

Inter

Art actuel

Prendre le risque de rencontrer des gens. L'utopie de Black Market International et autres exemples d'art performance dans les lieux publics

Helge Meyer

Espace public
Number 111, Spring 2012

URI: id.erudit.org/iderudit/66634ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Meyer, H. (2012). Prendre le risque de rencontrer des gens. L'utopie de Black Market International et autres exemples d'art performance dans les lieux publics. *Inter*, (111), 17–20.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org



> Black Market International [System HM,T], Hildesheim, 2000. Photo : Andreas Hartmann.

PRENDRE LE RISQUE DE RENCONTRER DES GENS

L'utopie de Black Market International et autres exemples d'art performance dans les lieux publics

PAR HELGE MEYER

Dans ce texte, je vais essayer de nouer ensemble différents fils qui s'attachent à des éléments comme le don, l'échange, le risque, la guérison, la coprésence et l'incompatibilité esthétique. La plupart de mes exemples seront tirés des œuvres du groupe Black Market International et de mes propres expériences de travail artistique dans les espaces publics devant une assistance inconnue. Avant d'aller plus profondément dans les exemples, je dois définir certains aspects.

Le fait que le public est coprésent lors d'une performance est généralement accepté. Le performeur partage le même espace-temps et le même air que les membres présents. C'est la même chose lors d'une pièce de théâtre mais, habituellement, les acteurs ont, pour se distancer de leurs spectateurs, une scène ou leur personnage. En art performance, il n'y a pas de distance : le performeur est le sujet et l'objet de sa propre œuvre d'art et il emporte les gens du public dans une relation à multiples facettes.

En général, l'art performance cherche à établir une relation plus près de la réalité. La formule *Art = Vie* fait partie des premiers manifestes proclamant représenter Fluxus. L'art performance a toujours voulu changer les attentes du public. La différence entre « l'observation du monde » et « l'observation de l'art » devrait pointer davantage vers « l'observation du monde ». Les performeurs voulaient intervenir dans la vie quotidienne de leur public. Ils ne voulaient pas rester dans un genre de ghetto artistique, où leur travail était vu seulement par des spectateurs expérimentés. La performance cherche à créer une rencontre entre les humains.

Alors, les performeurs ont quitté les galeries, les musées et les scènes de théâtre pour les espaces publics, la rue et des endroits encore plus inattendus. Ils ont toujours travaillé de manière « antiphantasmagorique ». J'ai emprunté

l'expression de Jonathan Crary dans son livre *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Phantasmagoria était le nom d'une version de la Laterna Magica qui fonctionnait avec un genre de projection qui cachait les lanternes et préservait l'illusion. L'ensemble de l'illusion produite par la projection devait souligner sa réalité dans le cadre de la narration totale où la machine était utilisée. C'était une tentative pour rendre l'effet théâtral tellement parfait qu'on ne douterait plus de sa présence.

Le travail de l'art performance va dans une direction diamétralement opposée : le processus d'action ou de fabrication de quelque chose s'offre au regard dès l'origine de l'œuvre d'art. Le corps de l'auteur respire le même air que le corps des spectateurs ; ils partagent le même espace. Donc, selon moi, nous pouvons dire de l'art performance que c'est une forme d'art antiphantasmagorique.

L'auteur Friedrich Wilhelm Joseph Schelling soutenait en 1799 dans son texte *Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*² (Esquisse d'un système philosophique de la nature) que l'irritation est l'une des trois caractéristiques des systèmes vivants : la capacité d'un organisme d'entrer en contact avec le monde extérieur. On suppose que la cause de cette capacité est le fait d'être stimulé ou irrité. Donc ce qui garde le système vivant en vie est le processus suivi de communication avec l'inconnu.

Chaque système vivant, chaque spectateur, est un système fermé, isolé de l'extérieur. Les sources d'irritation sont relatives et différent d'un individu à l'autre. Chaque spectateur a sa propre façon de voir les choses et de comprendre. Alors, nous pouvons affirmer, avec l'aide des idées de Hans Dieter Huber, que regarder une performance, c'est aussi se regarder soi-même. Quand un être humain est confronté à des images, il est confronté aux irritations qui se

trouvent à l'intérieur de lui. C'est seulement ainsi que l'identité peut se développer ! L'individu travaille constamment, par un processus qui connecte l'inconnu à son expérience personnelle, telle que représentée dans sa conscience, à trouver une façon de surmonter chaque stimulus externe à l'aide de ses propres possibilités intérieures.

