

La participation de l'assistance dans l'art de la performance

Helge Meyer et Robert Charbonneau

Numéro 101, hiver 2008–2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45491ac>

[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. & Charbonneau, R. (2008). La participation de l'assistance dans l'art de la performance. *Inter*, (101), 32–34.

La participation de l'assistance dans l'art de la performance

PAR HELGE MEYER

L'assistance est généralement perçue comme partie prenante lors d'une performance. L'artiste de la performance partage le même espace, le même temps et le même air que les personnes présentes dans l'assistance. Au théâtre, la situation est similaire, mais normalement les acteurs sont sur leur « scène » ou dans leur personnage et ils incorporent ces éléments pour se distancier des spectateurs. Dans l'art de la performance, il n'y a pas de distance : l'artiste est le sujet ou l'objet de sa propre œuvre d'art et il implique aussi le public dans une relation à niveaux multiples.



monde⁵ ; l'esthétique monomorphique prônée par un George Maciunas à la suite des efforts d'élémentarisation moderniste dans l'art du premier XX^e siècle ; l'analogie entre l'*event* et le *koan zen*, comme deux *aeskésis* convergentes ; la vie quotidienne comme lieu de production symbolique et de désaliénation sociale. Ou, pour le dire encore autrement, l'*event* brechtien se présente comme une matrice relationnelle intriquant vie quotidienne, faits sociaux, production symbolique, processus cognitifs et pratiques performatives.

Je reconnais que l'objet de cet article est double : non seulement je cherche à analyser ce qui est fondamentalement *relé* par l'*event* brechtien, mais je cherche de surcroît à fendre le paradigme mis en place par Nicolas Bourriaud, lequel tend à cantonner le débat intellectuel sur la relation dans une espèce d'iconicité sociale ou de représentation du lien social, et ce, bien qu'il s'en défende à maintes reprises, l'iconicité étant ce qui nous éloigne le plus du social au sens propre du terme à cause de la réification des interactions qu'elle induit. L'iconicité de l'œuvre d'un Tiravanija, par exemple, tient à ses modes de présentation : ces derniers ne se fondent pas sur une incitation ou une réalisation, c'est-à-dire sur un régime d'expérience, comme chez Brecht, mais sur la mise en spectacle (plus qu'en récit) d'incitations à l'interaction sociale, dans des cadres normatifs et des attitudes doxiques (l'exposition d'art contemporain comme champ social institué). En somme, l'expérience des interactions (strictement humaines) est essentialisée parce que figurée ou réduite à une nature de signes, ce que renforce la description par Nicolas Bourriaud de l'*ethos* de l'artiste en « sémionaute », à l'ère de l'« esthétique relationnelle ». Encore une fois, je suis amené à constater que l'horizon de la critique institutionnelle et antiessentialiste reste le biais le plus pertinent par lequel envisager la production et l'horizon des tenants de l'esthétique relationnelle. Un détour par le postulat selon lequel la relation est affaire de logique plus que de représentation, fût-elle d'un éventuel lien social, voilà le chemin heuristique que je propose vers une relation expurgée de ses mythologies actuelles, et que me permet l'*event* brechtien. ■

Notice biographique

Cyrille Bret, chargé de cours en histoire de l'art contemporain à l'Université Lyon 2, est actuellement engagé dans des recherches à propos de George Brecht et des formes de l'art de l'événement depuis 1959, dans le cadre de la thèse de doctorat qu'il prépare à l'Université Paris 10.

Bibliographie

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, du Seuil, vol. 1, 1990.
George Brecht, *Water Yam*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1986.
Bruno Latour, *L'espoir de Pandore*, Paris, La Découverte, 2007.
Bertrand Clavez, « Fluxus, référence ou paradigme pour l'art contemporain », *Luvah*, hors-série n° 29, Besançon et Dijon, Luvah et Les Presses du réel, 2004.
Gilles Deleuze, *Logique de sens*, Paris, Minuit, 1969.
Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Notes

- 1 Je ne peux hélas m'étendre davantage sur le creuset théorique de Fluxus ici. Sachez cependant que, lors de ces cours, l'événement était appréhendé sous de multiples angles : musique, mystique bouddhiste, physique quantique, philosophie...
- 2 Le procès d'un verbe, en grammaire, désigne la manière dont est décrit le déroulement de l'action.
- 3 Mot très prisé de Kaprow à partir des années soixante-dix, afin de sortir de la limitation du terme *happening*.
- 4 Ce qui le rapproche des enjeux définis par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*.
- 5 Dont une sorte d'équivalent occidental se fait jour à travers le concept de rêve océano-maniaque chez Freud.

En ce qui me concerne, les principes de l'interaction et de la relation entre moi-même et les autres personnes dans l'assistance sont des éléments essentiels. Depuis 1999, je travaille en duo (SystemHM,T) et depuis 2000 je fais aussi partie de Black Market International. Les deux concepts utilisent l'idée de la rencontre dans le but de créer des images et des interactions, le but étant de retirer davantage d'une performance en exploitant les différences.

