

## De la performance au cinéma

Caroline Renard

► **To cite this version:**

Caroline Renard. De la performance au cinéma . La Performance, Encore, PUP, 2016, 9791032000694.  
<<http://presses-universitaires.univ-amu.fr/performance-encore-1>>. <hal-01477032>

**HAL Id: hal-01477032**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01477032>**

Submitted on 3 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## De la performance au cinéma

CAROLINE RENARD

Aix Marseille Université, LESA EA 3274

Performance et cinéma parlent des langues différentes. Comme le théâtre, l'opéra, le cirque, la danse et la musique, le cinéma et la performance partagent la dimension du spectacle et celle d'un déploiement dans la durée. Leur articulation est plutôt ténue. Les enjeux en termes de figuration ou d'élaboration d'un discours sont divergents, les formes produites distinctes et les pratiques spectatoriennes codées selon des modes opératoires propres. Dans un cas, les spectateurs sont confrontés à un enchaînement d'image-mouvement et de sons, préalablement enregistrés et montés dans un ordre et selon une durée déterminée. Dans le second, les spectateurs sont confrontés à une action qui met en jeu des corps, et éventuellement le leur, dans un espace donné, généralement public ou rendu tel, et pour une durée variable. Par ailleurs, l'histoire du cinéma et celle de la performance n'ont ni le même rythme, ni la même logique. Lorsque John Cage avec *Water walk*, en 1960 ou Yoko Ono avec *Cut Piece* en 1965 interviennent devant un public en suivant un protocole de déconstruction des pratiques artistiques connues et le poussent à l'extrême, peu de cinéastes ou de films ont, ou ont eu, la même audace. En cinéma, les pratiques performatives restent des phénomènes exceptionnels, souvent liés au cinéma expérimental et elles dessinent une histoire plutôt chaotique et hétérogène. Les cinéastes seraient-ils plus timides et moins provocateurs que les artistes ? Les films moins aptes à s'affranchir de la forme conservatoire du cinéma ? L'industrie du cinéma exige un rapport à la narration, aux acteurs-personnages et aux spectateurs qui renvoie la performance aux marges des possibles. Ce n'est que dans les années 2000 que des « performances » se développent en cinéma, y compris au sein de programmations tout public. Rares sont désormais les festivals de cinéma qui n'organisent pas au moins une performance, et rares aussi les cinémathèques et musées du cinéma qui n'invitent pas de performeurs à intervenir. Ces actions qui accompagnent une projection rappellent parfois la présence du bonimenteur du cinéma primitif, qui offre une variation sur la figure du Monsieur Loyal. Elle s'insère de fait dans une tradition du spectacle où le performeur est l'héritier

de la figure du médiateur entre le spectacle et son public comme le revendique Guy Maddin qui actualise ses films au fil des séances.

Depuis que je conçois mes films comme une performance face à un public, dit-il, je me pense de plus en plus comme un présentateur et moins comme un réalisateur. [...] Et puis le public, je l'ai constaté en tant que spectateur moi-même, est plus attentif au film quand il y a un narrateur live ou de la musique. J'aime être plus engagé : sentir la foule avec vous, ça ouvre les pores, j'aime l'idée de l'expérience collective<sup>1</sup>.

Mais ce type d'expérience n'a pas la force outrageuse d'interventions comme celles de John Cage ou de Yoko Ono. Le geste de la déconstruction n'y est pas aussi affirmé, l'outil (caméra ou projecteur) n'est pas engagé directement dans sa propre remise en cause.

On se souvient que, dans les années 1990, certains réalisateurs avaient délaissé le milieu du cinéma commercial pour se tourner vers le monde de l'art et exposer des installations vidéos dans des galeries et des musées (Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Apichatpong Weerasetakul...). Aujourd'hui, il est également devenu relativement fréquent pour des cinéastes (parfois les mêmes) de proposer des performances multimédiales (Peter Greenaway, *The Wedding at Cana*, 2009) ou de doubler un projet de film d'une performance (Chantal Akerman avec *Maniac Shadows* au théâtre du Chatelet en 2013; Philippe Grandrieux avec le triptyque *White Epilepsy*, *Meurtrière*, *Unrest* dont chaque volet est composé d'un film, d'une installation et d'une performance, 2010-2016). Faire le choix de présenter un travail sous forme d'installation vidéo n'a pas la même signification pour un cinéaste que celui de proposer une performance. Dans le premier cas, la « reconversion muséale<sup>2</sup> » assure une reconnaissance dans le monde de l'art et la possibilité d'une sortie hors du carcan économique de la production cinématographique. L'installation vidéo ou l'exposition d'un film (pour un cinéaste comme Wang Bing, ou une artiste comme Shirin Neshat) ouvre le cinéma à une forme filmique plus souple, plus libre, plus exploratoire que celle attendue pour un film documentaire ou de fiction<sup>3</sup>. La performance, pour sa part, semble augmenter la portée de ce geste par une volonté d'affirmation de l'expérience vécue, elle est inscrite

