

Les animaux dans la performance

Helge Meyer

Numéro 113, hiver 2013

Animalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68315ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meyer, H. (2013). Les animaux dans la performance. *Inter*, (113), 6–11.



> Oleg Kulik, *Deep in Russia*, 1993. Photo : courtoisie de l'artiste.

Les animaux dans la performance

► HELGE MEYER

L'homme projette son imaginaire sur l'animal. Il utilise l'animal pour lui attribuer des valeurs symboliques à même d'être intégrées dans sa compréhension du monde. Les animaux sont souvent proches de l'homme et n'ont cependant que peu à opposer à sa domination : il les a assujettis. Les animaux ont néanmoins des options de comportement propres qui, lors de leur rencontre avec l'homme, sont généralement qualifiées de « sauvages ».

Dans l'histoire de la relation entre l'homme et l'animal, il y a des points de contact et de démarcation, d'admiration et de rejet. L'imprévisibilité de l'animal devient pour la performance un défi : le contrôle total dans l'action est alors difficilement possible ; soit l'animal prend le rôle de dirigeant, soit il est confiné à celui de simple figurant par l'homme dominateur. Dans d'autres cas, il est dégradé à l'état de chose, matière ne se différenciant que de peu de l'inerte. Cette observation comparative entend étudier les motifs de différents performeurs en rapport avec l'utilisation de « coperformeurs » animaux. L'éventail va de l'obéissance admirative (Joseph Beuys) jusqu'à l'étude écologique (Mark Thompson), en passant par l'étrépage (Hermann Nitsch). De nombreuses performances se caractérisent par une véritable recherche de communication avec des animaux vivants ou morts : Boris Nieslony travaille avec des oiseaux et Rose Finn-Kelcey tente d'établir un contact avec l'animal, son intention n'étant pas motivée par l'utilisation de l'animal en tant que matériau, mais en vue d'un enrichissement de l'expression artistique personnelle.

Le texte présent n'a pas pour but de proposer une valorisation quelconque. Il ne s'agit pas d'une structure argumentative linéaire, mais jette seulement la lumière sur divers aspects de la présence animale dans l'art action. C'est une collection de matières essayant de refléter la richesse du langage pictural de la performance dans son rapport avec l'utilisation d'animaux. J'ai

divisé le texte en paragraphes associatifs marqués par des titres indiquant la perspective selon laquelle ce qui est développé par la suite est exprimé.

Matériau ou partenaire ? L'animal et la performance

L'animal intervient dans la performance aussi bien comme facteur incontrôlable qu'objet esthétique ou sujet « humanisé ». Il n'existe cependant pas d'unicité dans l'utilisation de l'élément animal dans l'art action. La manière d'agir avec lui traduit plutôt la position de base de l'artiste par rapport à la créature « sauvage ». Tuer un animal au nom de l'art est le plus souvent considéré comme du charlatanisme, voire un forfait. L'abattage de bêtes domestiques, leur transport si proche de la torture et les déviations de l'élevage industriel provoquent de loin beaucoup moins d'indignation dans la population. Où se manifeste alors la *raison profonde* pour le choix d'un animal comme matériau ? Qui décide quand celui-ci *doit* souffrir et quand il *peut* se comporter atypiquement ?

Le cas explicite où un animal est « endommagé » n'est-il pas le prix à payer pour dénoncer des dysfonctionnements de la société ou des situations écologiques inacceptables ? Ici aussi, et par principe, la performance et ses représentants questionnent sans pouvoir garantir une réponse. Matériau, partenaire à part entière ou porteur de symbole, l'animal déclenche discussions et consternation.

D'abord, quelques définitions élémentaires de la performance : cette forme d'art est à même de ne produire que des images éphémères, « en passant ». Une image vivante naît devant un public qui a accès aux éléments la formant tout au long de sa création. Pour la plupart des artistes, une répétition du travail, comme au théâtre, ou même la « mémorisation » à long terme du matériel pictural alors produit n'est pas une préoccupation majeure. Les animaux, cependant, ne se laissent contrôler que jusqu'à un certain point. Leur comportement se différencie de celui des hommes dans la mesure où une distanciation leur est impossible. Ils ne peuvent s'observer du dehors, ni s'éprouver intérieurement, ni poser un regard sur le monde. Ils agissent en structures qui leur permettent de survivre, sans se comprendre en tant que sujets.

