

Marina Abramović. Vies artificielles

Catherine Girardin

Number 116, Winter 2014

Transférer l'expérience

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71299ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Girardin, C. (2014). Marina Abramović. Vies artificielles. *Inter*, (116), 70–73.



> Portrait de Marina Abramović, 2012 © 24 ORE Cultura S.r.l. et Laura Ferrari. Courtoisie de Marina Abramović Archive.

ABRAMOVIĆ VIES ARTIFICIELLES

► CATHERINE GIRARDIN

Pour certains performeurs et critiques, les *reenactments* dénaturent le *performance art*. Marina Abramović considère plutôt la « *reperformance* » comme un moyen de garder cet art vivant, une compensation de la faible survivance des traces matérielles, bref une lutte contre la disparition imminente des performances. La *reperformance* ne serait-elle pas une forme muséale de l'art performance, symptomatique du passage de cet art vu comme alternatif vers son intégration dans l'histoire de l'art ?

Avec ses expositions-reperformances *Seven Easy Pieces* (2005) et *The Artist Is Present* (2010) ainsi que le Marina Abramović Institute (MAI), Marina Abramović entend protéger le legs spirituel et intellectuel de l'art performance. Méthode de base de cette entreprise de documentation et de conservation, la *reperformance* telle qu'elle la conçoit s'érige en modèle, posant des règles éthiques et pratiques pour la reconstitution de l'art performance. Dans cet esprit, Abramović se plie aux suivantes :

- Demander la permission de l'artiste ;
- Payer les droits d'auteur à l'artiste ;
- Performer une nouvelle interprétation de la pièce ;
- Exposer le matériel original : photographies, vidéos, reliques ;
- Exposer une nouvelle interprétation de la pièce¹.

Abramović préfère le terme *reperformance* à celui de *reenactment*, sans doute parce que ce dernier contient le verbe *to act* (jouer, acter) associé au théâtre. La *reperformance* est moins une réponse à la question de la reproductibilité de l'art performance que la mise en forme d'une interprétation des performances des années soixante et soixante-dix, basée sur une « *partition* »² élaborée à partir de documents considérés comme survivants.

