. Cette position sera, vous le voyiez bien, un aristocratismes héroïque. Ça serait une théorie de l'héroïsme selon laquelle ce n'est pas parce qu'une passion est inutile, si elle est grande qu'il faut y renoncer ou l'abdiquer. Cette tendance à l'aristocratismes héroïque, existe à coup sûr chez Sartre, dans différents coins de son entreprise très complexe. Je voudrais au passage donner mon sentiment personnel, c'est que, je pense que toute conception éthique qui ne fait pas une part à cette conception de l'héroïsme, est une imposture. Une imposture de type juste au milieu. Une imposture de type Aristote ; pour nommer le principal coupable. Mais j'accepte de dire que cette part héroïque qui assume la passion d'exister juste dans son inutilité-

même, n'est pas le tout, ça n'est pas le tout pour Sartre lui-même. Donc Sartre va élaborer un long chemin, à partir de ses textes de 1947, 1943 mêmes, un long chemin pour dessiner ce qu'on pourra appeler une cartographie positive de l'impossibilité ontologique. La passion ontologique ne peut se réaliser mais les modalités cartographiées selon la nature du monde et du réel de cette impossibilité dessinent quand même des positivités. On pourra appeler ça des figures modales dans l'engagement. Il y a une figure ontologique fondamentale, mais elle se modalise en fonction des circonstances du devenir historique de la figure concrète du monde.

Pour vous faire comprendre ce point, je partirai sur un nouvel exemple du paradoxe, qui est un passage de la réponse à Camus. Nous sommes en 1952. Cette réponse à Camus est un texte particulièrement exaspéré, il faut le dire. Tout le thème va être de critiquer Camus au nom de la figure de l'engagement. Camus estimant que les données du monde peuvent au contraire commander des figures de retrait, des figures de précaution des figures de refus du tel type ou tel type de violence, et Sartre lui faisant le procès de ne pas s'engager. Mais vous allez entendre que pour mener à bien ce processus à Camus, Sartre est obligé de donner deux sens finalement différents de la notion de l'engagement. C'est ça qui va nous intéresser. « Si je pensais que l'histoire fut une piscine pleine de boue et de sang, je ferai comme vous j'imagine et j'y regarderais à deux fois avant de m'y plonger, mais supposez que j'y sois déjà ? Soupez que de mon point de vue votre bouderie même soit la preuve votre historicité. »

Vous voyez là, il va se livrer à une démonstration en boucle tout à fait étrange qui consiste à montrer qu'en réalité la manière de Camus d'être dans la piscine est de déclarer qu'il n'y est pas.

« Soupez qu'on vous répond comme Marx, l'histoire ne fait rien c'est l'Homme, l'Homme réel et vivant qui fait tout. L'histoire n'est que l'activité de l'homme poursuivant ses propres fins. Alors si c'est vrai, celui qui croie s'éloigner d'elle (de l'histoire) cessera de partager les fins de ses contemporains et ne sera sensible qu'à l'absurdité des agitations humaines. Mais s'il déclame contre elle, il rentrera par la même et contre son gré dans le cycle historique car il fournira sans

le vouloir, à celui des deux camps qui se tiennent sur la défensive idéologique, c'est-à-dire dans la culture agonise, des arguments propres à décourager l'autre. Alors qu'est-ce que Sartre nous raconte dans cette affaire ? En apparence nous avons au départ une critique du désengagement historique de Camus, entant que Camus se tiendrait sur le bord de la piscine. Mais en fait cette critique de son désengagement devient vous le voyez, au fil du texte, la critique de son engagement en réalité. De l'engagement que son désengagement représente à l'intérieur du monde. Ce qui prouve qu'engagement a deux sens. Il y a l'intériorité à l'histoire, mais en réalité cette intériorité à l'histoire, qui n'est qu'un engagement ontologique, c'est donc inévitable et nécessaire, même si l'histoire est une piscine pleine de sang et de boue, on est dedans, on patauge avec tout le monde. Donc, ça c'est l'engagement au sens ontologique. Vous voyez qu'il les lie à la nécessité. Et puis il y a l'engagement au sens du choix d'un camp dans un réel qui se trouve être un réel divisé. Donc on a l'histoire comme massivité à l'intérieure de laquelle on est engagé, on est embarqué ; puis il y a la structure effective du monde qui est le nôtre, donc de la particularité de notre monde, ça ne vaut pas nécessairement pour tout le monde, qui est sa division.