Kathy O'Dell écrit dans l'intéressant ouvrage *Contract with the Skin* sur le contrat entre les spectateurs et les performeurs : « [Ç]a a rapport avec la dynamique très complexe qui unit l'artiste et son public. Dans le cas de *Burden's Shoot*, par exemple, les membres du public choisissent de ne pas arrêter le tir, tout comme le tireur d'élite choisit de ne pas refuser la requête de Burden. Ainsi, chacun des individus impliqués a accepté les termes, tacites ou spécifiés, du "contrat" avec l'artiste³. »

Alors, si on amène l'art dans les espaces publics, là où l'assistance s'attend seulement à « observer le monde » et pas du tout à « observer l'art », il est possible qu'il y ait incompatibilité entre les attentes.

Black Market International agit en tant que système de rencontre public depuis 1985. Lors des rencontres, qui ont souvent lieu dans un lieu public – en 2000, dans un marché historique à Hildesheim (Allemagne) ; en 2002, dans un parc à Bangkok –, Black Market forme une sorte de collectif et semble opérer hors des structures hiérarchiques et politiques. Qui plus est, ses performances ne reflètent aucun besoin économique : l'idée maîtresse de BMI est celle du don. Toutes les théories portant sur le don abordent la question suivante : est-il possible de travailler avec l'idée d'un don désintéressé ? Selon le concept de Black Market International, les artistes se rencontrent et « utilisent ce qui est offert pour identifier l'autre⁴ ». Dans la pratique, cela se traduit par un moment de grande concentration et de conscience lors de la performance. Les actions des artistes s'enchaînent pour une durée de trois à douze heures, sans que rien n'ait été répété ni décidé d'avance. Le matériel qu'apporte chaque artiste est disponible pour tout le monde et contribue aux performances à venir. Il n'est pas question de « c'est à moi » ou « c'est le tien » dans l'utilisation de quoi que ce soit. Si les artistes travaillent avec des matériaux ou développent différentes actions lors du processus artistique, c'est parce qu'ils sont intéressés par l'élan du processus et par la valeur du matériel en soi, et non par une sorte de valeur économique. *Comment* les membres de Black Market considèrent-ils leur approche face à ces matériaux ? Ils souhaitent « les rendre accessibles au public, les faire passer et les partager avec les autres⁵ ». Cette citation d'Ingrid Hentschel explique parfaitement quel genre de performance Black Market cherche à faire naître de leurs rencontres non planifiées, presque utopiques : la possibilité de regarder un groupe de personnes multiculturel partager le même espace-temps et échanger ce qui lui appartient lors d'un processus visible.

Lors d'une conférence sur Black Market, Ray Langenbach a déjà déclaré qu'ils étaient un « collectif itinérant qui se déplaçait d'État en État⁶ ». Selon lui, BMI ne s'intéresse pas au lieu, mais à l'idée utopique du « pas d'endroit ». Le groupe présente le concept de performances non hiérarchiques dans un espace, mais sans l'idée de travailler sur l'espace lui-même. La création d'un lieu n'est pas l'idée maîtresse de BMI, ce qui rend le groupe plus à même de se concentrer sur les échanges de concepts esthétiques et sociaux entre les individus. Dans les « pas d'endroits » créés par BMI, des confrontations entre les codes du comportement et de l'image publics sont susceptibles d'arriver. Par exemple, en ignorant ou même en provoquant les attentes des passants à Hildesheim en l'an 2000, BMI a engendré une discussion politique sur les possibilités

de « performances publiques ». Durant la performance de dix heures au marché historique situé dans le centre-ville d'une ville profondément catholique de Hildesheim, les membres de BMI ont fait plusieurs actions, qui seraient trop longues à relater ici. Je veux toutefois présenter deux épisodes qui ont causé des « problèmes ».