1 Entretien avec Guy Maddin, Propos recueillis par Éric Loret, *Libération*, 14 octobre 2009.

2 Jacques Aumont, *Moderne, comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, éd. Cahiers du cinéma, 2007.

3 Cette remarque est tempérée par les propos d'Erik Bullot affirmant que « Si le territoire situé à mi-chemin du cinéma et de l'art contemporain a pu sembler une aire de jeu féconde à la fin des années 1990, proche de l'expérimentation, les territoires se sont, semble-t-il, refermés, qu'il s'agisse du marché de l'art, des institutions culturelles ou des lignes éditoriales. » *Un film en moins*, Cahiers du post-diplôme, p. 80

dans le réel, l'ici et maintenant, et double la reproductibilité du support filmique d'un caractère événementiel non répétable.

Cependant, je ne travaillerai pas ici sur ces performances qui accompagnent des projections ou des festivals de cinéma. Je ne travaillerai pas non plus sur des performances de cinéastes, mais plutôt sur ce que la performance fait au cinéma. De la même manière que le mot « performance » véhicule un épais feuilletage sémantique, le rapport du cinéma à cette pratique artistique est extrêmement varié et ne peut être généralisé. Le mot performance a été amplement commenté et les historiens de l'art ou les théoriciens du théâtre<sup>4</sup> ont questionné avant nous ses liens étymologiques avec le domaine économique (les performances du monde de la finance), avec la dimension spectaculaire (celles du monde du sport : combat, victoire, dépassement des limites, engagement du public) et la dimension idéologique (celle de la réalisation de soi et de certaines pratiques de subjectivation). Marie-Josée Mondzain a rappelé que le mot vient du latin *performare* qui signifie « donner sa forme achevée ». Il s'agit donc d'un processus qui aboutit à la production d'une forme inédite. *Performer* signifie traverser les formes, les revisiter pour produire une forme achevée et partageable. Ainsi, la performance artistique active un processus dans lequel l'histoire des arts trouve une forme achevée qui exige l'engagement des corps des spectateurs face à la présence de ceux des performeurs.

Le questionnement esthétique issu des mouvements d'avant-garde et des mouvements contestataires des années 1960-1970, dont notre début de XXI<sup>e</sup> siècle assume l'héritage, a conduit à la remise en cause des fondamentaux des pratiques artistiques. En cinéma, ce sont les travaux de cinéastes avant-gardistes, expérimentaux ou d'artistes-théoriciens qui ont initié cette attitude critique. Il faudrait rappeler notamment la volonté de Germaine Dulac, dès les années 1920, d'ouvrir la voie à d'autres formes de cinéma. Dulac souhaite inventer ce qu'elle nomme « le film intégral ».

Le film intégral que nous rêvons tous de composer, c'est une symphonie visuelle faite d'image rythmées et que seule la sensation d'un artiste coordonne et jette sur l'écran : un musicien n'écrit pas toujours sous l'inspiration d'une histoire, mais le plus souvent sous l'inspiration d'une sensation<sup>5</sup>.

C'est dans cet esprit qu'elle réalise, en 1927, *La Coquille et le Clergyman* d'après un scénario d'Antonin Artaud. Ce film dont Artaud dira qu'il s'agit d'« un film d'images

4 Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013 ; Golberg Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Thames and Hudson, Paris, 2001, et *Performances, l'art en action*, Paris, Thames and Hudson, 1999 ; Heilbrunn, Benoit *La performance, une nouvelle idéologie*, Paris, La Découverte, 2004.

5 Dulac Germaine : « L'essence du cinéma, L'idée visuelle », *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*, Paris expérimental, 1994.

pures » est construit sur un projet a-narratif et a-dramatique. Débarrassé du souci de la représentation littéraire ou visuelle, il expérimente les possibilités cinématographiques du rythme de la composition visuelle et du montage, des sensations provoquées par des nuances lumineuses, du trouble des axes de vue. Dulac explore les qualités techniques de son outil et joue des effets de ralenti, de mélange d'images mais aussi des jeux photographiques de reflets ou d'effets de transparence. Ce travail de « composition visuelle » accompagne un scénario qui a l'ambition de

réaliser cette idée de cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes. [...]Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes, et qui ne tirent pas leur sens de la situation où elles se développent mais d'une sorte de nécessité intérieure et puissante qui les projette dans la lumière<sup>6</sup>.

