Document généré le 3 juin 2025 14:14

Inter
Art actuel

Le public et la mise en danger de l'artiste

Helge Meyer

Numéro 127, automne 2017

Risques et dérapages 2/2

URI : https://id.erudit.org/iderudit/86310ac

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. (2017). Le public et la mise en danger de l'artiste. *Inter*, (127), 14–15.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2017

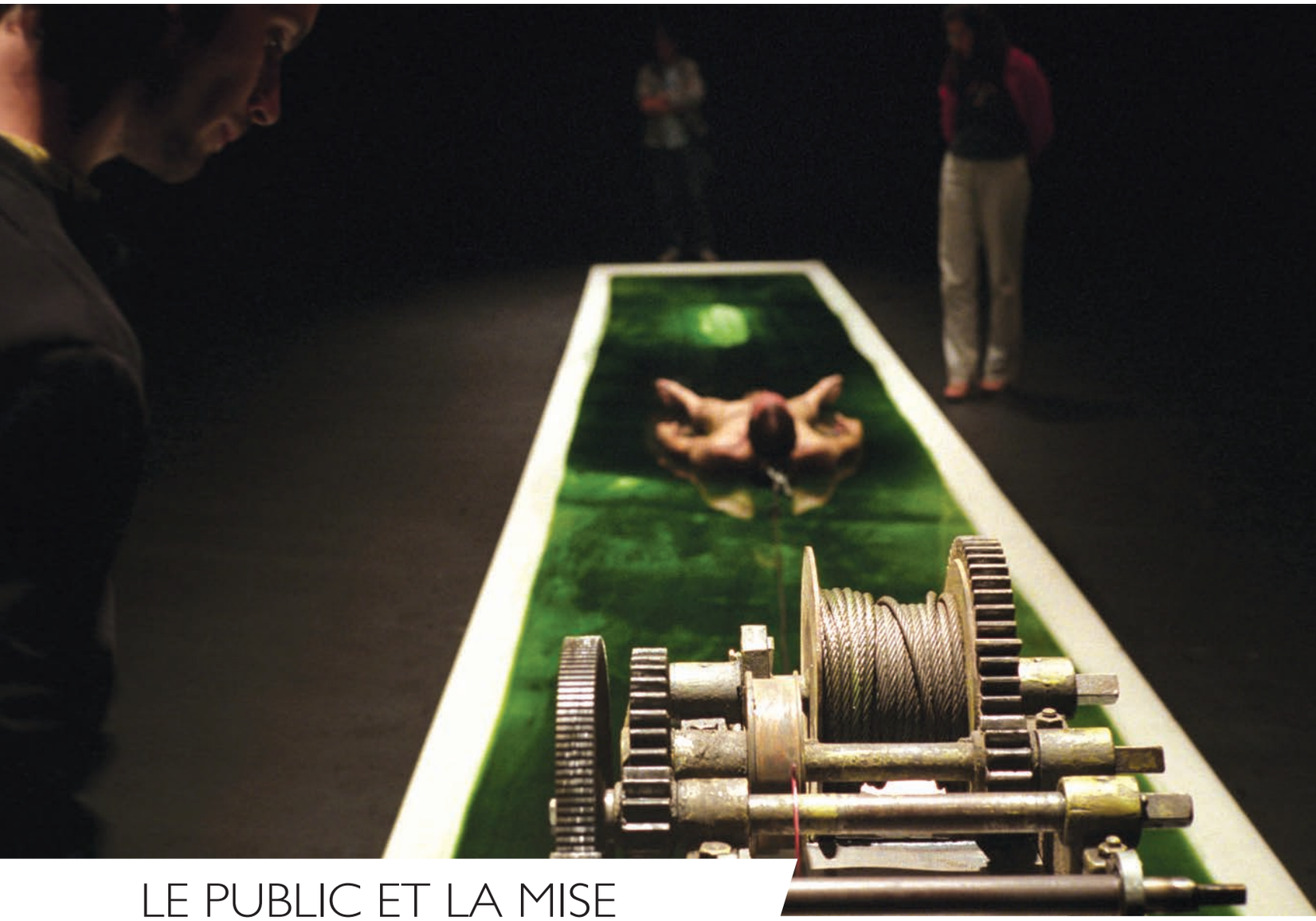
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



LE PUBLIC ET LA MISE EN DANGER DE L'ARTISTE

> Yann Marussich, *Traversée*, Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, 2004. Photo : Isabelle Meister.