D'un côté, dans l'action du performeur, les animaux se voient attribuer un caractère symbolique. On pensera ici au coyote dans l'action *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys (Galerie Rene Block, New York, 1974). D'après l'artiste, l'animal sauvage représente les premiers peuples de l'Amérique et leur vie en symbiose avec la nature. D'un autre côté, leur comportement sera utilisé comme représentation de certains caractères humains, comme la pie dans l'action *One for Sorrow, Two for Joy* de Rose Finn-Kelcey (Acme Gallery, Londres, 1976) illustrant l'imprévisibilité et l'instabilité.

Déjà, les plus anciennes cultures utilisaient les animaux pour des actions rituelles : les holocaustes des Grecs tels qu'ils sont décrits par Homère dans *l'Odyssée*, les rites vaudous, les sacrifices égyptiens... Certains performeurs, tel Hermann Nitsch dans son *Orgien-Mysterien Theater*, font directement référence à ce contexte. La domestication change toutefois la relation avec l'animal : l'élevage pour la production de nourriture se développe. La bête se transforme en animal de compagnie, par exemple le chien, ou en animal de labour, de bât, comme le cheval et l'âne.

Dans les paragraphes suivants, je vais présenter l'apparition de l'animal dans le cadre de la performance avec de courtes analyses individuelles.

Matériau organique

Chez Rudolf Schwarzkogler, membre des actionnistes viennois, l'animal est « matériau ». Sa participation est celle d'un corps mort (poisson, poule) et symbolise le refoulement d'éléments tabous, souvent à connotation sexuelle, de la société. Lorsque que Schwarzkogler s'en prend à la pudeur ou illustre des fantasmes de castration en plaçant, par exemple, une tête de poisson à la gueule béante entre les jambes de son modèle (3^e Action, Vienne, 1965), il attend des réactions choquées du public, qu'elles atteignent et dépassent des barrières. Lorsque dans la même action il agit avec une poule morte, le deuil, la perte et l'isolation font surface comme points de référence à une possible interprétation : la poule est attachée à une corde, tournée, retournée, étudiée sous l'éclairage d'une ampoule allumée. L'animal appartient alors à l'arsenal de l'inquiétant, des matériaux marqués par la désagrégation.

La marge est grande entre les corps sans vie, chosifiés, chez Schwarzkogler et les actions sanglantes d'un autre membre des actionnistes viennois, Hermann Nitsch. Ces deux utilisations du matériau animal se rejoignent cependant si l'on considère que chacune, à sa manière, cherche à atteindre, voire à briser les frontières des tabous de la société autrichienne des années soixante.

Chez Nitsch, l'abattage, la crucifixion et l'étripage d'animaux se tiennent au premier plan de ses actions. Son *Orgien-Mysterien Theater* s'apparente autant aux gestes sacrificiels de rites qu'à la liturgie catholique. Dans ses *Abreaktionspielen* [Jeux de l'abréaction], Nitsch veut provoquer aussi bien chez les acteurs que le public une libération cathartique du corset culturel : « Par les actions, je me mets dans un état d'agitation psychique et physique, et m'enfoncé jusqu'à une expérience d'excès, de débordement originel. Je verse, renverse, j'arrose, entache le sol de sang et me roule dans les flaques colorées. Je m'allonge habillé dans un lit, et sous le plumeau on déverse des boyaux, des pis déchiquetés, des cheveux, de l'eau chaude. [...] Je suspends l'agneau mort au plafond de la cave, le laisse se balancer dans la pièce, bat la tête de la bête avec une guitare [...] ». »

Vu la position historique de Hermann Nitsch, il est étonnant qu'un groupe de jeunes artistes se servent d'un langage similaire : à l'instar des actionnistes viennois, le groupe Non Grata, d'Estonie, travaille actuellement

avec des cadavres d'animaux. Dans ses travaux, qui s'étendent sur plusieurs heures, voire plusieurs jours, la décomposition et la métamorphose des corps d'animaux jouent un rôle sensoriel : l'espace de la performance entame lui aussi un processus de changement par l'expérience olfactive. Mais dans ce cas aussi, l'animal en tant qu'être vivant semble ne jouer aucun rôle. Il se range parmi les matériaux « inanimés » et acquiert seulement à travers sa dégradation biologique une position particulière par rapport aux autres objets des actions : odeurs et décomposition sont intégrées dans la performance en tant qu'éléments d'images en transformation.

