

Assandré

NOV. DÉC.
2000

▼
38

Allier le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté (Gramsci)



est une perf?

- ▶ **CHANTIER PERFORMANCE**
- ▶ **SARAH KANE PAR COJO ET BENEDETTI**
- ▶ **DES ARTS PREMIERS ET DES HOMMES**
- ▶ **AGIT'PROP À BICYCLETTE EN INDE**

30 FF
4,60 €
185 FB
US \$ 6 - CAN \$ 10

Tous deux ont commis des actions étiquetées «performances». Arnaud Labelle-Rojoux est historien et théoricien, Olivier Blanckart praticien coléreux du genre. Tous deux adoptent une «parodic attitude» aux résonances punk ou grunge. Ils entartent la bienséance branchée, l'artistiquement correct, à coups de canulars et de sales blagues... Inspirées de toutes les insolences du siècle. Contre l'Art, tout contre...

ENTRETIEN AVEC ARNAUD LABELLE-ROJOUX ET OLIVIER BLANCKART

BIEN QU'HISTORIEN TRÈS SÉRIEUX et documenté de la performance, ou peut-être à cause de cela, Arnaud Labelle-Rojoux ne semble pas prêt à renoncer à l'attitude du sale gosse au fond de la classe, doigts dans le nez et boules puantes dans les poches. Précisément parce qu'il connaît l'inépuisable capacité du marché de l'art à s'emparer de tout germe de subversion, il campe là où on ne l'attend pas. Il a suffisamment digéré son Duchamp, son Ben, son Journiac, Gilbert & George et les autres¹, pour glisser dans son travail une apostasie artistique insupportable aux *aficionados* des galeries, comme ce numéro de clowns réalisé avec Olivier Blanckart au Lieu Unique de Nantes.

Dans un récent opuscule, *Twist dans le studio de Velasquez*, dont on ne saurait trop recommander la saine lecture aux croyants et pratiquants de l'Art, Labelle-Rojoux revendique «la parodie, la caricature, le graffiti de pissotière, la pornographie, le Rock'n'roll, la chanson glucosée de teen-agers, le roman policier, les feuillets TV pour Margots-mini-jupées...» face «au sérieux forcené de la culture cultivée, attendant la courbette respectueuse et la flagornerie trissofine.»

Revendiquer, aujourd'hui, l'héritage de la performance, n'est-ce pas fuir le label de performer? Théorème que Labelle-Rojoux a illustré avec Olivier Blanckart, complice de ses actions peu recommandables, qu'il ne s'agit plus d'appeler performances mais peut-être plutôt parodies. Blanckart fait le clown, avec le même rire corrosif à la face du marché et une saine colère vis-à-vis de la politique culturelle...

Cassandra: Pouvez-vous nous éclairer sur les subtilités lexicales, entre performance, happening, événements, et autres formes d'art en actes?

Les naufrageurs du goût

Les naufrageurs du goût

Arnaud Labelle-Rojoux : C'est toute l'ambiguïté du terme performance, vieux mot français passé à l'anglais, et qui signifie tout simplement « accomplissement ». Le mot a évidemment été employé avec une connotation proche de l'accomplissement théâtral, puisque *performing arts* désigne aussi « les arts qui s'accomplissent sur scène ». Dans le terme « performance », certains ont lu l'excès, le jamais vu, la transgression des limites ; d'autres, le spectacle.

Tout cela a une histoire, que l'on peut faire débiter par les interventions des dadaïstes et avant eux des futuristes. Leur projet est passé par un certain nombre d'actions, à travers le music-hall, le cabaret, des interventions de rue, des lancers de tracts, des bagarres provoquées... Qui se voulaient à la fois une manière de convaincre et une forme en soi. On était dans les prémices de l'art action.

C'est après-guerre qu'arrive le happening. Allan Kaprow trouve le mot, mais c'est plutôt John Cage qui invente la forme, avec un « proto-happening » qui s'appelait *Untitled Event*, créé au Black Mountain College, qui regroupait Merce Cunningham et des danseurs, des poètes, des traducteurs, Rauschenberg passant des diapos de ses peintures blanches et Cage lui-même : une mise en espace complexe de formes diverses.