Alastair MacLennan (Irlande du Nord) travaille souvent avec l'idée du déclin, de la mort et de la perte dans ses œuvres individuelles. À Hildesheim, MacLennan se promenait dans le marché avec un énorme manteau noir et un long bâton de bois arborant deux moitiés de tête de cochon à chaque bout. Au cours des dix heures, il y a eu plusieurs mariages au bureau d'enregistrement, situé d'un côté de l'espace public. L'incompatibilité esthétique entre les couples, avec leur habit et leur robe de mariage, et le personnage sombre se promenant dans l'espace était plus qu'évidente et a été la cause de l'une des plus grosses chicanes, ayant mené à un débat politique sur les permissions à accorder pour de futurs événements publics. Voici à ce sujet un court extrait d'une entrevue que j'ai eue avec l'artiste en 2006 à Belfast afin d'expliquer *pourquoi* il utilise des images si provocantes, confrontant les codes de l'espace public : « La performance, c'est vouloir évoquer quelque chose. Le cycle de la vie, de la naissance, de la mort... Pour beaucoup d'entre nous, l'idée de mort fait mal. Pensez à des membres de votre famille ou à des êtres chers. C'est la réalité. La plupart des cultures essaient de fuir cette idée, de la chasser le plus loin possible. Si elles le pouvaient, elles effaceraient toutes les représentations de la mort. Mais la seule chose certaine à propos de notre futur, c'est la mort. On aimerait effacer ça de la conscience des gens [...]. On répugne à faire face à "l'autre bout". Je pense que nous ne pouvons pas réellement faire l'expérience de la vie dans son entièreté à moins d'embrasser la naissance, la mort et toutes les différentes étapes entre les deux. Les cellules de notre corps vivent et s'éteignent à chaque seconde. Nous vivons et nous mourons constamment, seconde après seconde après seconde. Nous vivons et mourons constamment, si vite. Nous ne pouvons pas vraiment avoir de discernement si nous n'en prenons pas conscience, si nous ne nous arrêtons pas à ce que cela signifie. C'est important pour moi de faire ça. C'est pour mieux juger de la réalité de la vie qu'il devient important de regarder des images qui causent de la souffrance également. Des images de mort⁷. »

On s'attend du jour du mariage qu'il soit l'un des plus beaux et des plus mémorables de la vie d'un couple. Cette image du mariage était confrontée à l'œuvre irritante du groupe Black Market International, particulièrement à l'image « cruelle » des cochons morts d'Alastair MacLennan. Comme il l'explique en entrevue, pour lui, la beauté et la cruauté ou même la vie et la mort dans leur ensemble ont une justification et le droit de coexister. Ainsi, le fait d'intégrer cette réalité plus ou moins dure en occupant un lieu public, normalement utilisé pour des moments « positifs », a décuplé la puissance des images de MacLennan.

À un autre moment de l'œuvre inscrite dans la durée, les membres de System HM₂T (Helge Meyer et Marco Teubner) se sont mis nus et ont rasé tous les poils de leur corps durant un long processus. Après avoir fini de se raser, les deux artistes se sont serrés et cousus la main ensemble avec du fil chirurgical. Déjà, pendant l'action du rasage, il y a eu intervention de la police : il y avait eu de nombreuses plaintes de la part des gens qui prenaient un café dans les établissements environnants. Pendant la couture, la réaction des passants a empiré : les bénévoles du festival ont dû intervenir pour faire cesser les attaques agressives contre les deux artistes. Certains commentaires radicaux provenaient visiblement de passants adhérant

> Black Market International [Alastair MacLennan], Hildesheim, 2000. Photos : Andreas Hartmann.



à une pensée de droite et rappelaient aux artistes le régime nazi où certains types d'art, considérés « dégénérés », étaient bannis.

Pourquoi l'art dans les lieux publics cause-t-il de si fortes réactions ? Dans les exemples que j'ai donnés plus haut, les images étaient fortes et contrastaient totalement avec l'ambiance Disney du centre-ville de Hildesheim. Les artistes étaient des ennemis ou des parasites qui envahissaient la « propriété esthétique » des habitants de la ville. Là-bas, ils voulaient décider de l'art qui allait être présenté dans cet environnement. Même les œuvres totalement non agressives, sans confrontation directe, étaient trop dures à supporter. Après le festival *Transeuropa*, qui accueillait les performances de BMI, la Ville de Hildesheim a instauré un protocole selon lequel les artistes devaient désormais faire une demande s'ils voulaient travailler dans les espaces publics au sein de la ville. Soudainement, le travail de BMI est devenu politique !