Symbole

Écossais vivant en Irlande du Nord, Alastair MacLennan utilise les animaux comme signes ou symboles. De même que pour Schwarzkogler ou Nitsch, il est question exclusivement de cadavres d'animaux ou de parties de leur corps. Le respect et la signification qui leur est accordés les élèvent cependant au-dessus de leur simple statut d'objets. Ils renvoient à une plus-value symbolique et sont touchés et déplacés avec la conscience de cette valeur. Une véritable rencontre a lieu.

Dans une action, MacLennan se déplace nu, durant sept heures, dans le bâtiment du Triskel Arts Centre à Cork. Sa tête, ses mains, ses pieds et ses organes génitaux sont colorés de pigments noirs. Des poissons morts pendent le long de sa colonne vertébrale. Dans ses mains liées, il tient un balai qu'il tire à sa suite. Sur les murs également, il y a des poissons morts. Selon l'aveu du performeur, cet animal symbolise tant la religion chrétienne que la corrélation de l'homme et de son environnement. L'indifférence de MacLennan pour les poissons durant son action est contrepointée par le fait que ceux sur son corps forment quasiment sa colonne vertébrale. Une image de vulnérabilité, d'être livré, se joint au sentiment que l'artiste assume dans son action comme une fonction de bouc-émissaire, rappelant la perte pour l'homme d'une attitude responsable envers son environnement.

Dans *Healing Wounds* (1983), réalisé dans un hôpital, MacLennan se sert de têtes de porc. Il les place sur les lits et se déplace le long des couloirs vides en portant deux portes. De ses pieds, il pousse un évier devant lui. La combinaison des mouvements du performeur, dépourvus de sens, physiquement éprouvants, et des têtes sur les lits produit une atmosphère d'horreur : « *Pig heads were on bedsprings in private rooms, representing horrific victimized oppression. The inappropriateness of objects for the job, e.g. heavy doors as walking supports, presented an idea of senseless activity, of humans being pushed and pulled by false concepts and precepts. The self-inflicted suffering consequently represented a cognitive handicap, that of not realizing real relationships. Although the title Healing Wounds is ambiguous, the ambiguity is deliberate : healing can wound and wounding can heal.* »

D'après moi, l'utilisation de corps d'animaux par MacLennan crée une tension supplémentaire. On n'a jamais l'impression qu'il les utilise comme un matériau avec le but de choquer. Le performeur développe plutôt un langage pictural personnel, inséparable des éléments animaliers et de leur force symbolique.

Avec son action *I Like America and America Likes Me*, aussi appelée *Coyote*, Joseph Beuys prit une autre voie, sa conduite étant définie par celle, avec son originalité propre, d'un animal vivant. La soumission de Beuys au comportement du coyote sauvage, avec lequel il passa plusieurs jours dans la salle d'exposition, imprime une relation nouvelle à l'animal dans la performance : il devient sujet, dont l'agissement naturel est non seulement mis au même niveau que celui de l'homme, mais rehaussé en tant que plus-value. Beuys voyait l'Amérique originelle « personnifiée » par le coyote, animal totem de ses premiers habitants. Selon ses dires, il essaya au cours de l'action de communiquer avec l'animal et de s'adapter à sa journée, de la prise de nourriture au temps de repos. Dans l'action *Wie an dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort] (Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965), Beuys, la tête recouverte de feuilles d'or, marche dans la galerie avec un lièvre dans les bras et montre les œuvres à l'animal en lui murmurant des phrases inaudibles. Le lièvre symbolise pour Beuys autant l'attachement à la terre que la naissance ou l'idée d'incarnation ; les motifs animaliers sont pour lui synonymes de la nature dans sa globalité, de l'unité organique de la vie et de la nature. Il interroge ainsi et dans ses actions une image du monde marquée par le progrès scientifique et technique, mais souligne aussi cette volonté dans sa pédagogie.

Par l'utilisation d'animaux, d'autres artistes essaient plutôt avec ironie de remettre la muséalisation de l'art en question : Jannis Kounellis introduit en 1969 douze chevaux vivants dans une salle d'exposition à Rome. Il décrit ce geste comme étant une « dramatisation » de la peinture. L'animal est employé ici comme matériau sensuel. Ceci dit, avec l'installation, Kounellis agit aux frontières de la performance, le concept ne contenant aucun acte performatif en soi.

Risque

L'emploi d'un poisson par Zbigniew Warpechowski dans une de ses performances est tout autre : le performeur plonge la tête dans un aquarium rempli d'eau alors qu'un poisson frétille près de lui, cherchant à happer l'air. Les deux se retrouvent donc dans un espace à risque, qui signifierait inévitablement leur mort s'ils y restaient. Pour cette action, la vie du performeur se trouve autant en danger que celle de l'animal, même si celui-ci y participe sans qu'on lui ait demandé son avis.