John Cage a également intégré l'« event » dans sa musique à partir des notions d'indéterminé et d'aléatoire comme dans sa pièce 4'33 : il se passe quelque chose et ce quelque chose est là parce qu'il y a une détermination qui a fait que c'était là, mais on ne peut pas savoir si quelqu'un va tousser, si une porte va s'ouvrir...

À partir de cette notion, les artistes de Fluxus travaillent sur des propositions très simples, mais qui laissent toutes les possibilités d'événements ouvertes. En France, Ben Vautier a fait beaucoup d'events.

Dans les années 70, il y a eu une issue de l'histoire de l'art expressionniste, avec la présence du corps très forte, voire douloureuse, dans le *body art*, art corporel... Une phase de cet art est liée aux actionnistes viennois, qui ont fait des actions extrêmement hors limites, avec dépeçage d'animaux, défécations, etc.

L'art corporel se scinde en un certain nombre de microdisciplines : entre Gina Pane, Journiac, Klaus Rinke, il n'y a pas vraiment de relations, si ce n'est que leur support est le corps qui permet une représentation de soi, mais aussi une métaphore de l'homme, de l'existence. L'art corporel ne fait pas forcément des actions publiques et directes.

Il semblerait qu'aujourd'hui les metteurs en scène et les chorégraphes ressentent le besoin de nouveaux lieux, et de pratiques alternatives, quitte parfois à les recycler dans des salles de spectacle ?

A.L.R. : Pour la performance américaine, cette notion de relation au spectacle a toujours existé. Laurie Anderson, par exemple, est quelqu'un qui

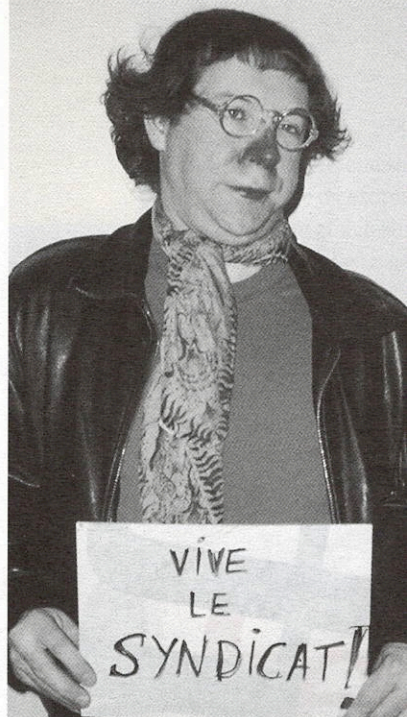
a fait des études de sculpture, qui était musicienne au départ, qui était très proche des artistes de Soho. Tous les artistes de la même génération se fréquentaient, qu'ils soient danseurs, musiciens, plasticiens, et faisaient des pièces en sachant très bien ce qui venait de la danse et ce qui venait des arts plastiques. C'était l'émergence des lofts à New York, de lieux mythiques, à l'époque assez bon enfant, comme l'atelier de Jean Dupuy qui faisait beaucoup de performances, où anticipaient aussi bien Richard Serra que Laurie Anderson. Très vite, Laurie Anderson est devenue hyper-spectaculaire, hyper-pro, une star du showbiz. Très vite, elle a utilisé les nouvelles technologies. Lucinda Childs a commencé par participer aux pièces de Rauschenberg... Cela dit, il faut distinguer deux tendances dans la performance américaine : l'aspect « arty »¹, très vite reconnu comme tel, de la côte Est, et le côté beaucoup plus « dirty » et provocateur de la côte Ouest, marqué par le mauvais goût et le débordement, avec Paul Mc Carthy et aujourd'hui Mike Kelley.

Vous évoquez des artistes venus de différentes disciplines dans la performance. Est-ce que son objet n'était pas précisément de faire disparaître ce cloisonnement ?

A.L.R. : Quand on prononce le mot performance, c'est comme si on parlait de peinture. C'est aussi large et vague. Dans mes propres performances, je ne faisais pas référence à la danse, ni à la peinture. Par contre, si j'avais dû en faire, ç'aurait été lié aux avant-gardes du début du siècle, lié à l'attitude, au fait de s'avancer face au public de façon singulière, en refusant toutes sortes de « vêtements » ou masques. Si vous demandez à Orlan son parcours, ce ne sera pas le même, mais elle aussi travaille sur cette question du masque ! J'ai aussi parfois été frappé par des danseurs qui empruntaient des sortes de tics aux performers, parce qu'il faut bien dire qu'il existe des académismes de la performance.