Dans la dernière partie du texte, j'aimerais résumer les aspects qui présentent des difficultés pour l'art performatif dans les espaces publics et dans l'utopie de Black Market International.

> Helge Meyer, *Trading Sorrow*, Gothenborg, 2006.
Photo : Torsten Daniel.



Si les artistes œuvrent dans des endroits qui ne sont pas définis comme des espaces artistiques, ils doivent prendre en considération le fait que leurs spectateurs ne sont pas conscients qu'ils acceptent un « contrat » avec eux. Différents besoins esthétiques, attentes et valeurs morales s'affrontent soudainement. Différentes dynamiques naissent entre le public et l'artiste, et tous deux doivent gérer les forces en présence à l'intérieur du *moment*. De plus, un public non averti approche l'événement en mode « observation du monde » plutôt qu'en mode « observation de l'art » et, par conséquent, examine son contenu d'une manière totalement différente à celle qu'il aurait s'il était dans un musée, par exemple. Cette description comprend déjà les problématiques générales avec lesquelles le collectif Black Market International doit composer lors de ses performances : les divers contextes culturels étaient là avant. En outre, les perceptions esthétiques et styles de vie différents reflètent de prime abord la « question de logique de société »⁸. L'idée utopique, c'est de penser qu'on pourrait considérer toutes ces différences comme normales, tout en souhaitant trouver un genre de synergie poétique lors de l'œuvre en cours. Peut-être. Comme l'a mentionné Lee Wen : « Une unité dans la diversité⁹. » D'un point de vue philosophique, la base de cette unité pourrait être l'idée du don, mais sans aucune attente par rapport à sa valeur ou à son utilité.

Un espoir – un but – similaire motive ma propre pratique artistique quand je travaille avec un public inconnu dans des espaces publics comme dans le cas des performances *Tu peux courir, mais tu ne peux pas te cacher ! / You Can Run but You Can't Hide !* (Chili, 2006) ou *Échanger nos peines / Trading Sorrow* (Suède, 2006). Dans ces deux performances, je marche avec un sac sur le dos contenant une charge de sel pesant mon propre poids dans le centre-ville de Santiago (Chili) ou de Göteborg (Suède). J'ai 20 énormes couteaux de cuisine aiguisés dans mes mains et je demande aux passants d'écrire une perte personnelle sur la lame du couteau et de le pousser dans le sac sur mon dos. Le partage des spectateurs et leur intervention active sur le poids qui pèse sur mon dos font en sorte que les trous dans le sac se multiplient et que le sac s'allège en se vidant. Le but de ces œuvres est de partager un moment personnel avec des inconnus qui ignorent qu'ils ont affaire à une « action artistique ». Mise à part l'idée de guérison offerte par l'artiste qui se pose en bouc émissaire potentiel portant leur souffrance, l'action comportait un risque qui m'a frappé de manière inattendue lors de l'action au Chili. Les couteaux, donnés à des inconnus, sont des armes qui peuvent blesser sérieusement l'artiste. Une personne a poussé le couteau dans le sac avec toute sa force, de manière à ce que je sente le bout de la lame sur ma peau. La négociation dans les espaces publics comporte un risque immédiat qui peut facilement se terminer en tragédie. J'ai le sentiment que c'est ce risque en particulier qui met en valeur le contenu de l'œuvre : c'est seulement quand j'offre un moment authentique qui comporte également un risque sérieux que je puis me distancer du « comme si » théâtral. Souhaiter voir une vraie déclaration personnelle écrite sur les couteaux implique que j'offre mon corps vulnérable dans un moment de danger partagé. Pour le spectateur, le souvenir de la perte peut être douloureux mais, en échange, l'artiste offre son corps tel un lieu potentiel pour recevoir la douleur.