Cet exemple amène la question morale de l'utilisation en performance d'animaux, ceux-ci ne pouvant exprimer leur consentement ou leur refus de participer à un moment d'expression artistique. On peut avancer l'argument que la performance agit sur le même plan que l'élevage : l'animal est nécessaire à la production d'une image, à la satisfaction d'un « appétit artistique ». On peut aussi se demander si l'utilisation d'autres êtres vivants dans le but de renforcer un message est légitime. Il s'agit ici, bien évidemment, de questions relevant de critères d'évaluation moraux, auxquels on doit répondre et sur lesquels il faut débattre, selon moi, individuellement.

Le public d'une performance de la Suisse Pascale Grau protesta ouvertement lorsqu'elle utilisa 40 000 coccinelles pour la confection d'une robe. De nombreux insectes meurent durant l'action de l'artiste, à qui certains spectateurs reprochèrent de n'avoir aucun respect pour les animaux.

Dans son action *Zig-Zag-Wiggle-Waggle* (1975), Jan Mlčoch veut transporter des vers sur son corps au cours d'un voyage. Il installe un dispositif de façon à pouvoir assurer aux invertébrés le boire et le manger, mais aucun d'eux ne survit. L'artiste est bouleversé par cette perte. Pour lui, il s'agissait d'établir un contact étroit entre les animaux et son corps, et de traverser avec eux les frontières artificielles élevées par l'homme. Cette expérience aussi échoue, au détriment des animaux.

Vrai partenaire

Comme ce fut évoqué au début, il existe aussi de véritables tentatives d'approche : Boris Nieslony s'efforce d'établir une communication au cours de laquelle il laisse aux animaux de plus en plus d'espace : « Israël. Trois cages, une vide, deux pleines d'oiseaux chanteurs. Taille : 250 cm de largeur, 250 cm de hauteur et environ 150 cm de profondeur. Je commence en modulant la voix et lit le Livre de Job. Parallèlement, un lecteur de cassette diffuse la traduction en hébreux, le volume étant relativement bas. Les oiseaux sont d'abord bruyants, effrayés, une clameur. Alors que le chant des oiseaux augmente, je baisse la voix jusqu'à pour ainsi dire parler sans ton et finalement ne plus remuer que les lèvres³. »

Il s'agit d'un travail poétique, sur plusieurs plans, dans lequel les oiseaux ont la prédominance de la dynamique : en se renforçant, leur chant amène le performeur à se taire.

À Mexico, en 2003, Boris Nieslony travaille de nouveau avec un oiseau, cette fois un coq, et tente de lui donner une entrée en matière du livre *Knoten und Bund* [Nœud et lien] de Luis Mariano de la Maza et plus particulièrement de « la réalité déterminée par la conscience », s'orientant sur la *Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel. Au bout d'un certain nombre de jours, le coq l'accompagne et « moi, j'accompagne le coq »⁴.

D'un côté, on peut interpréter avec ironie l'intention d'entamer un échange philosophique avec un animal, étant donné l'impossibilité évidente pour un animal de communiquer par le langage humain. D'un autre côté, cette tentative parle de la possibilité d'attribuer à cet animal une valeur identique à celle que mérite un interlocuteur doué de raison. Pour Nieslony, les animaux ne sont en aucun cas ces « machines dépourvues d'âme » décrites par Descartes, et il s'efforce d'avoir à leur égard, qu'ils soient vivants ou morts, le maximum de respect. Ses travaux rappellent parfois des rituels magiques, comme le montre cette autre performance (Merida, juin 2003) :

« Un travail en collaboration avec Alastair MacLennan. Il avait des poissons et des morceaux de poule et j'avais deux oiseaux chanteurs morts, que je suspendis à deux ficelles, elles-mêmes fixées à deux bouts de bois. Je ne peux décrire la performance, elle était magique. En ce qui me concerne, je tentai de me rapprocher des oiseaux, comme si je voulais les réveiller, pour qu'ils puissent se remettre à voler et chanter. À un moment donné, alors que j'étais allongé sous les deux oiseaux, deux autres vinrent du dehors, tournèrent un peu çà et là, et disparurent de nouveau. »