Si on voit l'étiquette « festival de performance », on peut s'attendre à ce que ce soit mauvais

Olivier Blanckart : Aujourd'hui, il n'y a pas de définition d'un artiste, mais ce qui réunit les artistes, en tout cas en Europe, ce serait peut-être la généalogie de ce qu'ils revendiquent. Tous vont vous parler des avant-gardes du début du siècle et de Duchamp à un moment donné. En Europe, c'est autour d'un binôme peinture-écriture que s'organisent l'avant-garde et la subversion artistique dès le début du siècle. La poésie sonore, par exemple, utilise aussi des attitudes intervention-



OLIVIER BLANCKART, TRIPTYQUE COLUCHE -

nistes, alors que l'art corporel en Autriche vient beaucoup plus du cabaret et de la peinture.

Quelle est la pertinence actuelle des questions justement posées par la performance, celle du masque, du statut de l'artiste, du marché ? Qu'est-ce qu'elle remet et ne remet plus en question ? Qu'est-ce qui, aujourd'hui, est hors limites ?

O.B. : La réponse est la même pour n'importe quelle œuvre d'art, film ou roman : Est-ce qu'elle est pertinente, c'est-à-dire contemporaine ? Est-ce qu'elle a une force d'évidence qui l'impose avec ses qualités intrinsèques ? Ce qu'on peut dire, c'est que si on voit l'étiquette « festival de performance », on peut s'attendre à ce que ce soit mauvais, alors que vous pouvez très bien être surpris dans un rassemblement artistique d'une autre nature, où quelque chose d'inattendu va se produire.

La notion de surprise et d'inattendu est assez inhérente à celle de performance...

A.L.R. : Si on se réfère aux futuristes, qui sont les inventeurs de la performance de ce point de vue, ils appelaient leur théâtre « théâtre de la surprise » : provoquer quelque chose d'inattendu par un geste qui intervient sur le groupe, ou par une action singulière. J'étais invité, il y a deux ans à quelque chose d'assez terrifiant mais intéressant : un grand colloque sur l'art-action à Québec. J'ai fait figure d'iconoclaste en disant que la performance n'était plus à rechercher avec les mêmes grilles. Il y avait des présupposés à la performance : « Une action accomplie par un artiste en direct devant un public ». Beaucoup de nouvelles technologies sont apparues qui font que l'individu peut être présent en étant absent. Je me suis dit que cette présence, il fallait la redéfinir, qu'elle n'était pas forcément physique. J'ai développé l'idée d'une vidéo transitionnelle, comme on parle d'un objet transitionnel. Ce qui aurait été de la vidéo pure dans les années 70 et 80, aujourd'hui, c'est peut-être de la performance.



OLIVIER BLANCKART, TRIPTYQUE COLUCHE - MANIFESTATION MONO-INDIVIDUELLE, MINISTÈRE DE LA CULTURE

nistes, alors que l'art corporel en Autriche vient beaucoup plus du cabaret et de la peinture.

Quelle est la pertinence actuelle des questions justement posées par la performance, celle du masque, du statut de l'artiste, du marché? Qu'est-ce qu'elle remet et ne remet plus en question? Qu'est-ce qui, aujourd'hui, est hors limites?

O.B. : La réponse est la même pour n'importe quelle œuvre d'art, film ou roman : Est-ce qu'elle est pertinente, c'est-à-dire contemporaine? Est-ce qu'elle a une force d'évidence qui l'impose avec ses qualités intrinsèques? Ce qu'on peut dire, c'est que si on voit l'étiquette « festival de performance », on peut s'attendre à ce que ce soit mauvais, alors que vous pouvez très bien être surpris dans un rassemblement artistique d'une autre nature, où quelque chose d'inattendu va se produire.

La notion de surprise et d'inattendu est assez inhérente à celle de performance...