▶ HELGE MEYER

Né à Genève en 1966, l'artiste Yann Marussich, dans son travail de performance, aborde de manière intensive la durée, la douleur et la mort. Dans *Autoportrait dans une fourmilière* (2003), l'artiste nu est étendu dans une cage de verre mesurant 2 mètres x 1 mètre x 0,5 mètre. Une colonie de fourmis cohabite également avec le performeur dans cette installation. Sur les longs côtés de la boîte se trouvent quatre haut-parleurs alimentés à différentes sources. Sur les parties étroites, on retrouve deux écrans plats qui diffusent en gros plan des fourmis et le corps du performeur, lesquels sont captés par quatre minicaméras insérées dans l'installation. Marussich reste immobile pendant cinq heures dans cet amas de fourmis. Les bêtes se déplacent sur le corps de l'artiste, certaines le mordant. Pour Marussich, l'*Autoportrait dans une fourmilière* est un questionnement sur l'immobilité, laquelle repose toutefois sur une illusion : toute immobilité apparente contient une grande quantité de mouvements, comme les battements de cœur, la respiration ou l'écoulement des fluides corporels. Seule la mort vient à bout des processus naturels. Par l'utilisation des fourmis, qui dans la nature participent au processus de décomposition des cadavres, Marussich propose des images de la mort en exposant son corps à une immobilité prolongée et expérimente le caractère éphémère de la vie. Il y voit le plus grand rapprochement possible de la mort par des voies organiques. Avec cette image du corps apparemment immobile, qui persiste pendant cinq heures à demeurer immobile sur cette colonie de fourmis, le performeur pousse encore plus loin le défi lancé au public de se rapprocher de la mort. Selon Marussich, cette performance exige du visiteur d'affronter sa propre éphémérité. De plus, les spectateurs entrent en dialogue avec le corps du performeur, qu'ils observent dans un processus métaphorique de décomposition. La mort ne peut plus être refoulée comme un secret enfoui, mais se trouve réfléchie comme une expérience réelle. Bien sûr, l'expérience de la mort est impossible, mais sa confrontation et le déboulonnage de sa position de tabou dans la société moderne peuvent cependant mener à une prise en compte des contingences qui permettent d'endiguer notre peur viscérale de la mort.

Dans *Traversée* (2004), Marussich s'approche de la mort par un chemin entièrement différent. Lorsque le public entre dans la pièce où la performance se déroule, il découvre l'artiste nu et étendu sur une sorte de structure en forme de table qui mesure 14 mètres de long. Sur cette construction : un tapis vert sur lequel le corps repose. Il y a autour de sa gorge un nœud coulant relié par un long câble métallique à une machine à l'autre bout de la table. Ce câble peut être raccourci manuellement en passant par plusieurs engrenages, de sorte que le corps de l'artiste sera rapproché du bout de la table par cette traction appliquée sur sa gorge. Selon le niveau de participation, Marussich annonce de deux à six heures pour réaliser cette performance. La performance est terminée seulement lorsque le corps immobile a traversé toute la longueur de cette table. Deux choses sont particulières dans *Traversée* : d'une part, il s'agit manifestement d'une métaphore de la torture, ce que Marussich a confirmé dans un entretien avec l'auteur ; d'autre part, l'image du performeur étranglé semble assumer la posture du bouc émissaire pour tous ceux qui n'ont pas voix au chapitre. Les associations avec les procédés de torture ravivent dans notre mémoire les images d'Abou Ghraib ou celles des corps des soldats tués qui furent traînés dans les rues de Mogadiscio ou de Falloujah. Ce sont précisément ces images en arrière-pensée qui donnent toute la portée à cette performance. Le performeur se remet consciemment entre les mains de son public. Avec ce tableau, il risque sa vie ! Il n'y a aucune indication quant au comportement des spectateurs. Ils entrent dans la pièce et voient le tableau d'un corps offert, immobile. Seules leurs réactions seront en mesure d'animer cette nature morte par une intervention directe. Par un communiqué que le performeur met à leur disposition, il est clair que dans cette pièce les visiteurs sont de fait les seuls producteurs d'images et deviennent ainsi des coacteurs responsables. « À partir du moment où le spectateur entre dans la pièce et quoi qu'il fasse, il devient actif. […] Aucun rôle ne lui est attribué sinon la responsabilité de sa propre personne, de sa propre opinion et de ses propres actes, et même de sa passivité. Pas de censure non plus. Il n'y a que des possibilités[1]. »