Comme Nieslony, Rose Finn-Kelcey travaille avec les oiseaux. Dans l'action *One for Sorrow, Two for Joy* (Acme Gallery, Londres, 1976), elle passe deux soirées dans la galerie avec une pie vivante. Elle essaie de se rapprocher de l'oiseau de différentes manières, lui propose de la nourriture, lui adresse la parole en imitant son jacassement. Avant cette action, la performeuse s'était déjà identifiée à la pie – qui, dans la croyance populaire, personnifie un caractère changeant, imprévisible –, et cherchait à établir une véritable communication (de même que Beuys avec le coyote). Dans ce cas, on reconnaît à l'oiseau une identité qui remet en question la prédominance de l'artiste : qui est le principal protagoniste du travail ? La pie ou la performeuse ? Dans cette action aussi, en tout cas, on peut parler d'une « collaboration » d'égal à égal, respectueuse pour la « copperformeuse ».

Marina Abramović, pour sa part, utilise des animaux en tant que suppléments dans un but d'expression spécifique. L'un de ses animaux préférés est le serpent. Dans un sens positif, le serpent est le symbole le plus ancien de la création du monde. Plus tard seulement, étant donné son expulsion du paradis, la métaphore chrétienne lui attribua une connotation négative. Dans des travaux comme *Three* (avec Ulay) et *Dragon Heads*, Abramović entend rendre au serpent son image positive originelle et surmonter la peur éprouvée à son égard.

Dans *Dragon Heads* (entre autres au festival *Edge* en 1990 et au Kunstmuseum de Bonn en 1992), l'artiste est assise, immobile, sur une chaise, et laisse ramper jusqu'à cinq pythons et boas sur son corps (soi-disant le long des « lignes d'énergie »). Au moment où elle est éprouvée, chaque humeur ou émotion de l'artiste est aussitôt transmise aux reptiles. Est-elle nerveuse ? Elle risque l'étranglement par les serpents. Ici comme dans nombre de travaux d'Abramović, le corps et la communication avec celui-ci sont au premier plan. En renonçant à toute responsabilité pour sa sécurité, en la transmettant aux serpents, Abramović témoigne d'une acceptation du risque en même temps que d'une grande confiance envers eux. Lorsqu'au cours d'une performance elle se déconcentre et que les serpents commencent à l'étrangler, elle empêche l'arrêt du travail et rétablit le contrôle sur les animaux en renforçant sa concentration.

Dans *Three* (Wiesbaden, 30 novembre 1978), Abramović et son partenaire d'alors, Ulay, communiquent avec un serpent rampant librement en soufflant dans une bouteille. Influencé par les vibrations qui lui sont transmises par un fil de fer, le serpent est attiré par l'une ou l'autre des sources.

Avec *Wartend Gehen* [Aller en attendant] (Zürich, du 28 juin au 9 juillet 2003, intra- et extramuros), Barbara Sturm se soumet à la vitesse d'une tortue. Chaque jour, durant une heure, Sturm suit la tortue mâle à travers la ville en lui laissant le choix du rythme et de la direction. En se référant au « flâneur » du début du XIX^e siècle, Sturm brise l'agitation de notre époque, son obsession du résultat, et trouve une image forte pour la désaccélération. Ce travail n'est possible qu'avec le partenaire tortue, dont Barbara Sturm prend au sérieux le comportement spécifique et auquel elle adapte son action.

Alimentations

Le chien, le plus fidèle compagnon de l'homme parmi les espèces animales, joue un rôle dans d'autres actions : durant sa performance *Pilgrimage : Wind and Water in New York* (New York, 1998), Zhang Huan (Chine) s'allonge nu sur un lit de glace aux montants duquel sont attachés des chiens. L'artiste souligne par là la « froideur émotionnelle » ressentie après son émigration aux États-Unis. D'après lui, les habitants de New York se préoccupent plus de leur chien que des individus autour d'eux. La brèche entre son pays d'origine et la culture américaine est extrêmement large.

Au cours d'une action (Düsseldorf, 1995), le performeur Lee Wen (Singapour) se recouvre le corps de croquettes pour chiens et laisse un chien présent par hasard dans le public les manger. L'artiste devient ici objet,

cependant que l'animal, agissant instinctivement, est sujet de l'action.