Alors ce que va dire Sartre, vous voyez, certes au niveau ontologique, nous nous perdons en vain. C'est un fait, nous ne créerons pas le dieu qui réconcilie le pour-soi et l'en-soi. Mais il y a deux façons distinctes de se perdre (C'est cela qui va constituer le territoire de l'éthique dans son écart avec l'ontologie). Il y a deux façons distinctes de se perdre parce que la division est une loi de l'histoire de notre monde. Je pense d'ailleurs que le marxisme de Sartre, probablement peut se concentrer ou se résumer en cette thèse : *L'histoire de notre monde est l'histoire d'une division*. Finalement la première phrase du manifeste du parti communiste de Marx : *L'histoire des Hommes c'est l'histoire du conflit*. Et donc le monde est divisé.

Alors il y a toujours, dans ces deux camps, quel que soit leur consistance, un des camps poursuit l'idée qu'il se fait d'une réconciliation de l'humanité tout entière ; de l'émancipation de l'humanité tout entière. Sous différents noms, sous différentes formes etc. Mais un des camps se définit subjectivement de ne pas prendre son parti de la division comme une inégalité définitive et constituante, mais

de viser, de cherche à la réconciliation, au fond ce camps dit, il faut maintenir que l'homme est là ; et se perd pour que dieu naisse. Simplement le nom de ce dieu sera communisme, par exemple. Et c'est bien pour que cela naisse que l'homme est restreint et se perd. Il ne faudra pas conclure à l'inutilité de cette vision pour rallier le camp de la conservation, c'est-à-dire l'autre camp qui dit le monde doit être préservé dans sa figure de nécessité qui est précisément celle de l'inégalité constitutive. D'où dans le même texte, ceci que je vous lie parce que c'est vraiment très frappant : *l'homme se fait historique pour poursuivre l'éternelle, et découvre des valeurs universelles dans l'action concrète qu'il mène en vue d'un résultat particulier.*

Nous avons là, au fond, *l'Homme se fait historique pour poursuivre une éternelle*, une autre version de *l'Homme se perd pour que Dieu naisse*. C'est la même chose, sauf que c'est dans l'écart entre le registre ontologique de la vanité de la perte de son inutilité, et le registre éthique ou au contraire il y a une utilité qui surgit, parce que précisément il y a deux manières différentes pour se perdre qui sont hiérarchisées au regard de ce qui est l'humanité tout entière. Toute entreprise de Sartre, à mon avis, à partir de ces années-là, d'organiser le déploiement conceptuel de cette dualité qui est aussi une circularité. S'engager de tel sorte que dans l'immanence au particulier advienne l'universelle. Que de l'historicité s'avère des moments d'éternité. Le faire cependant de quelle sorte que ceci se fasse en poursuivant des buts particuliers et donc dans des luttes effectives et concrètes. Je n'ai pas du tout le temps-là de suivre le détail de cette construction ultérieure. Mais je le résumerai ainsi :

Au fond le champ social et politique, va être découpé par Sartre en termes de processus en cinq domaines. Les trois domaines centraux vont représenter les figures potentielles de l'engagement cependant on va retrouver dans les deux bornes, les figures nécessaires, c'est-à-dire du non-engagement politique, du non-engagement éthique. Je les énumère très rapidement :

La première c'est la sérialité. La sérialité c'est l'identité passive de tout le monde à tout le monde. La sérialité c'est la mode d'être dans lequel la liberté est totalement engluée dans les formations répétitives du monde dans sa constitution

oppressive ordinaire. L'exemple que prend Sartre qui l'analyse avec un grand talent c'est qu'on fait la queue pour prendre le bus. Ce genre de pratique dans laquelle on est immédiatement maintenu à sa place où il n'y a rien d'autre que la place de toute façon. Et donc quelque chose qui est en dehors de toute praxis effective.