Le film est pensé avec l'intention d'évacuer le narratif et le représentatif pour renouveler l'expérience des spectateurs. Considéré aujourd'hui comme le premier film surréaliste, il pose donc un geste transgressif qui remet en cause les formes filmiques et les « performe », c'est-à-dire les revisite, les régénère pour produire des forces nouvelles. Il faut également rappeler que lors de la première du film au Studio des Ursulines à Paris, le 9 février 1928, André Breton orchestre une sorte de mutinerie contre le travail de Germaine Dulac. Lorsque la projection commence, Breton se lève et lit à haute voix le scénario d'Antonin Artaud pour démontrer que la cinéaste a trahi le texte et il exhorte les spectateurs à se révolter. Les insultes fusent. La salle est partiellement saccagée par la dispute qui oppose le clan surréaliste mené par André Breton et ceux qui soutiennent Germaine Dulac. Face à cet événement qui évoque aujourd'hui la forme du happening, le directeur du cinéma ne fait pas intervenir les forces de l'ordre. Le lendemain, Breton lui adresse un courrier pour le féliciter d'avoir ainsi laissé exploser la polémique, attestant, en somme, la portée esthétique de cet incident.

Ce type d'événement n'est pas sans rappeler les pratiques des mouvements Dada ou Fluxus. Mais il prépare aussi certaines œuvres issues du mouvement lettriste. Maurice Lemaître réalise en 1951 *Le film est déjà commencé ?* Le titre renvoie à la question que le spectateur retardataire pose au caissier ou à la caissière. C'est la question de celui ou de celle qui consomme du cinéma et qui enrage, ou pas, d'avoir raté les premiers plans du film, considérés, à tort ou à raison, comme des plans fondamentaux qu'il ne faut manquer sous aucun prétexte. Réalisé à partir de morceaux de films recyclés, le film de Lemaître propose une adresse provocante et satirique au spectateur. La bande son fait alterner des commentaires du réalisateur sur son propre film et des dialogues off ayant pour sujet le film lui-même. Des voix de balayeurs et d'ouvreuses se plaignent des spectateurs (« - ah, les salauds, il y en a encore qui ont fumé ! – ils prennent le ciné pour un bordel. Ils s'en foutent, remarque bien, c'est dans le noir, alors personne les voit »). L'image

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *Cinéma et réalité, Œuvres complètes*, t. 3, Gallimard, 1970.

est ciselée, volontairement couverte de dessins, ratures, rayures ; la pellicule rongée par endroit à l'acide. Toujours déjà commencé, le film est conçu pour que le spectateur se demande en permanence ce qu'il est en train de regarder. À l'instar d'André Breton ayant créé un événement pour la première du film de Dulac, Lemaître, pour la première du sien, retient les spectateurs une heure à l'extérieur de la salle pendant que le film commence. De faux spectateurs tentent de les dissuader de rester. Lorsqu'ils entrent, des figurants dérangent les « vrais » spectateurs. Le directeur de la salle s'excuse de la perte de la dernière bobine et explique pourquoi il ne veut pas projeter ce film. Il les invite à sortir (« Les spectateurs qui ont déjà vu ce film sont priés d'évacuer la salle par la sortie du fond et à droite »). D'autres figurants se placent devant le projecteur, certains tirent des coups de feu pour exaspérer le public et le forcer à questionner son rapport au cinéma. Le film intégral de Germaine Dulac avait l'ambition de sortir les spectateurs de la torpeur dans laquelle le cinéma de divertissement peut les plonger, mais Dulac voulait agir avec les seuls moyens du cinéma (cadrage, montage, lumière, vitesse). Lemaître rejoue le boycott imposé à Dulac par Breton en le mettant lui-même en scène avec des figurants. Ainsi doublé par cette performance, le film redouble sa portée critique puisque ce qui se passe sur l'écran et ce qui se passe dans la salle coïncident. La séance de « syncinéma », telle que Lemaître la nomme, se base sur une série d'échanges entre le montage des plans recyclés, une bande son qui met en abyme le cinéaste, l'équipe technique, les spectateurs et le personnel de la salle de projection. Mais le glissement s'opère aussi entre l'absence d'acteurs à l'écran, les figurants dans la salle qui constituent un faux public et les autres spectateurs. L'expérience filmique est ainsi entièrement explorée et déconstruite puisque Lemaître interroge la fabrication du film (absence de prise de vue, montage, direction d'acteur, image, son), sa distribution en salle (contre-publicité, projection perturbée) et sa réception par le public (identification primaire et secondaire bloquée, motivation à aller voir un film questionnée). Le film produit n'a finalement pas plus d'importance que les conditions de sa projection. Un an après, Maurice Lemaître publie un livre éponyme<sup>7</sup>. Ce dernier ne comprend pas seulement le scénario du film et une note d'intention mais surtout les indications pour la séance de « syncinéma ». Des instructions sont données sur la manière de perturber le public et de faire jouer les figurants en fonction de ce qui se passe sur l'écran. Lemaître laisse ainsi à disposition la partition de la performance à mettre en place lors de la projection du film pour son doublage en action.