Le motif de l'alimentation est aussi présent dans les travaux de Zhang Huan, tel *Seeds of Hamburg* (Hambourg, 2002) où l'artiste se rend dans un pigeonnier et recouvre de grains son corps nu. Les oiseaux volent sur lui et se nourrissent de son corps : d'un côté une métaphore chrétienne, de l'autre une image nécrophile. De même, pour sa performance *12 Square Meters* (Pékin, 1994), Huan s'enduit le corps de miel et de farine de poisson, prenant place dans une toilette publique de sa ville où les conditions

Études écologiques sur le corps propre

Les habitudes alimentaires naturelles d'une espèce sont utilisées d'une autre façon (pour d'autres raisons) par l'Anglaise Kira O'Reilly dans son travail. La performeuse se laisse appliquer deux sangsues sur le dos. Elles se mirent aussitôt à sucer le sang de l'artiste. Dans une entrevue, O'Reilly évoque l'utilisation des sangsues à l'époque victorienne pour soigner les femmes hystériques, ou prétendues telles. Son intérêt va cependant dans deux directions : d'une part, l'artiste s'intéresse à l'idée de marquer son corps (« *leaving marks on the body* ») par l'ouverture de la peau ; d'autre

> Zhang Huan, *Pilgrimage: Wind and Water in New York*, 1998. Photo : courtoisie de l'artiste.

> Yann Marrussich, *Autoportrait dans une fourmilière*, 2003. Photo : courtoisie de l'artiste.



hygiéniques sont telles que des centaines de mouches ne tardent pas à se poser sur lui pour se repaître de ces substances. Huan veut ici pointer du doigt la situation intenable de ces lieux à Pékin, conséquence d'une politique irresponsable. Avec de simples nuances (la nudité, le liquide sur le corps), il émet un commentaire à l'aide d'une image intense.

Métaphores de la dégradation

Dans un registre esthétique semblable : la performance de Ben d'Armagnac à Amsterdam en 1974. L'artiste se trouve dans une caisse qu'il a rendue opaque avec de la peinture blanche. Durant l'action, l'artiste gratte cette peinture de l'intérieur, apparaissant, peu à peu, accroupi, recouvert de mouches qui s'agglutinent sur les blessures sanglantes de ses bras. Une image existentielle angoissante, rappelant le processus de décomposition, et d'une intensité sans doute insupportable pour le public.

L'idée d'exploitation de la chair humaine par les insectes (mais surtout leur nymphose) se retrouve également dans *Death Control* de Gina Pane (Galerie Diagramma, Basel, 1974) où l'artiste laisse des asticots ramper sur son corps. Les animaux qui se nourrissent de la chair de Pane symbolisent la vie en tant que processus dans un continuum temporel. Selon ses dires, Pane voulait transgresser le tabou de la mort, considérée dans notre société comme un acte intolérable. Pour l'artiste, le dialogue avec la mort débute au moment de la naissance (parallèlement à l'action, il était possible de voir la vidéo d'un anniversaire d'enfant). Ce rapport se reflète avec une attention croissante dans le travail de Pane. Les asticots sont le symbole incontestable de la dégradation, dès la naissance, de la chair.

Une démarche identique se retrouve dans une performance du Suisse Yann Marussich : il est allongé dans une vitrine horizontale au milieu d'une fourmilière. Marussich définit sa performance comme une tentative d'aborder l'expérience de la mort.



part, les questions d'identité sexuelle, d'abus et de passivité jouent un rôle important dans ses performances. La référence historique à une méthode thérapeutique courante devient alors une composante critique et dérangeante.

Werner Klotz a travaillé durant des années avec des escargots. Il les laisse ramper sur une pièce de liège jusqu'à ce que l'arrondissement de l'un des côtés la fasse basculer et que les escargots retrouvent de l'adhérence de l'autre. Dans une autre action, danseurs et escargots apparaissent en une chorégraphie commune, où les hommes se laissent conduire par les animaux. Klotz connaît bien son « matériau », auquel il accorde une pleine responsabilité, ainsi que le montre la conception des travaux décrits ici.

Mark Thompson travaille pour sa part avec des ruches vivantes. Dans son projet d'installation intitulé *Live-in Hive* (depuis 1976), l'artiste se retrouve dans une situation de vie commune avec les abeilles. Il a construit une ruche de verre dans laquelle il peut introduire sa tête et qui est aménagée de façon à ce qu'il puisse y vivre 21 jours. Les insectes peuvent pénétrer librement dans la caisse et, en contact avec la tête, agir naturellement. Les abeilles sont pour Thompson une allégorie de l'énergie formée par une liaison de l'espace, du soleil et du vide. *Live-in Hive* ne fut

pas conçu *a priori* pour une présentation en public et n'est donc pas une performance au sens strict du terme : ce serait plutôt le projet de recherche d'un apiculteur artistiquement actif, et dont la vie, même en dehors d'une présentation performative de ce travail, est étroitement liée aux abeilles. Mark Thompson est pour cela une exception parmi les performeurs qui travaillent et communiquent avec des animaux.