Ensuite, il y a ce qu'il va appeler la division du monde. C'est-à-dire la possibilité de s'engager au regard d'une découverte de la division du monde. « Le diable et le bon dieu » en est un bon exemple. Après avoir beaucoup cherché, Goetz s'aperçoit que le monde est divisé, et que donc il ne peut pas régler son affaire de subjectivité à partir de catégorie transcendante, comme le bien et le mal ; il faut partir de la division elle-même. Et c'est pour ça que son acte éthique, son engagement propre va être de dire je rallie la lutte des paysans parce que c'est elle qui, dans ce monde divisé, incarne le futur de l'émancipation, les autres étant les réactionnaires et les conservateurs. Mais vous voyez qu'à ce niveau-là, il y a encore une sorte d'extériorité. C'est-à-dire que Goetz n'est pas d'emblée prise dans la lutte des paysans, parce qu'il doit la joindre. On est donc encore, là on est en 1953, dans un problème plus particulier qui est celui des engagements intellectuels. C'est-à-dire l'intellectuel en tant qu'il est extérieur au conflit populaire, et qu'il doit le rallier du dehors. Mais enfin cette découverte de la division du monde est une figure subjective fondamentale.

Ensuite il y a le groupe en fusion. Le groupe en fusion c'est en réalité l'émeute, l'insurrection, le surgissement. C'est l'égalité active de tous avec tous. La sérialité c'est l'identité passive de tous avec tous, et dans le groupe en fusion nous avons l'identité active de tous avec tous au regard, d'une ennemie extérieure. C'est quand les égyptiens rassemblés, toutes fonctions et provenances sociales confondues, disent Moubarak dégage, on est dans la constitution d'une égalité tournante de tout le monde avec tout le monde qui franchit les barrières religieuses et sociales d'ailleurs, au regard d'un ennemie désigné qui fait qu'on fusionne dans l'hostilité constitué à cette ennemie et dans la volonté de s'en débarrasser. Le groupe en fusion, on s'y trouve engagé. Ce n'est pas quelque chose qu'on rallie de l'extérieur comme Goetz le fait pour la guerre des paysans, on est soulevé et transformé, on est intérieurement émancipé, la liberté change de sens, puisse que la liberté de chacun

se met à équivaloir à la liberté de toute autre sauf toutefois la liberté de l'ennemi. N'oublions jamais qu'on est toute de même dans un régime, où il y a une exception, une exception constituante.

Et puis en quatrième lieu, il y a le groupe assermenté, le groupe de la fraternité-terreur. Cette fois c'est l'égalité aussi, mais c'est l'égalité au prix de la constante possibilité d'une ennemie intérieur. Le groupe en fusion se constitue au regard d'un ennemi extérieur, et le groupe de la fraternité-terreur, qui est le groupe politique proprement dit, s'institue au prix d'un ennemi intérieur, c'est-à-dire la possibilité permanente de l'existence du traître. La trahison intervient ici comme catégorie éthique majeure, puisque le groupe ne peut se maintenir que pour autant qu'il prenne tous les moyens nécessaires y compris les moyens coercitifs les plus violents pour éviter d'être trahi. La trahison étant la menace de sa dispersion pure et simple. Et au-delà de ça, en quatrième lieu nous avons l'institution. C'est-à-dire, le groupe assermenté est encore l'héritier du groupe en fusion, mais l'institution est en réalité le gèle, la stabulation du groupe assermenté dans une figure institutionnel et étatique, et qui au fond est un retour à la sérialité de type nouveau. Parce que dans l'institution de nouveau, il n'est question que de la place qu'on y occupe. Donc on va se retrouver au niveau de la sérialité primitive après les exceptions que l'on a parcouru. Donc finalement, vous voyez on pourra dire que dans tout cela l'engagement a trois formes. C'est toujours quand on en analyse un concept, qu'on s'aperçoit qu'il n'est pas unifié. L'engagement a trois modalités :

La première c'est le ralliement d'un isolé au processus actif de la division du monde. C'est d'ailleurs, cet aspect-là qui a été le plus popularisé. C'est-à-dire le débat parmi les intellectuelles sur *que signifie s'engager ?* Et dans l'époque considérée *que signifie de rallier la classe ouvrière ?* Enfin rallier les intérêts de la classe ouvrière autrement que comme le proposait *le jeune imbécile* de toute à l'heure. C'est-à-dire autrement qu'en prenant sa carte. Qu'est-ce que c'est que de le rejoindre réellement. Comment arriver pratiquement à rallier le bon côté de la division du monde ?

La deuxième modalité de l'engagement c'est la fusion collective. La fusion collective c'est le mouvement, l'émeute, qui est identification partagée de l'ennemie.