En 2002, en tant que membre du duo déjà mentionné, System H₂T, j'ai fait la première version du *German Peepshow* à Brno, en République tchèque, où nous avons quitté l'espace de la galerie pour performer dans l'espace public. L'idée était la même que dans la première version du *Peepshow*, où l'on doublait des réalités. (Dans la première version, nous travaillions à l'intérieur d'une galerie, derrière un faux mur fait de

papier blanc. Nous avons filmé l'installation du mur, puis la vidéo était projetée sur notre mur pendant que nous performions derrière.) La deuxième version présentait une esthétique et une forme différentes, un autre espace privé/public. Le matin, deux hommes en complet noir commencent à construire un genre de hutte sur le chemin qui mène à un musée. Une caméra vidéo filme l'action entière. Seize trous sont percés dans les murs extérieurs de l'habitation. À l'intérieur, les hommes créent une ambiance qui rappelle celle d'un salon traditionnel allemand typique : du papier peint coloré avec des scènes de chasse, des toiles de paysages allemands, des pots à bière et des fleurs artificielles. Vers la fin de l'après-midi, ils entrent dans la hutte par une petite porte qu'ils ferment de l'intérieur. Il y a un poste de télévision. Pendant la performance, l'action de la construction de la hutte joue sur le poste.

Nous commençons à agir dans la « situation du salon ». Au début, nos actions sont très simples : écouter de la musique, boire de la bière ou nous regarder à la télé. On dirait une scène normale, privée. Le public utilise les 16 trous dans les murs extérieurs pour nous reluquer dans notre intimité. Plus la performance avance, plus nos actions deviennent absurdes : Marco Teubner commence à mâcher des centaines de gommes en même temps ; je ferme mes yeux avec du papier collant et je commence à interagir avec les spectateurs à l'extérieur. La performance comprend une projection similaire à la première version du *Peepshow*. Ce qui est nouveau et vraiment intéressant, c'est le rapport entre le privé à l'intérieur et le public à l'extérieur. D'un côté, on se sent vraiment en sécurité à l'intérieur ; assez en sécurité pour faire des choses privées comme aller à la toilette, tout en sachant qu'il y a des gens qui regardent par les trous. D'un autre côté, on sent très fortement qu'on est observés de l'extérieur ; parfois les gens nous crient des noms, lancent des objets dans notre espace privé ou même nous crachent dessus. Pendant la journée, personne ne nous parle. La hutte est construite sur le chemin des gens qui marchent en ville. Mais dès qu'ils ont senti qu'ils pouvaient nous observer sans que nous les regardions à notre tour, ils ont commencé à dépasser les limites de leur comportement « normal ».

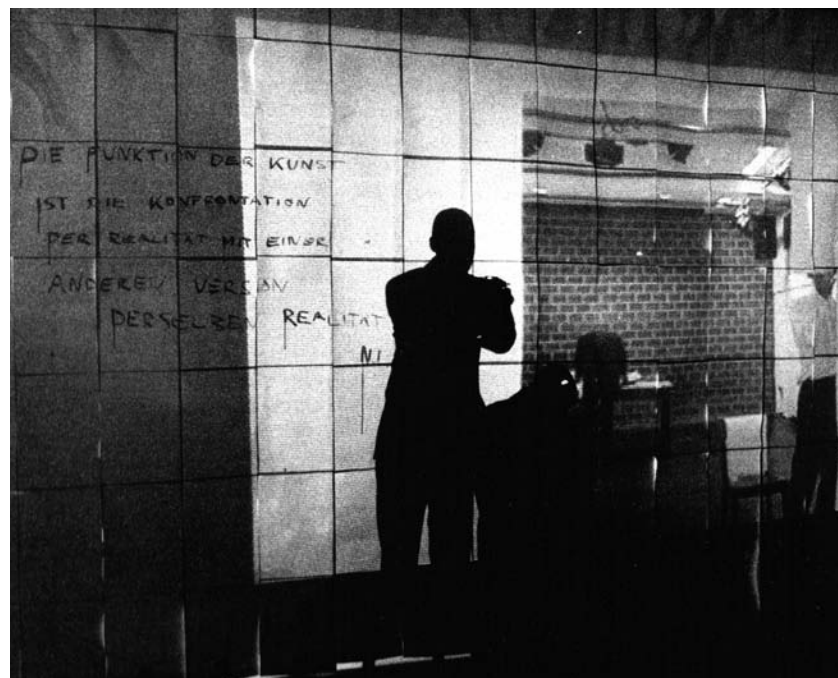
Ce genre d'expérience a été faite par de nombreux performeurs, par exemple Marina Abramovic lors de sa performance *Rhythm 0* dans une galerie à Naples, en 1974. Sa performance était accompagnée d'un texte mis à la vue : « Il y a 72 objets sur cette table que vous pouvez utiliser sur moi comme vous le voulez. Je suis l'objet. Pendant cette période, je prends l'entière responsabilité. »