A.L.R. : Si on se réfère aux futuristes, qui sont les inventeurs de la performance de ce point de vue, ils appelaient leur théâtre « théâtre de la surprise » : provoquer quelque chose d'inattendu par un geste qui intervient sur le groupe, ou par une action singulière. J'étais invité, il y a deux ans à quelque chose d'assez terrifiant mais intéressant : un grand colloque sur l'art-action à Québec. J'ai fait figure d'iconoclaste en disant que la performance n'était plus à rechercher avec les mêmes grilles. Il y avait des présupposés à la performance : « Une action accomplie par un artiste en direct devant un public ». Beaucoup de nouvelles technologies sont apparues qui font que l'individu peut être présent en étant absent. Je me suis dit que cette présence, il fallait la redéfinir, qu'elle n'était pas forcément physique. J'ai développé l'idée d'une vidéo transitionnelle, comme on parle d'un objet transitionnel. Ce qui aurait été de la vidéo pure dans les années 70 et 80, aujourd'hui, c'est peut-être de la performance.

O.B. : Un jeune artiste, Laurent Faulon, nous a convoqués pour une vidéo à la galerie Éric Fabre. Sur la vidéo, on le voyait découper ses vêtements avec un couteau. Il avait sept ou huit couches de vêtements et il s'est entièrement dévêtu. Avec la bavure propre à la vidéo, on avait l'impression d'un écorchement. À la fin, il était nu et a commencé à massacrer des pâtisseries tout autour de lui. Et quand ça s'est terminé, nous nous sommes rendu compte qu'il était derrière l'écran, qu'en fait, c'était une performance en direct...

La performance s'accommode-t-elle de la convention spectaculaire, qui fait qu'un certain nombre de gens sont convoqués et savent qu'ils vont assister à une performance? Est-ce que ce n'est pas ce que refusaient précisément les artistes?

A.L.R. : La performance n'est pas seulement liée à cette pratique, mais au contexte de la création et dans les années quatre-vingts, c'était lié au mouvement alternatif, rock, lieux alternatifs, à un retour à la peinture très fort. Et beaucoup de jeunes artistes ont commencé à investir des lieux marginaux et à convoquer un certain public dans des lieux où la forme n'était pas définie comme elle l'est au théâtre ou dans la danse par une frontalité.

Ce qui me gêne beaucoup, aujourd'hui, c'est que, par exemple au Japon, vous avez des festivals de performance. Vous payez 25 francs l'entrée, puis vous repayez pour une deuxième entrée... Il me semblait que la performance était hors-cadre, qu'elle jouait beaucoup sur la singularité. Elle me semblait être la possibilité de réinventer les espaces d'action, les modes d'action, les durées... Or, ça s'est spécialisé.

Moi-même, je me suis occupé de Polyphonix, l'un de ces festivals, et j'ai démissionné parce que je voulais y intégrer des artistes ne relevant pas de la performance. Charles Trénet, par exemple! L'aspect mixité, dérapage, hiatus des situations, la



(JANVIER 2000)

volonté de ne satisfaire personne n'était pas acceptés. Pourtant, c'est cela, la performance! Polyphonix est resté «arty»: un public spécialisé pour un territoire balisé.

La performance que j'ai faite avec Olivier était précisément une sorte d'adieu à cela. Ce qui m'intéresse, c'est que la performance reste un pas de côté, qu'elle échappe aux labels! D'autres artistes, tels qu'Orlan, ont eu la position inverse et ont souhaité en faire un genre à part entière...

O.B.: À Nantes, on entrait dans le chapitre performance d'un festival culturel. On a fait un spectacle de clowns – ce qui était tabou pour des performers. Nous avons répété, codifié notre spectacle de clowns en fonction des canons classiques; on s'est référé à Christian Rémy, le Stanislavski du clown. En tant que performers, on était déconnectés.

Or, pour moi, la performance c'est vraiment ça: produire du sens, ou en tout cas du mal-être, de l'interrogation, du désagrément, par rapport à des stéréotypes. Là, on était en présence de deux conventions: les gens de théâtre qui nous trouvaient de très mauvais clowns et qui avaient raison. On assumait notre propre honte à être mauvais. Qui dit performance dit accomplir quelque chose qui peut être de l'ordre du ridicule, de l'ordre de l'avilissant. La performance, c'est de moins en moins ça: on vient faire son tour de piste, au sens sportif, pour être bon.