Le mouvement lettriste fait également émerger l'idée que le débat est plus important que le film lui-même. « Le cinéma étant mort, écrit Isidore Isou en 1952, on doit faire, du débat, un chef-d'œuvre. La discussion, appendice du spectacle, doit

7 M. Lemaître, *Le film est déjà commencé*, Paris, éd André Bonne, 1952

devenir le vrai drame. On renversera ainsi l'ordre des préséances<sup>8</sup>. » C'est sur la même idée que s'appuie aujourd'hui Erik Bulloot, pour un projet intitulé *Un film en moins*. Bulloot y inverse la relation traditionnelle entre le film et sa réalisation puisque le projet est présenté lors de conférences sans avoir été réalisé.

Ce film en cours n'a donné lieu à aucune réalisation concrète de l'ordre du repérage, du casting ou du tournage, explique Bulloot, mais s'accompagne d'une série de conférences au cours desquelles sont exposés et décrits les enjeux théoriques et les modalités expérimentales du projet. Ce déplacement ne laisse pas de me surprendre. Il inverse les relations entre la fabrique et le film. La fabrique n'est plus l'étape préalable d'un film à venir, virtuel, mais le site actuel de son émergence. L'objet film disparaît au profit de son actualisation performée par le biais de causeries ou de conversations. La fabrique est devenue le film lui-même. Film en moins, si vous préférez<sup>9</sup>.

Dans la conférence, Bulloot explore la figure de la ventriloquie qu'il considère comme un paradigme de l'analyse de certains films et de la fabrique du cinéma. Le ventriloque propose une image saisissante de la séparation de la parole et de sa source, de l'image et de son origine. Cette métaphore de l'écart, de la différence entre deux choses supposées coïncider intéresse Bulloot non seulement parce qu'elle concerne le montage cinématographique et le travail de post-synchronisation mais aussi car elle n'est pas sans lien avec l'exercice d'accompagnement des films imposé aux cinéastes. Au lieu de parler d'un film déjà fini, Bulloot fabrique du cinéma en parlant de la ventriloquie. *Le Film à venir*, dont le titre est une citation directe du *Livre à venir* de Maurice Blanchot et renverse celui du *Film déjà commencé* de Lemaître, serait la somme des conférences données, mais il demeure définitivement un *Film en moins*. Comme le ventriloque qui doit articuler l'écoute et la parole pour faire exister une voix, Bulloot conjugue l'objet film et sa fabrique dans un *work in progress* performatif qui retire le film pour faire paradoxalement exister le cinéma.

Les exemples de Lemaître et de Bulloot montrent que l'hybridation entre art interactif (dans le sens où le spectateur doit nécessairement être présent), performance, cinéma et théâtre produit un artiste-auteur qui élargit ses fonctions. La performance nous force à nous libérer des orientations connues des théories du cinéma et nous éloigne des pratiques usuelles de l'analyse de film (le film comme objet d'études). La dimension performative défait le narratif comme le figuratif. Le film ne peut plus être seulement pensé comme récit, ni comme empreinte de la durée ou comme image en mouvement. Le temps et le mouvement deviennent des traits non exclusifs du

8 Isidore Isou, *Esthétique du cinéma*, 1952, Paris, Jean-Paul Rocher éditeur, rééd 1999, p. 152.

9 *Un film en moins, Filmlessness*, brochure publiée à l'occasion de l'exposition *La Fabrique des films*, Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, repris dans les *Cahiers du post-diplôme* « Document et art contemporain », n° 2, Poitiers-Angoulême, ÉESI, p. 76-93 (p. 77) - Livret téléchargeable sur Internet: [http://www.academia.edu/5783990/Un\\_film\\_en\\_moins\\_Filmlessness](http://www.academia.edu/5783990/Un_film_en_moins_Filmlessness) (consulté le 04/04/2016).