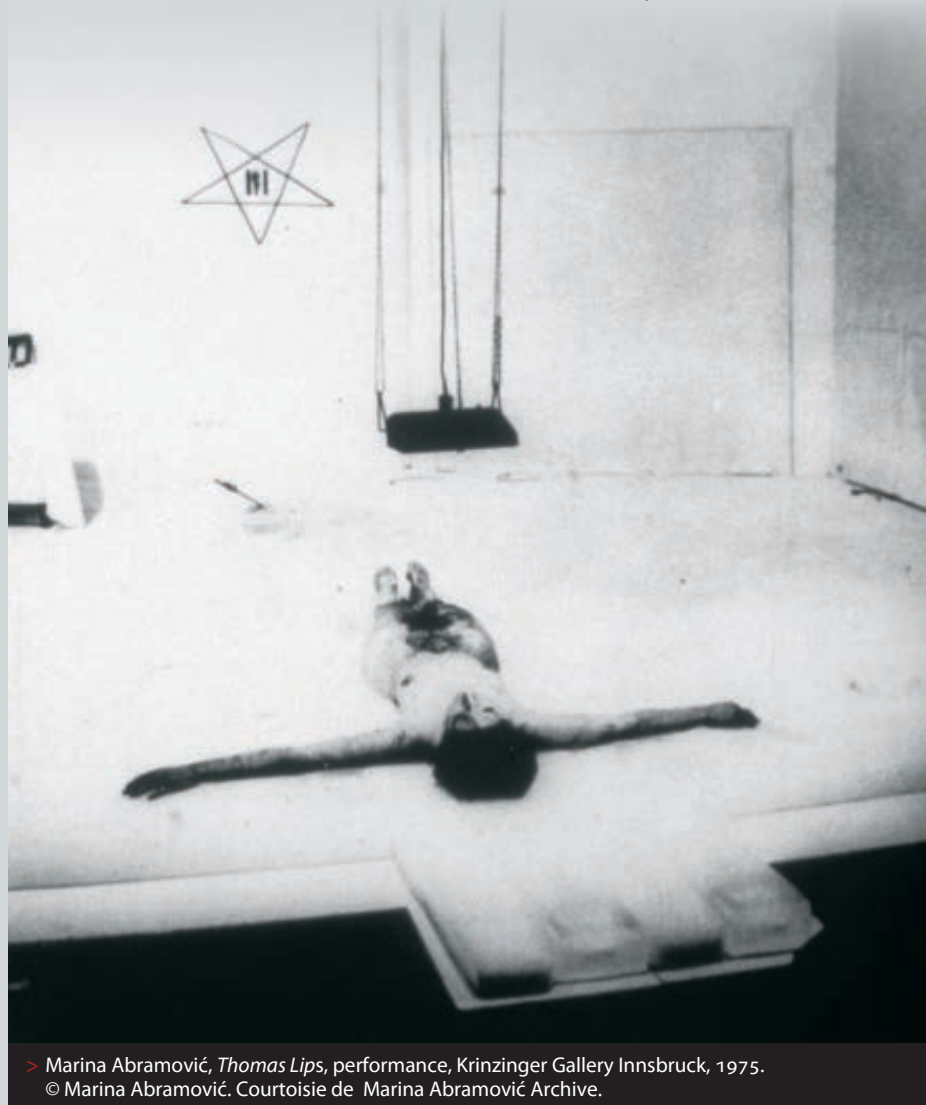
Le tableau *Jeanne d'Arc lors du sacre de Charles VII dans la cathédrale de Reims* (1854) de Jean-Auguste-Dominique Ingres, qui inaugure le catalogue de *Seven Easy Pieces*, renvoie au rôle d'ambadrice de l'art performance que se confère Abramović et témoigne de sa volonté de créer une aura « classique » autour de cette pratique. Aux prises avec des questions propres à l'historien et au conservateur d'art concernant l'entrée du terme au musée et le sort des performances après le décès de leur performeur, Abramović attribue une fonction historiciste à la *reperformance*. Celle-ci se décline comme un art de la représentation, au même titre que le théâtre et la peinture, mais surtout comme une représentation pour l'histoire et la postérité ; la *reperformance* contribue ainsi à produire un narratif de l'art performance.

Performance art

Pour Abramović, l'art performance implique le partage d'un même espace-temps entre le public et le performeur, lequel n'incarne un personnage fictif ni ne répète en amont de la rencontre, dégageant de ce fait une impression de réel s'opposant à l'illusion théâtrale. Alors que l'acteur réfléchit une tierce instance, c'est-à-dire le texte, l'univers fictionnel ou la conception du monde contenus dans l'œuvre de théâtre, le performeur serait plus à même d'atteindre à une forme d'authenticité grâce à la réduction de la distance entre son investissement scénique (physique et intellectuel) et l'œuvre produite, le performeur étant, en quelque sorte, la performance. L'art performance tente ainsi de libérer le corps de ses tâches représentationnelle et symbolique, de désassocier l'agent et l'activité portant atteinte à la représentation d'un objet par un sujet, notion centrale de la scène occidentale.

En plus du théâtre, c'est de la peinture qu'Abramović écarte l'art performance et dont elle récuse la matérialité, bien qu'elle s'y soit adonnée au début de sa carrière. Ce démantèlement de l'objet comme entité fixe assujettie au jugement du beau kantien n'est pas étranger à certaines aspirations des avant-gardes d'entre-guerres. Pour leur part, les artistes de l'art performance valorisent le processus, qui met en jeu tous les corps participants. Ainsi, contrairement à la peinture qui, par le regard qu'elle sollicite, se situe en quelque sorte hors de la vraie vie (« *real life* »³), la performance est conçue comme un site d'échange énergétique (« *energy exchange* »⁴). Cette idéalisation d'une absence de médiation par l'objet entre artiste et public se rapporte à une volonté d'immédiateté : c'est la *présence* chez Abramović, ou le motto de l'ici et maintenant.