Il y a peut-être une esthétique du naufrage dans la performance, parce que c'est essentiellement une subversion. Alors que le comédien classique doit remporter les suffrages, être applaudi à la fin. Dans beaucoup de performances, il n'est pas question d'applaudir.

Vous revendiquez beaucoup le comique, le sabotage, d'autres le ratage, d'autres l'avilissement... Des notions indispensables à la subversion?

A.L.R.: Toute expression artistique ne doit pas nécessairement élever le spectateur, ou celui qui la fait! On passe par des sentiments ou des expressions, des volontés de dire qui peuvent être plutôt «du côté du bas» que «du côté du haut». On a l'impression, avec ces festivals de performance, y compris sous des formes apparemment douloureuses ou dégradantes, d'un spectacle pour «réjouir» ce public. Or, mettre mal à l'aise un public, ça peut passer, comme pour nous, par quelque chose de pitoyable parce qu'on était mauvais. Et on était mauvais parce que le but qu'on s'était fixé, dans cette situation, était pour nous inaccessible. Le rapport au rire est une relation sado-masochiste au public. Les gens de la performance m'ont considéré comme le saboteur d'un Art qui méritait ses lettres de noblesse. La performance n'est pas nécessairement l'art du sabotage, mais la conséquence n'est pas forcément attendue: on peut produire des effets contraires. Ces effets contraires se sont amenuisés avec le temps.

O.B.: La grande force subversive de ce qu'on a fait à Nantes, c'est le consentement. En surobbéissant, on a explosé les règles.

Olivier Blanckart, vous revendiquez la dimension politique de votre travail. Que signifiait dans ce contexte le personnage de Jean-Michel, le SDF?

O.B.: Ce personnage est né vers 1991-92, à une époque où la situation, pour l'art contemporain, était très bizarre. On entrait dans la crise du marché de l'art. Les arts plastiques sont les premiers touchés, c'est le sous-prolétariat de la culture: le seul domaine où on travaille gratuitement. Ce qu'on accorde, dans le meilleur des cas, c'est une aide à la production des œuvres. Comme on a une rémunération nulle, voire négative – mon travail me coûte plus qu'il ne me rapporte. J'ai mis en scène explicitement la situation de cette époque: l'artiste à la rue. J'ai fait des apparitions dans les expositions en faisant la manche comme les gars du métro, en racontant que je sortais des Beaux-Arts au lieu de dire que je sortais de prison, et que je voulais bien qu'on me fasse l'aumône de me présenter à un critique branché ou de me faire une exposition. C'était très drôle, parce que je crois qu'il y a une subversion de la présence; le début de l'attentat, c'est la présence.

La dernière action que j'ai faite, c'est de me présenter dans les salons de la ministre de la Culture qui donnait une conférence de presse, le 10 janvier 2000. J'étais habillé en Coluche. J'avais un panneau à la main: d'un côté était marqué «Vive le syndicat»; de l'autre «Rien». Suivant ce que disait la ministre, j'affichais une face du panneau ou l'autre. J'ai appelé ça une manifestation «mono individuelle». On m'a laissé entrer parce que j'avais une invitation: on peut donc arriver en Coluche dans les salons dorés de la rue de Valois! Ça a créé une émotion, comme un pet qu'on

A.L.R. : Toute expression artistique ne doit pas nécessairement élever le spectateur, ou celui qui la fait ! On passe par des sentiments ou des expressions, des volontés de dire qui peuvent être plutôt « du côté du bas » que « du côté du haut ». On a l'impression, avec ces festivals de performance, y compris sous des formes apparemment douloureuses ou dégradantes, d'un spectacle pour « réjouir » ce public. Or, mettre mal à l'aise un public, ça peut passer, comme pour nous, par quelque chose de pitoyable parce qu'on était mauvais. Et on était mauvais parce que le but qu'on s'était fixé, dans cette situation, était pour nous inaccessible. Le rapport au rire est une relation sado-masochiste au public. Les gens de la performance m'ont considéré comme le saboteur d'un Art qui méritait ses lettres de noblesse. La performance n'est pas nécessairement l'art du sabotage, mais la conséquence n'est pas forcément attendue : on peut produire des effets contraires. Ces effets contraires se sont amenuisés avec le temps.