cinéma, ni même nécessaires. Une nouvelle zone se dessine dans laquelle le cinéma s'émancipe de la photo-impression et se dissocie de son appareil technique. Il échappe donc à un pan de son histoire et circule sur d'autres chemins qui adoptent de fait des logiques différentes. La proposition de David Zerbib pour qui « LA performance n'existe pas, n'a pas d'essence »<sup>10</sup> est donc pour nous un appui majeur. Elle stipule qu'il n'y a ni modèle, ni unicité de la performance mais des occurrences multiples et non restreintes à une essence. Pour Zerbib, la performance est « ce qui résiste : une opération du cadre par laquelle notre attention est portée à voir quelque chose s'accomplir<sup>11</sup>. » Lemaître travaille autant le film que la projection. Erik Bullo, pour sa part, retire le cinéma du cadre du film et de sa diffusion. Il rassemble le public autour d'un discours sur la coïncidence et la disjonction de la parole et de l'écoute et donne ainsi à saisir un mouvement d'accomplissement de la fabrique du cinéma. « Non plus réaliser un film, dit-il, mais le déréaliser, à la fois travail du négatif et perte de réalité. Le film doit être performé à l'instant même de son retrait<sup>12</sup> ». *Performer* le film est l'acte qui permet au cadre de la perception cinématographique de se présenter à nous dans l'expérience d'un accomplissement. Ici, l'expérience est celle d'un retrait, d'une retenue, d'un retardement de l'acte cinématographique du tournage et de la projection. C'est majoritairement l'expérience d'un retour de la parole. L'étrangeté du processus désigne la situation de crise que traverse le cinéaste dans une période où la quantité de films produits, la réduction des espaces d'accueil critique et l'obligation de réussite l'ont finalement conduit à « produire le double (ou la fabrique) d'un *film en moins* »<sup>13</sup>. Le cinéaste se défait ainsi de ses propres doubles (scénariste, cadreur, opérateur, monteur) et glisse vers un devenir conférencier post-conceptuel et performeur.

Si le cinéma peut accueillir aujourd'hui les effets de l'idée de performance, c'est sans doute aussi grâce à son intérêt constant pour les pratiques expérimentales. Pour des cinéastes comme Maya Deren dans les années 1940, Stanley Brakhage, Kenneth Anger, ou Jack Smith dans les années 1950 et 1960, Barbara Hammer ou Michael Snow dans les années 1960 et 1970, il est impossible de proposer des formes cinématographiques en accord avec le cinéma commercial dominant. Proche des artistes *underground*, ces cinéastes ne peuvent se conformer aux codes d'écriture traditionnels du cinéma narratif. Certains tendent davantage vers le photographique (Brakhage, Snow), d'autres vers la performance d'acteur (Smith, Hammer). Utiliser la pellicule et la lumière pour transmettre une perception du monde proche de la « sensation immédiate » ou défaire les corps de leur gangue dramaturgique n'est pas

10 David Zerbib, conférence donnée dans le cadre du séminaire transversal de Master 2 « La performance, consensus ou nouvelle forme de l'imaginaire », Aix Marseille Université, 20 octobre 2015

11 *Id.*

12 *Un film en moins, Cahiers du post-diplôme*, p. 83.

13 *Ibid.*



nécessairement performatif. Mais, lorsque Michael Snow demande à ses spectateurs en 1974 de passer de l'autre côté de l'écran avec *Two Sides to Every Story*, lorsque Douglas Gordon, avec *24 heures Psycho* (1993) libère le spectateur du temps prescrit par le film, ou lorsque Abbas Kiarostami en 2001 avec *Sleepers* l'autorise à marcher sur l'écran, tous introduisent du performatif dans le dispositif cinéma. Ce n'est pas l'installation en elle-même qui est performative mais chacun de ces cas active l'expérimentation d'une forme d'accomplissement qui porte en elle le germe de la performance: expérimenter la double face d'une réalité avec Snow, expérimenter le temps avec Gordon, expérimenter l'espace avec Kiarostami.

Un film comme *Les Petites Marguerites* de Vera Chitilova (1966) qui a intégré dans sa narration et dans son montage des actions qui évoquent des performances n'est pourtant pas considéré comme tel. Le film ne comprend pas d'intrigue, ni policière, ni amoureuse, ni politique. Il ne contient pas non plus d'action, à part celle de prendre le soleil, manger n'importe quoi, n'importe comment, rire comme des automates, discuter de la vie. Il n'aboutit donc à aucune résolution, à part un constat amer sur les puissances destructrices de ce monde. Trois types de situations s'enchaînent de manière aléatoire et répétitive: une situation de dialogue où les deux jeunes femmes sont chez elles dans la chambre qu'elles partagent (six occurrences), une situation de déjeuner au restaurant avec les hommes plus âgés qui les invite (trois occurrences salle de restaurant et lavabos, les prénoms des filles varient d'une scène à l'autre); une situation d'adieu dans laquelle les deux femmes accompagnent l'homme du restaurant à la gare (deux occurrences, l'une dramatique, l'autre burlesque). Trois autres situations ne se répètent pas mais créent des variations sur ces situations initiales autour du thème de la nourriture, de la figure du couple et du motif de la mort. Les personnages sont pris dans des situations dont on ignore si elles les ont provoquées, désirées ou dont elles sont les objets. Elles glissent d'un lieu à l'autre, sans raccord narratif ou spatial et en dehors de tout éclairage temporel. Comme deux automates qui essaieraient en vain de se déprogrammer, elles restent figées dans la stagnation. Le récit tient dans un schéma en trois temps. Après avoir constaté que le monde court à sa perte, les deux personnages font le choix d'entrer dans la logique de la dépravation. Elles expérimentent alors ce que peut être la dépravation pour des jeunes femmes tchèques en 1966. Elles décident enfin de réparer ce qu'elles ont contribué à détruire mais cette tentative se retourne fatalement contre elles et le monde continue de courir à sa perte.