L'impression de réel, l'énergie, la présence, le *here and now*, tous renvoient à une forme



► Marina Abramović, *Thomas Lips*, performance, Krinzinger Gallery Innsbruck, 1975.
© Marina Abramović. Courtoisie de Marina Abramović Archive.

de rejet de connaissances prédéterminées ou d'attentes, lesquelles peuvent entraîner identification et classification. Le performeur est donc sous le joug constant de l'à-venir ; plus encore, pour Abramović, la présence requise en art performance s'installe au sein de ce temps spécifique qu'est le présent : « Ce que vous voyez est exactement ce qui se passe. Et là est la réalité. Très peu de gens peuvent vraiment s'asseoir et seulement être, sans avoir d'histoire à l'esprit. [...] C'est comme maintenant, c'est maintenant⁵. » Imperméable à tout « pré- », la performance est ce mouvement même par lequel la réalité évolue dans le temps. De là naît la volonté, encore une fois dans la continuation des avant-gardes, de rendre indivisibles l'art et la vie, l'art et le non-art.

Reperformer, représenter

La reperformance se donne pourtant sur un mode de représentation qui se rapproche davantage de celui du théâtre et de la peinture que de l'art performance. La coexistence du performeur et du public dans le même espace-temps est un trait commun à tous les arts dits vivants, ou *live arts*, y compris la reperformance. D'autres diront d'un événement qu'il est *live* à la condition que ses fins soient indéterminées⁶,

comme pour *Lips of Thomas* (1975) d'Abramović, ce qui n'est pas exactement le cas de la reperformance. Effectivement, celle-ci étant réglée sur une partition, plusieurs spectateurs ont une connaissance préalable (livresque ou autre) de ce dont elle se fait l'interprétation, comme le révèle ce témoignage d'une spectatrice de *Seven Easy Pieces* : « En arrivant à la première de la série, j'ai réalisé que j'avais déjà commencé à considérer les performances avant même qu'elles ne débutent⁷. » La reperformance et la représentation théâtrale basée sur un texte partagent une *liveness* de même nature, à la différence près que la reperformance a lieu dans un musée, qui a sa temporalité et son décorum propres, lesquels d'ailleurs réduisent le facteur d'indétermination caractéristique de l'événementiel. Le proscénium utilisé dans *Seven Easy Pieces*, évoqué pour la distance qu'il crée entre le corps de la performeuse et celui des membres du public⁸, rappelle également l'art théâtral. À cela s'ajoute le fait que les discours critiques sont empreints d'une terminologie de la peinture pour décrire les reperformances, par exemple « *picture* » (image), pour *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys⁹, ou encore « *image* », pour *Action Pants : Genital Panic* (1969) de Valie Export¹⁰. Parce que la reperformance, en théâtralisant

et en *pictorialisant* l'art performance, semble antithétique aux fondements de ce dernier tels qu'ils sont pensés par Abramović, elle fait l'objet d'un scepticisme, notamment de la part de Chris Burden qui a refusé que *Transfixed* (1974) soit reperformée.

La scène historique

Au-delà de leur mode représentationnel, les reperformances s'adressent non seulement au public, mais s'offrent aux regards de l'histoire, phénomène qui ne se décèle pas dans les ressemblances physiques entre « original » et « reconstitution », dans leur *identité* : il se remarque plutôt dans le fait que la reperformance, en tant que supplément, qu'« autre » de l'art performance, attribue une identité à ce dernier et en développe un narratif. Pour André Lepecki, elle se doit d'actualiser les performances dont les possibilités créatrices sont considérées comme non épuisées (« *non-exhausted* »¹¹). Suivant la perspective d'Abramović, la reperformance est la trace d'un événement antérieur et agit comme une méthode rétrospective d'archivage. Au contraire, si elle s'élabore plutôt comme la continuité de la performance et *de facto* ne la positionne pas dans le passé, ni l'une ni l'autre ne sont dès lors



> Robert Wilson, *Life and Death of Marina Abramović*, 2011. Photo : Lucie Jansch.

plus déterminées temporellement : elles sont la performance, indistinctement « récurrente(s) »¹².