Qui est une liberté active circulant dans tout le corps collectif et qui en effet je le rappelle ici crée la possibilité d'un changement du monde (événementiel). Et ça c'est une figure d'engagement qui est un engagement défini, localisé, circonstanciel, mais en même temps événementiel, donc producteur de possibilité.

Puis la troisième figure de l'engagement qui est celle qui correspond au groupe assermenté, c'est l'action organisée. L'action organisée qui cherche à être fidèle aux leçons du groupe en fusion. Qui cherche à maintenir vivante la leçon de groupe en fusion mais qui ne le peut qu'au prix d'un maintien de sa propre durée. De faire durer ce qui en réalité ne dure pas. D'installer dans la durée ce qui n'est que circonstanciel. C'est au prix d'une construction sur une durée menacée, précaire, qui se heurte à son propre fondement. Qui se heurte à la liberté de chaque conscience. C'est-à-dire tous les membres de l'organisation sont évidemment aussi des consciences libres. Elles ont été soulevées collectivement le temps de la fusion et quand vient le temps du groupe assermenté, ce n'est plus la même histoire. On peut toujours soupçonner que n'importe qui va reprendre sa liberté ; puisque c'est elle qui le constitue pour être là, mais le constitue éventuellement pour ne plus être là. D'où le fait que tout le monde est suspect et que le groupe vit dans la terreur de ce que son anéantissement soit provoqué par ceux qu'il soupçonne de pouvoir être des traîtres. Mais comme vous voyez, virtuellement c'est un peu tout le monde qui est soupçonnable. On est soupçonné à cause du caractère ontologique de la liberté et le caractère ontologique de la liberté, c'est-à-dire l'engagement de soi-même pour se faire soi-même peuvent parfaitement entrer, à un moment donné, en contradiction avec l'engagement éthique qui est la fidélité assermentée au groupe en question. Donc évidemment le groupe assermenté se méfie de cela même qui le constitue, de cela même sur le socle duquel il s'est constitué.

Alors ces trois formes de l'engagement sont encadrées par deux formes qui structurent ce qu'on pourra appeler le non-engagement, c'est-à-dire la passivité. La sérialité d'un côté, d'autre part l'engagement dans la conservatrice institutionnelle. Donc on peut dire que finalement la liberté de l'engagement à deux adversaires intimes et intérieurs. C'est celui qui occupe sa place parce qu'elle lui a été prescrite,

et celui qui n'a pas d'autre désir que d'occuper une place. Ce sont ces deux-là qui d'une certaine façon aux deux extrémités du champ obnubile la liberté.

Je vais finir, évidemment la réalité c'est l'enchevêtrement de ces trois figures que j'ai ici distingué. Finalement il en résulte que, c'est la leçon que j'en retiens moi-même dans les temps qui court, puisque on est dans l'héritage : l'histoire, c'est l'histoire de l'enchevêtrement entre l'ontologie et l'éthique finalement. C'est l'histoire de l'enchevêtrement entre la liberté comme engagement vain et fondamentale qui veut se conserver elle-même, et le liberté comme figure qui prend position dans la division du monde.

Alors la leçon de ça, c'est que comme la liberté éthique du groupe est extraordinairement fragile et précaire, il en résulte que l'histoire, en tant que l'histoire de liberté en ce sens-là, est aussi l'histoire apparente de ses échecs. Et il y a sous-jacent à tout cela, un coté inéluctable de l'échec qui précisément ne doit pas être pris comme une objection. C'est là l'ultime figure éthique.

Dans *la critique de la raison dialectique*, on trouve le passage suivant : "*l'unité pratique des groupes exige tous ensemble et rend impossible leur unité ontologique. Ainsi le groupe se fait pour faire et se défaire en se faisant.*" Alors l'engagement, je pense que c'est sa maxime ultime : l'engagement c'est de ne pas tenir l'échec pour une raison acceptable de désengagement ; et au rebours de ne pas non plus envisager la réussite comme une condition obligatoire de l'engagement. Si bien qu'on pourra dire que Sartre a fourni un gigantesque cadre ontologique, éthique, conceptuel et d'engagement personnel aussi à la maxime bien connu "il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer", et c'est bien ce que je pense.