Chitilova met en œuvre un montage sec et précis. Le découpage et l'usage de calques de couleurs évoque le cinéma underground américain des années 1960 et l'influence du pop art américain. Le film est irrévérencieux mais jamais absurde. Surréaliste, pop, burlesque et tragique à la fois, il exhorte à la remise en question de l'ordre et à la destruction des normes sociales. Toute la palette des interdits sociaux est explorée: mentir, boire et manger ce qui est destiné aux autres, voler, se moquer,

raccrocher au nez de quelqu'un, mettre le feu à un appartement, le mettre à sac avec des ciseaux, casser des verres, piétiner la nourriture, monter au lustre. Mais cette exploration burlesque des interdits cache une inquiétude profonde, une mélancolie désabusée, tournée en dérision. Ainsi dans une scène, un des personnages se suicide au gaz en laissant la fenêtre ouverte. L'autre lui reproche de ne pas payer la facture. Arrivées au terme de leur exploration du monde, les deux jeunes femmes découvrent un banquet. Sans y être conviées, ni savoir à qui ces mets raffinés sont destinés, elles commencent à goûter les plats. Face à tant de délices, elles passent à table. Avançant de place en place pour se servir, elles goûtent chaque plat, mangent dans chaque assiette, avec les mains et à pleine bouche, boivent dans tous les verres. L'arrivée à la zone des desserts se termine en bataille de tartes à la crème. En quelques minutes, elles ont ravagé l'espace codifié du banquet. Une des deux arrache alors les rideaux de tulle pour s'essuyer les mains. Drapée dans le rideau, elle parade tel un mannequin sur la table en piétinant, de ses chaussures à talons, l'étalage de nourriture<sup>14</sup>. Les règles de bienséance, la place sociale des femmes et les codes des défilés de mode volent en éclat. En rédemption, elles décident de tout remettre en place. Désormais vêtues de feuilles de journaux ficelés sur elles comme des justaucorps, elles entreprennent de dresser la table. Pour la nettoyer, l'une d'elle monte dessus, balaie la nourriture et les assiettes à petits pas. Ensuite, telles deux archéologues, elles reconstituent chaque assiette en rassemblant les débris sales, replacent les couverts utilisés, les verres fendus ou cassés. Les restes de nourriture informe sont versés dans des grands plats et positionnés sur les dessertes. Une fois le travail accompli, elles s'allongent côte à côte au centre de la table reconstituée. Comme si elle avait finalement accepté l'idée qu'être heureux serait la conséquence de l'obéissance aux normes, l'une dit à l'autre : « Si nous travaillons bien et que nous sommes gentilles, alors nous serons vraiment heureuses ». L'autre interloquée lui répond « Est ce qu'on joue encore ? » soulignant bien que le bonheur aussi est une convention et le fait d'être heureux une décision volontaire, celle d'accepter de jouer des rôles préétablis. Or le film démontre que cette double alternative ne conduit qu'à la destruction. Cette scène, marquée par le mouvement Fluxus, évoque aussi certaines performances de l'actionnisme viennois. La manière dont le film explore les limites du possible social et les limites du cinéma (narrative et formelle), la manière dont il tend le récit entre des procédés de figuration expérimentaux et une narration évidée attestent de sa complicité avec le monde de la performance qui l'autorise à prendre cette liberté et à assumer cette inventivité.

Savoir ce que la performance fait au cinéma suppose donc d'interroger la transversalité artistique, c'est-à-dire les échanges, les pratiques d'hybridation des techniques, de mélange des genres, de croisement des moyens de diffusion ou d'exposition, de dialogues

14 Cette scène vaudra à Chytilova une interdiction de filmer.

entre disciplines, d'emprunts et de sortie hors du médium. La performance convoque indifféremment des traits des arts de la scène (théâtre, danse), des arts du cirque et de la rue, des arts visuels (peinture, photographie, cinéma...) et des arts plastiques (sculpture, body art, land art...). En permettant de sortir de la vision hiérarchisée des rapports entre les disciplines, la transversalité nous force à déplacer nos centres de perception et nos perspectives de pensée. Ainsi *performé*, le cinéma peut être considéré hors des industries culturelles. Il peut se libérer de ses formes conservatoires de réalisation comme de diffusion. Il peut surtout se réfléchir dans une logique exploratoire et spéculaire.