Le thème de recherche d'un dialogue avec une autre espèce est commun à nombre de travaux décrits jusqu'ici et, s'il est difficile de porter un jugement quant au bien-être des animaux concernés, il serait impropre d'employer le terme *abus* en ce qui concerne la plupart des exemples.

Abus ou identification ?

Dans les performances suivantes et selon les circonstances, il en va peut-être autrement. Lors d'une performance dans un festival en Chine (*Second Open Art Platform Festival*, 2001), Beate Ronig de Cologne utilise un poisson vivant qu'elle introduit dans son vagin. Un écouteur de téléphone est fixé au poisson et l'artiste mène une conversation téléphonique fictive avec l'animal.

Le travail *Deep into Russia* (1993) du Russe Oleg Kulik est teinté de connotations sexuelles identiques : devant un public de huit invités, le performeur enfonce sa tête dans le vagin d'une vache. Une manière, selon lui, d'aborder les thèmes de la renaissance et de la réalité : « *I have closed the theme of reality for myself. For the time being, at least. Just as Malevitch closed the theme of painting with his Black Square. Inside the cow I realised that there is no reality, and that means that reality is still to be discovered* ».

Kulik est sûrement l'artiste qui aborde la question de l'animal dans la performance de la façon la plus intensive. Dans un grand nombre de travaux, il mute vers un « art animal ». Se déplaçant intentionnellement à la manière d'un quadrupède, délaissant tout moyen de communication humain, il entend quitter le champ de l'anthropocentrisme : « *Anthropomorphism has exhausted itself. Can man forecast earthquakes like a small aquarium fish ? Can he smell like a dog, be lithe like a cat ? Does he know the secret harmo-*

nious social life like that of an ant or a bee ? No. Besides that, an animal cannot lie, pretend, deceive and cower ».

Pour Kulik, les performances au cours desquelles il s'attaque, en « chien », parfois brutalement, au public pour le mordre sont un signe de la crise de l'art contemporain. Selon lui, l'humanité a atteint un stade final : « *I began to look for some basis outside humanity. But super-humanity for me is our bestial nature, which doesn't need any explanation from the outside* ».

Dans *Meet my Boyfriend Charles* (1994), il présente à l'élite artistique moscovite son bouc Charles comme *boyfriend*. Il fait avec lui, nu, des actions à caractère sodomite.

Dans *Missionary* (1995), Kulik rejoint des carpes dans un bassin de plexiglass et leur donne l'absolution. À la fin du travail dans l'eau glacée, il ressemble lui-même à une carpe : il happe l'air et refuse de parler.

I Can Not Keep Silence Anymore (Strasbourg, 1996) reprend la citation de Tolstoï, qui avait protesté contre l'exécution de paysans russes. Kulik, venant juste de créer le « Parti des animaux », marche à quatre pattes devant le parlement européen à Strasbourg et tire derrière lui un veau recouvert du drapeau britannique. Sa protestation est dirigée contre le génocide de vaches anglaises : « *Any violence destroys our idea of democracy. The repression of "lower" classes has usually led to social cataclysms. The repression of "lower" species will lead to global biological catastrophe. I will bark as a mad dog, because I know that if no one stops the genocide of English cows I will be next. Then you, for sure* ».

Kulik vit ainsi son identification avec les espèces les plus « basses » de la façon la plus radicale qui soit. Les mises en examen succèdent aux peines de prison tout au long de sa carrière artistique. Coups provocateurs ayant pour but de prendre place dans une scène artistique surpeuplée ou réel intérêt pour les animaux en tant que « cocréatures » ?

Animal victime ?

Le travail de Wolfgang Flatz, au cours duquel une vache spécialement tuée fut lâchée d'un hélicoptère au son de valse pendant que l'artiste était suspendu, nu, à une grue



> Kira O'Reilly, *Bad Humours*.
Photo : courtoisie de l'artiste.



> Zhu Yu, *Skin Graft*, 2000.
Photos : courtoisie de l'artiste.