Si je n'ai pas l'« autre » pour entrer en relation dans une performance, je choisis souvent l'assistance comme partenaire ou contrepartie. Depuis 2002, je propose la série *Hand to Hand : A Cultural Exchange of Cloth and More*. Cette performance a débuté avec SystemHM,T à Manille aux Philippines. Essentiellement, Marco Teubner et moi-même percevions les vêtements comme des véhicules de valeurs personnelle, culturelle et économique. Pour l'occasion, Marco portait un costume fabriqué à partir de 300 billets de un dollar US pendant qu'il

> Helge Meyer, *Hand to Hand*, 2002.



brûlait des chemises asiatiques bon marché avec un briquet. En même temps, j'invitais l'assistance à échanger ses vêtements avec moi, morceau par morceau. J'avais apporté des vêtements reliés étroitement à ma vie et je racontais l'histoire de chaque pièce de vêtement à l'assistance. En échange de l'un de mes vêtements, les participants devaient m'offrir l'un des leurs et me raconter l'histoire de leur rapport avec ce vêtement. Chaque échange se terminait en buvant un verre de schnaps pour souligner l'aspect rituel de la négociation et de l'échange. Après avoir échangé tous mes vêtements avec différents membres de l'assistance de Manille, la performance a pris fin, et les vêtements ont été apportés à l'étape suivante de la série. Après ce coup d'envoi, le travail a continué au Canada, en Roumanie, au Mexique, en Espagne, aux États-Unis et en France.

Je considère que l'art de la performance offre la possibilité d'entrer vraiment en contact avec les autres personnes et que cette performance franchit une étape supplémentaire : l'artiste se tient en arrière-plan et laisse toute la place à l'assistance en tant que personnage principal de l'interaction. Mon seul rôle dans ce rituel entourant ces histoires racontées est celui d'un modérateur ou d'un médium qui fait connaître les histoires provenant de l'assistance. Ce type de travail puise aussi dans une démarche alternative à la globalisation : dans chaque culture le vêtement a une signification profonde. Par la rencontre des différentes histoires et des relations propres à chaque pièce de vêtement, l'assistance établit peu à peu des liens entre les différents pays d'où proviennent les vêtements et entre les différentes idées véhiculées.

En marge de ces liens interculturels, ma plus grande préoccupation est de créer une situation où une négociation très privée intervient entre l'assistance et moi-même. En temps normal, le public est supposé regarder et non pas être regardé. Dans le cas de *Hand to Hand*, l'assistance se retrouve dans des situations très intimes. D'une part, les personnes ont à se dévêtir alors que la nudité demeure l'une des choses les plus intimes dans la société. La nudité n'est normalement offerte ou observée que dans des endroits où les gens interagissent de façon très personnelle. Dans *Hand to Hand*, j'offre mon corps nu dès le début de l'œuvre et, pour être certain qu'il est propre, je le nettoie avec de l'alcool à friction avant de mettre les vêtements qui seront échangés. Il y a d'autre part l'idée de présenter la nudité des artistes pour « casser la glace » avec les membres de l'assistance, qui ont à se dénuder à leur tour en partie pendant le processus.

Toutefois, les membres de l'assistance qui décident de participer à l'échange doivent se déplacer dans l'espace de l'artiste, se placer eux-mêmes dans un contexte de performance mais aussi présenter une histoire intime devant les « autres », c'est-à-dire le reste de l'assistance. Ce changement de rôle de la part d'un membre de l'assistance qui entre dans l'espace de jeu pour interagir avec moi est un moment très délicat : ce n'est pas facile de parler devant un groupe d'étrangers à propos de choses personnelles et d'histoires pouvant être très intimes. Ce qui m'étonne le plus, c'est d'avoir non seulement reçu des choses absolument personnelles et significatives mais aussi d'avoir entendu des histoires très personnelles et touchantes en présence de plusieurs étrangers, que ni moi ni celui ou celle qui racontait l'histoire n'avions racontées auparavant. Par exemple, James Partaik, ce jeune homme québécois qui a échangé son pantalon vert avec le mien : il l'avait obtenu d'un ancien prince d'Okinawa lorsqu'il demeurait au Japon. Le jeune homme nous a raconté une histoire d'amour à la fois belle et tragique où le prince a accepté de perdre son titre pour s'unir à une ancienne geisha qui avait donné ce pantalon au prince. Pourquoi cet homme était-il prêt à me donner ce vêtement et à raconter cette histoire personnelle ? Après la performance, l'homme m'a confié que l'idée de cette performance avec toutes ces histoires et tous ces vêtements l'avait convaincu que le moment était venu de se débarrasser de cette chose intime.