À ces deux conceptions de l'art vivant correspondent deux temporalités ou histoires de l'art performance. Elles se résument aux « poétiques du présent » d'Henri Sayre : l'une « moderniste », pour laquelle l'œuvre est un tout fini, gage d'authenticité ; l'autre « post-moderne », qui inclut la production artistique dans un processus continu et fragmentaire¹³. Sayre ajoute que la prise en considération post-moderne se fait souvent avec une nostalgie de la poétique moderniste. C'est le cas pour l'entreprise de reperformance d'Abramović qui raconte l'histoire d'une pratique postmoderne, l'art performance, sans adhérer elle-même à cette poétique : elle la réduit à une série d'œuvres ou de pièces encadrée par un narratif moderniste. Ancrée dans une temporalité linéaire et unidirectionnelle, la reperformance est une manière de combler les lacunes du passé, soit l'absence d'enregistrement de certaines performances ou l'absence du public lors de leur déroulement, et se donne sur un mode prospectif, c'est-à-dire un point de référence pour les futurs artistes et publics. Le projet d'Abramović se veut une remise en ordre des parties constituantes (« *constituent parts* »¹⁴) de l'art performance, et ce, au sein

de l'homologue spatial de l'histoire de l'art : le musée. Il suppose donc l'existence d'un ensemble « art performance ». Il est un processus poétique visant à réunir des éléments se mouvant entre imaginaire et réalité, de la mémoire aux documents audiovisuels, en un tout cohérent, qui peut dès lors entrer en dialogue avec d'autres narratifs, par exemple celui de l'art moderne, comme établi par Alfred H. Barr Jr. et le MoMA.

Reconstituer ce qui n'est plus

Le projet d'Abramović de documenter l'art performance par la reperformance est producteur d'une histoire non récurrente, marquée par des œuvres « originales ». La reperformance en tant qu'entité indépendante occupe une fonction d'indice, pointant vers la performance qui n'est désormais plus présente. Schneider affirme que la mort d'un auteur est, ironiquement, un moyen de garantir sa pérennité¹⁵. Ce besoin de distinguer le mort du vivant et l'emphase mise sur la mort à venir d'Abramović, manifestes par la diffusion publique de son testament et la mise en scène fantasmée de ses funérailles dans *Life and Death of Marina Abramović* (2011) de Robert Wilson, remettent effectivement en question la reperformance comme moyen de conservation. ◀