C'est bien ce que revendique l'*expanded cinéma*. Pour ces cinéastes américains, les actes de regarder et de voir ont perdu leur qualité. L'œil et la conscience doivent être élargis. Or les expériences de LSD leur ont appris que l'œil peut s'ouvrir et augmenter les expériences de la vision. Le cinéma doit lui aussi pouvoir affranchir le regard. Les blocages à lever sont d'ordre psychologiques davantage que techniques. Il faut réapprendre au spectateur à véritablement voir ce qu'il voit et à se libérer des écrans mal-formant du savoir. Pour élargir l'œil, il faut donc le libérer de ses inhibitions visuelles, y compris par des moyens artificiels ou chimiques. Pour élargir le cinéma, il faut expérimenter d'autres dispositifs de prise de vue, d'éclairage et de projection. La performance de cinéma élargi *Movie Movie*, créée en 1967 pour le festival de films expérimentaux de Knokke-le-Zoute en Belgique, témoigne de cette volonté d'augmenter l'expérience du cinéma. Les performeurs Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver et Sean Wellesley-Miller, vêtus de blanc, installent dans le bâtiment principal du festival une grande structure gonflable qui prend la forme d'un cône composé d'une membrane extérieure transparente et d'une membrane intérieure blanche plus petite. Les spectateurs sont installés sur des escaliers et aux balcons. La membrane intérieure est destinée à recevoir la projection de films et de diapositives alors que la membrane extérieure est seulement traversée par la lumière du projecteur. Les trois performeurs circulent entre les deux membranes et deviennent eux-mêmes des surfaces mobiles de projection. D'autres matériaux comme des ballons gonflés, des tubes de polyéthylène et des jets de fumée modifient ou bloquent les images projetées avant qu'elles n'atteignent l'écran opaque. Un des films projetés est *Continuous Sound and Image Moments*, réalisé par Jeffrey Shaw en 1966. Muet, il est composé de dessins noir et blanc dont les formes abstraites se projettent sur la structure gonflable et jouent ainsi sur l'expérience perceptive des spectateurs. En mettant en mouvement l'espace de projection, cette performance offre une expérience de perception aléatoire. Des images sont produites dans le mouvement même de leur altération. Les performeurs créent les conditions de possibilité de cette séance en présence des spectateurs qui font l'expérience du principe d'alternance lumière-obscure nécessaire à l'existence du cinéma. Parce qu'elle agence

dans un volume spatio-temporel de petites unités visibles à l'intérieur d'une structure d'ensemble qui accueille le mouvement, cette performance endosse et révèle la logique imaginaire du cinéma comme site de vision. En ce sens, elle permet au cinéma de se penser autrement. La performance réside moins dans le spectacle produit que dans l'action effectuée sur les images. L'œuvre cinématographique n'est plus seulement à voir mais aussi à faire, à faire voir et à voir faire.

La performance *Movie Movie* nous met devant une réalité semblable à elle seule et difficile à intégrer à notre univers symbolique. Elle implique les performeurs et les spectateurs. Tous sont partie prenante de son processus, leur activité ou leur inactivité, leur puissance-vulnérabilité sont absolument engagés dans ce processus. En ce sens, la performance apprend au cinéma que le noyau de l'œuvre n'est ni la représentation, ni la narration, ni la figuration. La performance se construit autour d'un centre qui est à la fois plus proche et plus éloigné d'elle-même. Plus loin, car il n'est pas représentable, il évite et résiste à la narration ; et plus proche, car la performance se conçoit elle-même comme une intervention dans ce qu'elle décrit.