Alain Badiou, / Le 7 juin 2013 / École normale supérieure

Ce document est publié sur le site de Dhamma²⁸⁸, centre pour la pratique du Vipassana en Inde. Nous l'avons traduit en Français ici pour aider le lecteur à se faire une idée de ce qu'est la pratique de Vipassana. Cependant, Il faut considérer le fait qu'il n'y a qu'un seul chemin pour appréhender cette pratique méditative : pratiquer et en vivre pleinement l'expérience.

VIPASSANA

INTRODUCTION A LA TECHNIQUE

Vipassana est l'une des techniques de méditation les plus anciennes de l'Inde. Alors qu'elle était perdue depuis longtemps, elle fut redécouverte il y a plus de 2500 ans par le Bouddha Gautama. Vipassana veut dire "**voir les choses telles qu'elles sont réellement.**" C'est un processus d'auto-purification par l'observation de soi. On commence par observer la respiration naturelle afin de concentrer l'esprit (les 3 premiers jours sont essentiellement consacrés à cet exercice). Une fois l'attention aiguisée, on procède à l'observation de la nature changeante du corps et de l'esprit, faisant ainsi l'expérience des vérités universelles de l'impermanence, de la souffrance et du non-soi. C'est cette réalisation de la vérité par expérience directe qui constitue le processus de purification. Le chemin dans son ensemble (Dhamma) ne s'apparente d'aucune façon à une religion organisée ou à une secte. Pour cette raison, chacun peut le pratiquer librement, à tout moment, n'importe où, sans distinction de milieu ou de religion. Il faut savoir que Vipassana n'est pas un divertissement intellectuel ou philosophique. Ce n'est pas non plus une cure de repos, des vacances, ou un club de rencontres et surtout pas un moyen de fuir les épreuves et les tribulations de la vie de tous les jours. C'est plutôt une technique qui essaye d'éradiquer la souffrance, une méthode de purification mentale qui permettrait de faire face aux tensions de façon calme et équilibré

²⁸⁸Toutes ces informations sont collectées directement sur le site officiel de Vipassana sadhana Sansthan, vipassana meditation comme c'est enseigné par S. N. Goenka dans la tradition de Sayagyi U Ba Khin : <http://www.sota.dhamma.org>

Bien que Vipassana soit une technique développée par le Bouddha, sa pratique n'est pas réservée aux bouddhistes. Il n'est absolument pas question de se convertir.

MEDITATION ET DISCIPLINE PERSONNELLE

Le processus d'auto-purification par l'introspection n'est certainement jamais facile. Cela demande un travail intense. Par ses propres efforts, l'étudiant parviendrait à sa propre réalisation ; personne d'autre ne pourra le faire à sa place. C'est pour cela que la méditation conviendra seulement à ceux qui veulent travailler sérieusement et observer la discipline, qui fait partie intégrante de la pratique de Vipassana.

Dix jours sont certainement un très court laps de temps pour parvenir aux niveaux les plus profonds de l'inconscient et apprendre à éliminer les complexes qui y sont enracinés. La continuité de la pratique dans l'isolement est le secret de la réussite de cette technique. Les règlements ont été établis en fonction de cet aspect pratique. Ils ne sont pas l'expression négative d'une tradition, d'un sectarisme, ou d'une foi aveugle en quelque religion organisée. Ils sont fondés sur l'expérience pratique de milliers de méditants au fil des ans, et sont à la fois scientifiques et rationnels.

L'étudiant devra rester sur le site pour toute la durée du cours. Dans cette pratique ceux qui ne sont pas prêts à faire des efforts sincères perdront leur temps. Toute personne ayant l'intention de participer à un cours doit savoir qu'il lui serait à la fois nuisible et désagréable de partir avant la fin du cours au cas où elle trouverait la discipline trop difficile.

CODE DE DISCIPLINE

La base de la pratique est "sila" (la conduite morale). Sila sert de fondement au développement de samâdhi (la concentration de l'esprit) ; et la purification de l'esprit s'accomplit par l'intermédiaire de paññâ (la sagesse de la vision pénétrante).

LES PRECEPTES

Tous ceux qui suivent un cours de Vipassana doivent s'engager à observer rigoureusement les cinq préceptes suivants pendant la durée du cours :

1. S'abstenir de tuer toute créature vivante.
2. S'abstenir de voler.
3. S'abstenir de toute activité sexuelle.
4. S'abstenir de mentir.
5. S'abstenir de tout intoxicant.