(Berlin, 2001), pose aussi la question de l'adéquation : l'action est-elle justifiable en tant qu'expression artistique en soi ou même en tant qu'exercice d'une critique ? Ou n'est-elle pas indigne dans son rapport à l'animal, considéré comme être vivant ? Selon la loi, Flatz se déplace sur un terrain dangereux : tuer « un vertébré sans raison fondée » est considéré comme un élément constitutif d'une infraction. La liberté d'expression artistique doit ainsi se soumettre à la loi sur la protection des animaux.

Cela vaut aussi pour l'éclat provoqué en Chine lors du *Second Open Art Platform Festival* en 2001. L'opération effectuée par l'artiste chinois Zhu Yu, au cours de laquelle il voulait retirer le cœur d'un porc anesthésié, tenir l'organe



> Zhu Yu, performance avec un porc, *Second Open Art Platform Festival*, 2001.
Photo : Helge Meyer.

encore battant dans sa main pour le remettre ensuite à sa place, s'acheva par la mort de l'animal et déclencha le tumulte parmi les spectateurs. La critique s'éleva alors contre l'« emploi » de l'animal comme matériau. Bien que la mort de l'animal ne soit pas intentionnelle, des performeurs reprochent à l'artiste son attitude amoral.

Par le passé, Zhu Yu s'est laissé découper un morceau de peau du ventre pour le coudre sur celui d'un porc duquel il préleva une partie de peau qu'il se fit coudre sur son propre corps. Échange entre semblables ? Une remarque sur la greffe d'organes entre porc et être humain – bien que, dans le cas mentionné plus haut, l'animal doit mourir pour l'homme et qu'aucun « échange » n'ait lieu ?

Valie Export fut quant à elle confrontée à des attaques semblables qui aboutirent à une mise en accusation lorsqu'en 1973, dans son action *Asemie oder die Unfähigkeit, sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können* [Asémie, ou l'incapacité de s'exprimer par la mimique], elle tua une perruche. Voici la description de l'artiste : « Un oiseau est attaché sur un socle au moyen d'une ficelle. Je m'agenouille sur le socle devant l'oiseau, l'arrose avec de la cire liquide chaude, puis me verse de la cire sur le pied et la main gauche mais, pour recouvrir de cire la main droite, je cogne de la tête contre le récipient. Je me libère en me dégageant les mains avec un couteau que j'avais saisi sur le socle avec la bouche. Des clous dessinent un cercle autour du socle. Sur le haut plateau civilisateur du socle se joue le drame de l'homme créateur⁹. » En 1977, Valie Export fut jugée pour mauvais traitement d'animal lors de l'action *Asemie* et condamnée à une amende.

Ce texte doit être compris comme une collection. Loin de moi l'idée de juger à quel point il est légitime d'impliquer un animal « sans défense » dans un travail créatif au sein d'une performance. Si après la lecture des questions restent encore en suspens, cela me semble approprié à cette discipline artistique. La valeur des images et des associations prenant forme dans l'esprit des spectateurs pendant et après une performance réside justement dans leur ambiguïté et l'intensité de leur répercussion. Prendre une position morale et proposer celle-ci sous une forme pédagogique n'est toutefois pas, selon moi, du ressort de la performance. ◀

NOTES

- 1 Hermann Nitsch, cité dans Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess : Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel Verlag, 1993, p. 194.
- 2 Stephen Snoddy (dir.), *Alastair MacLennan : Is No, 1975-1988*, Arnolfini, 1988, p. 79
- 3 Boris Nieslony, courriel d'une description de performance, 25 septembre 2003.
- 4 *Ibid.*
- 5 Oleg Kulik, cité dans Jonathan Watkins et Deborah Kermodé (dir.), *Oleg Kulik : Art Animal*, Ikon Gallery, 2001, p. 72
- 6 *Ibid.*, p. 7.
- 7 *Ibid.*, p. 44.
- 8 *Ibid.*, p. 76.
- 9 Valie Export [en ligne], www.urbaninfill.com/asemie2.htm, 20 février 2004.

HELGE MEYER a initié le groupe HM,T avec Marco Teubner en 1998. Depuis 2000, il participe à l'association Black Market International. Il a présenté ses performances lors de nombreux festivals en Finlande, en Italie, au Japon, en Chine, aux Philippines de même qu'au Canada et aux États-Unis. Parallèlement à Black Market International et HM,T, il produit des performances individuelles. Il écrit dans diverses revues, enseigne et donne des ateliers et des conférences. Comme théoricien, il s'intéresse aux relations entre la performance et la souffrance, le travail en duo, l'histoire de l'image. En 2007, il a terminé un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance, publié en Allemagne.