Notes

- 1 Marina Abramović, « Reenactment : Introduction », *Marina Abramović : 7 Easy Pieces*, Charta, 2007, p. 10 [ma traduction]. « Ask the artist for permission. Pay the artist for copyright. Perform a new interpretation of the piece. Exhibit the original material : photographs, video, relics. Exhibit a new interpretation of the piece. »
- 2 *Ibid.*, p. 11.
- 3 *Id.*, citée dans Thomas McEvilly, « Stages of Energy : Performance Art Ground Zero ? », in M. Abramović et Bojana Pejić (dir.), *Artist Body : Performances, 1969-1998*, Charta, 1998, p. 17-18.
- 4 *Id.* et Hans Ulrich Obrist, *Marina Abramović*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 20.
- 5 *Id.*, in Nick Kaye, *Art into Theatre : Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, 1996, p. 184 [ma traduction]. « What you see is exactly what is happening. And that is the reality. There are very few who can actually sit and just be, without putting a story into the mind. [...] It's like now, it's now. »
- 6 Cf. Roberta Mock, citée dans Cormac Power, *Presence in Play : A Critique of Theories of Presence in Theatre*, Rodopi, 2008, p. 158 ; Michael Kirby, *Art of Time : Essays on the Avant-Garde*, E. P. Dutton, 1969, p. 88.
- 7 Johanna Burton, « Repeat Performance : Johanna Burton on Marina Abramović's Seven Easy Pieces », *Artforum*, vol. 44, n° 5, 2006, p. 55 [ma traduction]. « Arriving at the first of the series, I found that I had already begun considering the performances before they'd even commenced. »
- 8 Cf. Marla Carlson, « Marina Abramović Repeats : Pain, Art, and Theatre » [en ligne], *Hunter on-line Theatre Review*, www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm.
- 9 Cf. Johanna Burton, *op. cit.*
- 10 Cf. Will Pollard, « Review : Marina Abramović, Seven Easy Pieces », *Circa*, vol. 115, 2006, p. 71.
- 11 André Lepecki, « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 31.
- 12 Rebecca Schneider, *Performing Remains : Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, 2011, p. 29. Rebecca Schneider affirme que la notion de récurrence est en opposition au temps conçu comme linéaire et continu, primé par les Lumières, et remet en question la mort comme perte définitive.
- 13 Cf. Henri Sayre, cité dans C. Power, *op. cit.*, p. 113.
- 14 Paula Orrell (dir.), *Marina Abramović + The Future of Performance Art*, Prestel, 2010, p. 17-18.
- 15 Cf. R. Schneider, *op. cit.*, p. 102-103.
- 16 M. Abramović, citée dans James Westcott, *When Marina Abramović Dies : A Biography*, MIT Press, 2010, p. xiii [ma traduction]. « In case of my death I would like to have this following memorial ceremony : Three coffins. The first coffin with my real body. The second coffin with an imitation of my body. / The third coffin with an imitation of my body. / I would like to appoint that three persons would take care of the distribution of the three coffins in three different places in the world. (America, Europe and Asia.) The special instructions will be written and put in a sealed envelope, with their names and instructions to follow. / The memorial ceremony will be held in New York City with all three coffins present and sealed. After the ceremony the appointed persons will follow my instructions for the distribution of the coffins. My wish is that all three coffins should be buried in the earth. / Everybody at the final ceremony should be informed that they shouldn't wear black and that every other color is encouraged. I wish that my former students... create a program for this occasion. For the beginning of the ceremony I wish that Antony from Antony and the Johnsons will sing Frank Sinatra's song : My Way. / The ceremony should be a celebration of life and death combined. After the ceremony there will be a feast with a large cake made out of marzipan in the shape of my body. I want the cake to be distributed between the present people. »

Le testament de Marina Abramović

Dans le cas où je meurs, j'aimerais avoir la cérémonie commémorative suivante : trois cercueils. Le premier cercueil avec mon vrai corps. Le second avec une imitation de mon corps. Le troisième avec une imitation de mon corps.

J'aimerais nommer trois personnes qui prendront soin de distribuer les trois cercueils dans trois endroits différents dans le monde (Amérique, Europe et Asie). Les instructions spéciales vont être écrites et mises sous enveloppe, avec les noms des personnes et les instructions à suivre.

La cérémonie commémorative aura lieu à New York avec les trois cercueils présents et scellés. Après la cérémonie, les personnes nommées vont suivre mes instructions pour la distribution des cercueils. Mon souhait est que les trois cercueils soient enterrés dans la terre.

Toutes les personnes à la cérémonie doivent être informées qu'elles ne doivent pas porter de noir et que toutes les autres couleurs sont encouragées. Je souhaite que mes anciens étudiants... conçoivent un programme pour cette occasion. Pour le début de la cérémonie, je souhaite qu'Antony d'Antony and the Johnsons chante « My Way » de Frank Sinatra.

La cérémonie devrait être une célébration de la vie et de la mort combinées. À la fin de la cérémonie, il y aura un festin avec un grand gâteau de pâte d'amandes à la forme de mon corps. Je veux que le gâteau soit distribué aux personnes présentes¹⁶.

CATHERINE GIRARDIN a complété une maîtrise en études théâtrales sur la grâce et l'affectation dans le jeu de l'acteur, et une maîtrise en Performance Studies sur la reperformance. Elle a participé à des colloques et publié des articles, notamment sur la Needcompany et Xavier Le Roy. Elle a également été stagiaire pour la compagnie Akram Khan. Elle est en train de compléter une thèse de doctorat sur l'expérience de l'histoire dans le théâtre allemand. [catherinelaura.girardin@gmail.com]