Les anciens étudiants (ceux qui ont déjà suivi un cours avec S. N. Goenka ou l'un de ses assistants enseignants) sont invités à observer trois préceptes supplémentaires :

6. S'abstenir de prendre de la nourriture après-midi.
7. S'abstenir de tout divertissement des sens et d'ornements corporels.
8. S'abstenir d'utiliser des lits hauts et luxueux.

Les anciens étudiants observeront le sixième précepte en ne prenant que de la tisane, du thé (sans lait) ou de l'eau citronnée à la pause de 17 heures ; tandis que les nouveaux étudiants pourront prendre du thé avec du lait et des fruits. L'enseignant pourra dispenser un ancien étudiant d'observer ce précepte pour des raisons de santé. Les septième et huitième précepte seront observés par tous les anciens étudiants.

ACCEPTATION DE L'ENSEIGNANT ET DE LA TECHNIQUE

Pour la durée du cours, les étudiants doivent se déclarer prêts à suivre fidèlement les instructions et les conseils de l'enseignant ; c'est à dire observer la discipline et méditer exactement comme l'enseignant le demande, sans ignorer aucun aspect des instructions et sans rien y ajouter. Cette acceptation doit se faire avec discernement et compréhension, non pas sous la forme d'une soumission aveugle. C'est seulement avec cette attitude de confiance qu'un étudiant peut travailler sérieusement et à fond. Une telle confiance en l'enseignant et en la technique est essentielle au succès dans la méditation.

AUTRES TECHNIQUES, RITES, ET FORMES DE CULTE

Durant le cours il est absolument essentiel de suspendre complètement toute forme de prière, culte, ou cérémonie religieuse (jeûner, brûler de l'encens, dire des chapelets, réciter des mantras, chanter, danser, etc). Toute autre technique de méditation, pratique de guérison ou pratique spirituelle devra être également suspendue. Il ne s'agit pas de condamner les autres pratiques ou techniques, mais de faire un essai loyal de la technique de Vipassana dans toute sa pureté.

Le fait de mélanger délibérément Vipassana avec d'autres techniques de méditation entravera leurs progrès et peut même les faire régresser. Tout doute ou toute confusion à ce sujet devraient toujours être clarifiés en rencontrant l'enseignant.

RENCONTRES AVEC L'ENSEIGNANT

L'enseignant est disponible pour rencontrer les étudiants en privé entre 12h et 13h. Des questions peuvent également être posées en public entre 21h et 21h30 dans la salle de méditation. Les entretiens et les périodes de questions sont pour clarifier la technique et répondre aux questions occasionnées par les discours du soir.

LE NOBLE SILENCE

Tous les étudiants doivent observer le Noble Silence depuis le début du cours jusqu'à la levée de la règle le matin du dernier jour complet. "Noble Silence" signifie le silence du corps, de la parole et de l'esprit. Toute forme de communication avec les autres étudiants par gestes, signes, messages écrits, etc., est prohibée.

Toutefois, les étudiants peuvent parler avec l'enseignant chaque fois qu'il est nécessaire et ils peuvent aussi contacter les organisateurs pour tout problème concernant la nourriture, le logement, la santé, etc. Mais même ces contacts devraient être réduits au minimum. Les étudiants doivent adopter une attitude de travail dans l'isolement.

SEPARATION DES HOMMES ET DES FEMMES

Une complète séparation des hommes et des femmes est maintenue. Les couples, mariés ou non, ne doivent pas avoir de contact d'aucune sorte durant le cours. Il en est de même pour les amis, les membres d'une même famille, etc.

CONTACT PHYSIQUE

Il est important d'éviter tout contact physique avec d'autres personnes du même sexe ou du sexe opposé pendant toute la durée du cours.

NOURRITURE

Il est demandé aux étudiants d'avoir la gentillesse de s'accommoder des repas simples et végétariens qui leur sont proposés. Jeûner n'est pas permis.

CONTACTS AVEC L'EXTERIEUR

Les étudiants doivent rester sur le lieu du cours pendant toute sa durée. Ils ne peuvent partir qu'avec le consentement spécifique de l'enseignant. Aucune communication avec l'extérieur par téléphone, lettre, ou contact avec des visiteurs, n'est autorisée avant que le cours ne soit complètement terminé. Les téléphones

portables, récepteurs de télécommunication et autres appareils électroniques doivent être confiés aux organisateurs jusqu'à la fin du cours.