O.B. : La grande force subversive de ce qu'on a fait à Nantes, c'est le consentement. En surobésissant, on a explosé les règles.

Olivier Blanckart, vous revendiquez la dimension politique de votre travail. Que signifiait dans ce contexte le personnage de Jean-Michel, le SDF ?

O.B. : Ce personnage est né vers 1991-92, à une époque où la situation, pour l'art contemporain, était très bizarre. On entrait dans la crise du marché de l'art. Les arts plastiques sont les premiers touchés, c'est le sous-prolétariat de la culture : le seul domaine où on travaille gratuitement. Ce qu'on accorde, dans le meilleur des cas, c'est une aide à la production des œuvres. Comme on a une rémunération nulle, voire négative — mon travail me coûte plus qu'il ne me rapporte. J'ai mis en scène explicitement la situation de cette époque : l'artiste à la rue. J'ai fait des apparitions dans les expositions en faisant la manche comme les gars du métro, en racontant que je sortais des Beaux-Arts au lieu de dire que je sortais de prison, et que je voulais bien qu'on me fasse l'aumône de me présenter à un critique branché ou de me faire une exposition. C'était très drôle, parce que je crois qu'il y a une subversion de la présence ; le début de l'attentat, c'est la présence.

La dernière action que j'ai faite, c'est de me présenter dans les salons de la ministre de la Culture qui donnait une conférence de presse, le 10 janvier 2000. J'étais habillé en Coluche. J'avais un panneau à la main : d'un côté était marqué « Vive le syndicat » ; de l'autre « Rien ». Suivant ce que disait la ministre, j'affichais une face du panneau ou l'autre. J'ai appelé ça une manifestation « mono individuelle ». On m'a laissé entrer parce que j'avais une invitation : on peut donc arriver en Coluche dans les salons dorés de la rue de Valois ! Ça a créé une émotion, comme un pet qu'on

retient : il ne fallait pas que l'envie de rire s'entende ou se voie. Très vite, les hauts fonctionnaires se sont entendus pour me passer le micro. J'ai refusé de prendre la parole : Il était hors de question que je me prête à ça. C'est pour vous dire jusqu'où va la faculté de récupération quasiment anticipante du système.

Le jour même où la ministre parlait, elle a annoncé des mesures fausses ; elle a notamment déclaré que ce ne serait pas un haut fonctionnaire qui serait nommé à la tête du centre d'art contemporain du Palais de Tokyo. On s'est dit qu'enfin

On peut donc arriver en Coluche dans les salons dorés de la rue de Valois!

on allait voir un artiste gérer un lieu dans le milieu de l'art contemporain... Seulement, les gens qu'elle désignait n'étaient pas au courant!

Je suis allé faire le clown muet pour signifier que les mesures en faveur des arts plastiques étaient purement démagogiques, mais l'Institution a cru avoir assez de ressources pour trouver cette intervention drôle. Les gens croient toujours que les artistes sont des clowns : on oublie que les clowns peuvent véhiculer des messages assez tragiques. ▲

Propos recueillis par Valérie de Saint Do

1. L'histoire ne dit pas si, comme la performance « Art et culture » de John Latham qui avait invité ses étudiants de la Saint-Martin School of Art de Londres, à mâcher des pages choisies par eux du livre de Greenberg portant le même nom, il a littéralement dévoré leurs œuvres. John Latham, lui fut exclu de Saint-Martin School.

2. Désigne généralement l'underground branché, et toutes les pratiques qui s'y rapportent, où l'aspect artistique est clairement revendiqué.

Peintre et artiste multimédia, Arnaud Labelle-Rojoux a réalisé depuis 1970 nombre de performances en France et à l'étranger, et dirigé le Festival Polyphonix. *Twist dans le studio de Vélazquez*, de Arnaud Labelle-Rojoux, Éd. L'Évidence, 1999; 272 p. ; 140 F; 31,34 € *Leçons de Scandale*, Ed. Yellow Now, (Belgique), 176 p.

Photographe à l'origine, Olivier Blanckart développe un travail utilisant toutes sortes de matériaux dont, peut-être prioritairement, sa propre image. Entre farce tragique et dérision bouffonne il interroge notamment la politique artistique et la politique tout court.