Bien d'autres choses m'ont impressionné pendant ces années où j'ai voyagé pour présenter cette performance : j'ai reçu des bas qui avaient été portés lors du mariage de la personne ; j'ai reçu un anneau qui avait sauvé la vie d'une jeune femme mexicaine ; j'ai reçu les sous-vêtements qu'une femme avait portés pour séduire un jeune homme qui ne s'était jamais présenté... Des histoires tristes, des histoires drôles, des histoires magnifiques. Cette série est peut-être ce qui se rapproche le plus du *potlatch* indien ou du cadeau selon les idées de Marcel Mauss. Pour recevoir un cadeau qui signifie quelque chose de personnel et qui n'a pas de valeur marchande, l'artiste offre un cadeau lié à une situation rituelle devant un groupe de personnes.

Taschlich est une autre série qui s'intéresse à la participation de l'assistance. *Taschlich* est une tradition juive qui a lieu le premier jour de l'année (Rosch ha-Schana). Les croyants se rendent à un cours d'eau et vident leurs poches de toutes traces de nourriture. Cet acte symbolique doit les libérer de leurs péchés, et il représente un nouveau départ.

En tant que citoyen allemand, bien renseigné sur la sombre histoire de la communauté juive sous le troisième Reich, je considère la performance qui suit comme une sorte de geste respectueux plutôt qu'une sorte d'imagerie interreligieuse. Dans *Taschlich*, je m'installe nu au milieu d'une rangée de pierres assez lourdes et de petites bougies. Je m'avance devant l'une des pierres ou bougies et j'étends de la cire chaude sur mon corps. Ensuite, j'offre à l'assistance un morceau de papier avec le texte suivant : « Écrivez s'il vous plaît sur cette pierre une charge personnelle dont vous

voulez vous débarrasser ! » Quand un certain nombre de personnes de l'assistance ont écrit quelque chose sur chacune des pierres, je leur demande d'attacher les pierres à mon corps nu et recouvert de cire avec du ruban adhésif. Ensuite, avec ma charge (entre 30 et 60 kilos), je m'approche d'une source d'eau et je jette les pierres dedans.

Les réactions face à cette performance ont toujours été fortes : des membres de l'assistance pleurent, d'autres sont très touchés par le contenu religieux, d'autres veulent discuter du rôle que je tiens dans cette interaction : est-ce que je me perçois

comme une figure semblable au Christ, qui s'attribue les péchés de la race humaine pour la libérer ? Bien sûr, je n'accepterai jamais une telle interprétation. De la même manière qu'avec *Hand to Hand*, je recherche un véritable échange avec l'assistance. Quand les gens m'offrent une vraie douleur sur cette pierre, j'essaie de démontrer pleinement mon intention de comprendre cette douleur en mettant de la cire chaude sur mon corps. Concrètement, je veux passer du temps avec la douleur de l'assistance : j'attache sur moi-même les choses dont elle veut se débarrasser et je les apporte dans un lieu en cherchant une façon rituelle de m'en débarrasser à mon tour. Bien sûr, l'art de la performance ne peut guérir à la manière d'un chaman. Je ne suis pas non plus un tenant des croyances ésotériques et je ne pense pas que les artistes soient des guérisseurs. Mais je crois avoir démontré qu'une véritable action corporelle, réalisée de façon relationnelle avec le public, provoque un processus intellectuel et émotionnel plus profond entre l'artiste et l'assistance. La réflexion après la performance est aussi une partie importante de la performance. Encore là, une vraie rencontre peut avoir lieu entre l'artiste et l'assistance. Le rideau ne tombe pas à la fin de notre travail, surtout lorsque l'assistance est aussi responsable de la création d'une image vivante qui résulte de la coopération entre l'artiste et le public. Dans le cas de *Taschlich*, il doit y avoir une discussion qui va au-delà de l'image chrétienne simpliste qui consiste à prendre les péchés des autres. Il y a des côtés historique et politique qui sont liés à mes origines. Il y a aussi un côté personnel, une sorte de vision philosophique et émotionnelle de la race humaine. Il y a en outre toutes les images et les idées provenant des différents membres de l'assistance.

Nous voilà donc revenus à un élément essentiel et unique dans l'art de la performance : il y a toujours autant de performances observées qu'il y a de personnes dans l'assistance. Chacun apporte dans la relation ses propres idées, son bagage et ses attentes. Je ne pourrais pas travailler sans toutes ces possibilités ! ■

Traduction > Robert Charbonneau

Notice biographique

Né en Allemagne, Helge Meyer a créé le groupe System HM,T avec Marco Teubner en 1998. Depuis 2000, il participe aux activités performatives de Black Market International. Sur une base régulière, il a présenté plusieurs performances solos en Europe, en Asie et en Amérique. Il réalise des *workshops* et des conférences, en Allemagne et ailleurs. Il s'intéresse de façon théorique à l'art performance et vient de terminer un doctorat qui sortira en allemand en 2008 sur le thème de la souffrance dans la performance.

> Helge Meyer,
Taschlich, 2006.