MUSIQUE, LECTURE ET ECRITURE

Jouer d'un instrument de musique, écouter la radio, etc, n'est pas permis. Aucune lecture ou matériel pour écrire ne doit être apporté au cours. Les étudiants ne doivent pas se laisser distraire en prenant des notes. La restriction sur la lecture et l'écriture vise à mettre en évidence la nature strictement pratique de cette méditation.

Financement des Cours

Dans la tradition du pur Vipassana, les cours sont uniquement financés grâce aux dons. Les dons ne sont acceptés que de ceux qui ont suivi au moins un cours complet de dix jours avec S. N. Goenka ou l'un de ses assistants enseignants. Toute personne participant à un cours pour la première fois peut faire un don le dernier jour du cours ou n'importe quand par la suite.

De cette façon, ceux qui ont réalisé par eux-mêmes les bienfaits de la pratique contribuent au financement des cours. Souhaitant partager ces bienfaits avec les autres, on fait un don selon ses moyens et sa motivation.

Ces dons constituent la seule source de financement des cours de cette tradition dans le monde entier. Il n'y a pas de riche fondation ni de mécène fortuné qui les subventionne. **Ni les enseignants ni les organisateurs ne reçoivent aucune forme de paiement pour leur service.** Ainsi, la diffusion de Vipassana est réalisée avec une intention pure, sans être entachée d'un quelconque mercantilisme.

Il se peut qu'un étudiant ne comprenne pas les raisons pratiques d'une ou de plusieurs des règles ci-dessus. Plutôt que de laisser la négativité et le doute se développer, il est invité de demander une clarification à l'enseignant.

C'est seulement par une approche disciplinée et un maximum d'efforts pendant le cours qu'un étudiant arrivera à bien saisir la pratique et à en bénéficier. Pendant le cours, l'accent est mis sur le travail : la règle d'or est de méditer comme

si vous étiez seul, avec l'esprit tourné vers l'intérieur, sans prêter attention à ce qui pourrait vous déranger ou vous distraire.

Enfin, les étudiants doivent se rappeler que leurs progrès dans Vipassana dépendent uniquement de leurs propres qualités et développement personnel, et de cinq facteurs : efforts consciencieux, confiance, sincérité, santé et sagesse.

Emploi du Temps

L'emploi du temps suivant a été conçu afin de permettre aux étudiants de maintenir une pratique continue. Il est conseillé de le suivre d'aussi près que possible afin d'obtenir les meilleurs résultats.

4h00	Réveil
4h30 — 6h30	Méditation dans la salle de méditation ou dans votre chambre
6h30 — 8h00	Petit déjeuner
8h00 — 9h00	Méditation de groupe dans la salle de méditation
9h00 — 11h00	Méditation dans la salle ou dans votre chambre, selon les instructions de l'enseignant
11h00—12h00	Déjeuner
12h00—13h00	Repos. Entrevues avec l'enseignant
13h00 — 14h30	Méditation dans la salle de méditation ou dans votre chambre
14h30 — 15h30	Méditation de groupe dans la salle de méditation
15h30 — 17h00	Méditation dans la salle ou dans votre chambre, selon les instructions de l'enseignant
17h00 — 18h00	Thé et repos
18h00 — 19h00	Méditation de groupe dans la salle de méditation
19h00 — 20h15	Discours de l'enseignant sur support vidéo en anglais, et support audio pour les différentes traductions
20h15 — 21h00	Méditation de groupe dans la salle de méditation
21h00 — 21h30	Questions/réponses dans la salle de méditation
21h30	Repos dans la chambre - Extinction des lumières