La performance suppose de fait un changement crucial de l'histoire des arts. En rendre compte aujourd'hui ne peut se faire sans prendre en considération l'impact imaginaire du contexte auquel elle appartient (celui de la mondialisation, de la circulation des informations, du dérèglement économique et écologique). Je prendrai simplement comme dernier exemple *Faceless*, un film de 50 minutes, réalisé en 2007 par la net-artiste et cinéaste d'origine viennoise basée à Londres, Manu Luksch. Cette dernière réalise un film de science-fiction entièrement composé d'images issues de caméras de vidéo-surveillance. La Grande-Bretagne est le pays du monde qui connaît la plus grande densité de caméras de vidéo-surveillance (CCTV pour « Closed Circuit Television »). Un article de loi britannique sur la protection des données stipule que toute personne a le droit de réclamer aux autorités, contre paiement, une bande vidéo sur laquelle elle est apparue. Manu Luksch, cofondatrice d' AmbientTV, réalise ce film selon les règles du Manifesto for CCTV Filmmakers (manifeste pour les réalisateurs de films CCTV)<sup>15</sup>, c'est-à-dire sans caméra, ni équipe technique. Elle planifie donc des saynètes dans des espaces sous contrôle vidéo et récupère les bandes qui forment les *rush* de son projet. Le film est ensuite monté de sorte à créer une continuité narrative dans un espace imaginaire où circule le personnage principal. Des intertitres donnent quelques indications dramatiques et la voix off de la narratrice (interprétée par la comédienne anglaise Tilda Swinton) guide les spectateurs. Avoir joué les scènes *in situ* avec des figurants non concernés constitue un premier acte performatif. Des scènes de rêves sont d'ailleurs chorégraphiées avec des danseurs dans un espace qui bénéficie d'une mosaïque au sol. Le cadrage en plongée de la caméra de surveillance permet de jouer avec le sol et

15 Le Manifeste est disponible sur le site [www.ambienttv.net](http://www.ambienttv.net)

le corps les danseurs dessinant le motif d'un œil qui s'ouvre et se referme. De même, le projet de construire un récit avec des images non maîtrisées, tournées dans des espaces fragmentés, relève également d'une performance technique et narrative.

La fiction prend place dans une société sans passé, ni futur. Un premier intertitre annonce « Une nouvelle époque, la nouvelle machine, où survit un rêve singulier ». Dans ce monde, les corps n'ont pas de visage. Désincarné et sans figure, ils traversent les rues, prennent le métro, se font contrôler à certaines stations, se rendent dans leur bureau et dans des centres commerciaux. Le personnage principal se distingue car on la reconnaît d'un plan à l'autre dans les flux de passants, toujours vêtue de la même façon. Le récit débute lorsque son visage commence à réapparaître. Affolée et obligée de se cacher, elle finit par se dérober à la loi des caméras de surveillance et cherche le moyen d'échapper au système. Le rêve chorégraphique qui la hante ne sera expliqué que lorsqu'elle aura atteint des zones non surveillées. Fidèle aux codes classiques de la science-fiction<sup>16</sup>, cette fable d'anticipation confronte le personnage à sa propre ignorance de sa vie. La métaphore des visages absents défait notre rapport à la figure et confie le corps à un système qui le soumet à la surveillance généralisée.

Manu Luksch réalise ce film à un moment où les systèmes de vidéosurveillance sont omniprésents (dans la rue, des bâtiments publics ou espaces commerciaux) et où chacun de nos gestes peut être enregistré. Des images dont la fonction première n'est pas d'être vues acquièrent ici une puissance narrative dans une « sorte de *ready-made* légal<sup>17</sup> ». Luksch détourne un appareillage urbain de sûreté pour interroger l'efficacité de son cadre légal. Ces « images opératoires<sup>18</sup> » sont ainsi *performées* au profit d'une intrigue. Performance, détournement, opération de résistance, ce film déplace le cadre légal dans le cadre cinématographique et donne ainsi à voir un autre possible s'accomplir. En se réappropriant l'image de surveillance, il condense la problématique des sociétés disciplinaires et son corollaire, la construction du sujet. Les conditions de vie reposent ici non seulement sur l'assujettissement des êtres et leur obéissance

16 Ce monde sous surveillance évoque à la fois George Orwell et Aldous Huxley mais aussi des films comme le *Métropolis* de Fritz Lang et surtout *La Jetée* de Chris Marker. On y retrouve la fixité de la caméra (chez Marker la photographie), une société hors du temps régie par un système tout puissant et une voix off qui assume le temps du récit.

17 Entretien Manu Luksch par Marie Lechner, « La surveillance est une activité qui génère une architecture totalitaire », Libération, 5 septembre 2016.

18 Harun Farocki définit comme « opératoires » les images non destinées à un public mais à un usage professionnel : imagerie médicale, image satellites ou images de drones, image de vidéo surveillance, elles ne sont pas regardées mais analysées par un œil humain ou une machine. Leur visée est médicale, scientifique ou sécuritaire.

à la machine mais aussi sur leur absence d'individualité. Le sujet est dépossédé de ses attributs. L'apparition d'un visage qui singulariserait un être n'est plus imaginable dans le monde de la machine.

Les quelques exemples que nous venons de parcourir montrent que si la performance défait, creuse, et vide les attributs du cinéma, elle permet aussi de le réinvestir de forces transversales qui maintiennent vivant son rapport au réel. La performance force le cinéma à se défaire de sa propre histoire. Accepté d'être *performé* est pour lui l'opportunité d'un devenir possible, celle de se libérer de ce qui lui semblait nécessaire et d'élargir ce qu'il est.