Avec cette performance, Marussich se déplace dans une zone comparable à celle de Marina Abramović dans *Rythm o* où elle se livrait entièrement à l'arbitraire du public et était prête à assumer la responsabilité et le risque des souffrances qui pourraient lui être faites. Les exigences corporelles dans *Traversée* sont aussi élevées, voire plus dangereuses pour la vie de l'artiste. Dans un entretien privé, Marussich a admis qu'il n'a pu survivre à cette charge physique et contrer la strangulation que grâce à l'entraînement intensif de ses muscles. Par ailleurs, il est un danseur qui dispose d'une panoplie d'exercices physiques et psychiques pour ses projets extrêmes. Un aspect fort intéressant, selon les dires mêmes de l'artiste, est qu'il y a eu des discussions animées dans le public, dont quelques-uns se sont terminées par des batailles : certains visiteurs étaient d'emblée disposés à utiliser le mécanisme de *Traversée* pour soumettre l'artiste à la strangulation et au déplacement du corps par halage ; d'autres au contraire tentaient justement d'empêcher cela. Avec ce travail, Marussich amorce une discussion sur les valeurs fondamentales et les options d'intervention qui, tout comme la pièce *Untitled* de Kira O'Reilly, déborde largement le champ de l'art. L'observateur n'est pas en mesure de persister dans la passivité. Ses interventions sont nécessaires pour la réalisation du processus, mais touchent à des tabous moraux et sociaux fondamentaux. Ainsi, le concept de *teaching situations*, que Marina Abramović utilise pour ses travaux depuis 1993, devient un concept clé pour les performances décrites ici.

En 1979, Jochen Gerz entreprend une semblable exploration expérimentale des comportements du public, mais avec un usage ambigu de la vidéo. Dans sa performance *Purple Cross for Absent Now*, Gerz conçoit une situation en circuit fermé avec un effet fort intéressant pour le public. Dans une pièce, une bande de caoutchouc tendue, attachée à sa gorge, traverse un mur. La scène est filmée et diffusée sur deux moniteurs dans une autre pièce où se trouvent les spectateurs. Les moniteurs diffusent la tête de Jochen Gerz avec cette bande attachée autour du cou. Lorsque les spectateurs jouent avec la bande de caoutchouc, le nœud se resserre autour du cou de l'artiste. Les spectateurs ou coacteurs ne voient cependant cela qu'à travers les moniteurs. L'hypothèse de Gerz est que la distance spatiale augmentera le potentiel de violence des spectateurs, en ce sens qu'ils ne percevront pas leur intervention comme la cause de l'étranglement qu'ils voient sur l'image vidéo. La respiration du performeur se restreint de plus en plus au fil de la performance, jusqu'à ce qu'un visiteur reconnaisse enfin que l'artiste est bien dans la pièce attenante et qu'il s'agit dans les faits d'une mise en danger de sa vie. La bande est alors coupée. L'impact de la violence par une image électronique interposée est beaucoup plus faible que si la personne que l'on agresse ou qui s'automutile est dans la même pièce. C'est justement dans les pertes du rôle du spectateur et de la fusion de l'observateur avec l'artiste en tant que coproducteur du travail que Gerz fixe le moment où la performance devient art : « La fusion dans le semblable, la perte momentanée de toute différence, peut être ressentie comme une forme de terreur. *Purple Cross for Absent Now* est un exemple de la seconde phase de la performance, où le public est considéré comme un objet. Le comportement, la réaction de l'observateur qui perd son statut, dégageant ainsi l'artiste de son statut, est dans ce cas ce qui devrait être défini comme "art"[2]. »

La terreur dont parle Gerz dans cette citation est, tout comme dans *Traversée* de Marussich, une conséquence du statut particulier de l'art de la performance. Étant donné surtout l'empêchement d'une possible automutilation de l'artiste ou l'application de la douleur et de la souffrance par une action consciente du regardeur, cette forme d'art s'enracine dans la réalité. Les questions éthiques fondamentales auxquelles les participants à la performance-torture de Marussich se voient confrontés ont leurs sources dans le quotidien. Ici, les actions individuelles de n'importe quel membre de la société entraînent des conséquences immédiates. Comme mentionné plus haut, une partie de cette performance se laisse assurément définir comme un « test de responsabilité » pour le public. La pertinence des travaux de cette sorte, en ces temps d'abus de pouvoir, de terreur étatique et de montée manifeste de la droite populiste, est dans cette optique plus actuelle que jamais. ◀

Traduit de l'allemand par Alain-Martin Richard.

Notes

1 Anne Rochat, « *Traversée* – 2004 : description » [en ligne], *Yann Marussich*, www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=5.

2 Notre traduction. Jochen Gerz, « Das Opfer der Kunst », dans Christian Janecke (dir.), *Performance und Bild : Performance als Bild*, Philo & Philo Fine Arts, 2004, p. 182.

Helge Meyer a initié le groupe HM_2T 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 à HM_2T, 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, au travail en duo et à l'histoire de l'image. En 2007, il a obtenu un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance, thèse publiée en Allemagne.