Table des matières

Depuis l'Iran et à travers le monde : quels chemins préparatoires pour un artiste de la performance ?	1
Avant-propos : L'histoire d'un cheminement	6
Chapitre I	14
La construction de notre perception de l'art-performance	14
<i>L'art-performance, L'acte non-traduisible</i>	15
L'utilisation du mot performance	17
Au commencement, il n'y avait pas de commencement	20
L'art-performance comme un Véhicule	22
L'art-Performance, une remise en question radicale	24
Les traces d'un art d'intervention sociale	26
L'art-Performance, action interdisciplinaire de l'ère des catastrophes	29
Les transformations de l'art-performance	31
La remise en question des valeurs sociales par la provocation	33
Les happenings, agencements collectifs d'énonciations	38
L'art-performance ou le refus de toute définition estampillée	39
Expérimentation dans des lieux alternatives / changement de statut	41
Chapitre II	43
<i>Expérience de performer en Iran</i>	43
Travailler quel terrain ?	44
Sentier plus ou moins inconnu	46
« L'avant-gardisme » en Iran	50
Le Festival des Arts de Chiraz	54
Chapitre III	59
Les outils conceptuels	59
<i>Saisir les outils conceptuels du processus de la création performative</i>	60
Je suis là	61
3-1 <i>Changer le temps / changer le monde</i>	64
3-2 <i>Corps, donnée fondamentale</i>	75
L'importance de se préparer	76
Le Corps n'est pas au service de l'esprit, il en fait partie	78
Le corps interdit de l'artiste	81
Objet de consommation / sujet de réflexion	81
Corps, un fait de culture	84
La création d'un nouveau corps	91
3-3 <i>Espace de performance / Espace public</i>	98

L'art-performance, l'art de la confrontation avec l'espace _____	102
Visionnage actif _____	107
Espace de Performance à Téhéran _____	110
<i>3-4 Est-ce vraiment la question de la dénomination « Spectateur » ou « Participant » ?</i> _____	114
Créer un lien invisible avec le public _____	114
Emancipation du spectateur _____	122
L'influence de l'œuvre dans la perception des spectateurs _____	123
Chapitre IV _____	129
Notre Corps social _____	129
<i>Une transformation substantielle de la réalité dominante</i> _____	130
Jean-Jacques Lebel et le corps social _____	135
Brouiller l'exercice du pouvoir _____	140
La logique dominante des « produits-culturels » de l'ère industrielle _____	147
Structure sociale de l'art-performance en Iran _____	155
Economie de l'art-performance en Iran _____	158
La critique d'art en Iran _____	170
Chapitre V _____	176
L'éducation du corps ou/et l'émancipation de l'esprit _____	176
<i>Il n'y a rien à enseigner, mais tout à apprendre</i> _____	177
L'expérience comme une affection charnelle _____	178
Avoir une expérience _____	179
Expérience artistique _____	180
L'art comme Proverbe et non comme Slogan _____	181
L'expérience de l'artiste _____	184
<i>Marina Abramovic et le corps d'artiste</i> _____	187
Voir les choses telles qu'elles sont _____	195
Non pas FAIRE mais ÊTRE _____	197
Le corps d'artiste _____	200
Chapitre VI _____	204
Notre corps d'artiste _____	204
Enracinement : un cheminement à l'intérieur de son corps _____	205
<i>Le fruit des rencontres avec « la grand-mère »</i> _____	205
Une image du corps _____	207
<i>Le corps dans la philosophie Irano-islamique</i> _____	207
<i>Les strates de notre être selon Sri Aurobindo</i> _____	211
Le physique subtil _____	211
Le vital _____	211
L'esprit _____	212
Le subconscient _____	212
Le Psyché _____	212

<i>Corps physique / corps psychique</i>	213
La pratique de Vipassana	215
Elaboration de la Méthode Enracinement	217
<i>Les conditions</i>	218
<i>Le lieu</i>	219
<i>Les intentions</i>	219
<i>Les objectifs</i>	221
<i>Les points-clés</i>	224
Concentration	227
Perception	236
Endurance	241
Self-control	244
La volonté	244
Respiration	245
Confrontation avec les limites physiques et mentales	247
Epilogue :	248
Comment continuer cet apprentissage artistique	248
Bibliographie	257
ANNEXE	266
<i>ANNEXE 1</i>	268
Chemin qui ne mène nulle part	269
Dialogue avec Jean-Jacques Lebel	285
Questions argumentées	315
Sur notre chemin du travail	320
Déclaration des missions des médias nationaux	334
<i>ANNEXE 2</i>	337
Le Futurisme	338
1965. George Maciunas, "Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement".	345
1963, George Maciunas, The Fluxus Manifesto	346
1975. Art corporel (Premier manifeste)	347
1977. Art corporel (Deuxième manifeste)	349
1981. Parler le corps (Troisième manifeste)	353
Life Manifesto	357
L'engagement politique de Sartre	362
VIPASSANA	376