Comme je l'ai dit plus tôt, il existe une sorte de contrat entre le public et l'artiste ; Abramovic l'avait même établi dans un texte ! Toutefois, certaines personnes ont vraiment franchi des limites culturelles. La performance a duré environ six heures. Après un certain temps, les gens ont commencé à essayer des choses plus provocatrices. Des hommes l'ont dévêtue. D'autres ont peint son corps avec du rouge à lèvres et tout doucement sont passés d'actions positives, comme lui faire manger des raisins ou boire de l'alcool, à blessantes, comme couper sa peau avec des couteaux. À un moment donné, un homme a commencé à la toucher d'une manière plus sexuelle, l'a embrassée sur la bouche et a touché ses seins nus. Abramovic a déjà dit dans une de ses conférences que cet homme l'aurait violée si sa femme n'avait pas été là cette nuit¹⁰.

Nous avons remarqué des changements similaires chez nos spectateurs : plus l'intervention dans l'espace public durait longtemps, plus les gens se rendaient compte que nous allions rester dans notre espace privé et que nous acceptions leur rôle plus actif. Les spectateurs ont commencé à nous provoquer et à dépasser les limites du comportement acceptable. Ainsi, de plus en plus, les passants ont brisé le silence « acceptable » et ont commencé à intervenir dans notre espace. Ils y lançaient des objets, frappaient dans les murs et essayaient de nous voler par les trous. Mais nous sentions une sécurité toute maternelle dans la hutte : en construisant cet espace de jour et en créant sa décoration intérieure, nous avons réussi à créer notre propre espace au milieu d'un espace public. Habituellement, le trottoir est un « non-lieu », un lieu de passage : les gens utilisent le chemin pour passer d'un endroit à un autre. Habituellement, on ne prévoit pas de pauses prolongées dans ce genre d'endroit. Seules les personnes en marge de la société, semblant n'avoir aucune intimité du fait qu'elles n'ont pas de domicile, choisissent de vivre, de dormir et de manger sur le trottoir. D'une certaine manière, notre travail pouvait évoquer cette référence, mais nous l'avons brisée dès le début en portant des complets noirs sophistiqués lors de la construction de la hutte dans laquelle nous allions vivre. Il est également possible d'observer ce travail sous un éclairage politique.

Chaque fois qu'un artiste travaille de manière authentique avec un public inconnu dans un espace public, il y a des moments d'ajustement des codes, de réinitialisation des attentes et de vraies possibilités de risque et de confusion. L'art performance est une forme d'art passionnée qui a besoin de moments où tout peut changer, basculer du côté de l'échec ou, au contraire, s'épanouir dans des moments de beauté renversante. Il faut juste que cela arrive, ici et maintenant ! ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.



> System HM₂T [Helge Meyer et Marco Teubner], *Peepshow*, Münster, 2002. Photo : courtoisie des artistes.

NOTES

- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1992.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, Jena und Leipzig, Éd. Christian Ernst Gabler, 1799.
- [Notre traduction] Kathy O'Dell, *Contract with the Skin*, University of Minnesota Press, 1998, p. 2.
- [Notre traduction] Michel Henaff, *In the Mode of Giving*, Kerber Forum, Bielefeld, 2011, p. 13.
- [Notre traduction] Ingrid Hentschel, *ibid.*, p. 14.
- [Notre traduction] Ray Langenbach, FOI 6, Singapour, 2011.
- [Notre traduction] Alastair MacLennan, entrevue avec Helge Meyer, Belfast, 2006.
- [Notre traduction] Lee Wen, allocution, Singapour, 2010.
- ibid.*
- La conférence a été donnée par l'auteur à la Hochschule für Bildende Künste (HBK), Braunschweig, Allemagne, vers 1999.

HELGE MEYER a initié le groupe HM₂T 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 HM₂T, 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.