

Saisir les enjeux de la performance contemporaine implique donc, nous semble-t-il, de mettre en question simultanément ces notions canoniques attachées ontologiquement à la performance que sont la sortie des cadres artistiques, la singularité, la présence, le corps, la singularité et la radicalité. De rupture avec les genres établis la performance s'est muée en une forme réimportée dans les arts visuels (que les nouveaux médias ont ouvert à de nouvelles dimensions temporelles, tandis qu'il propulsait la performance dans la démultiplication des présences et des traces), la danse (avec Mark Tompkins ou La Ribot pour ne citer qu'eux) ou le théâtre (où des formes « classiques » de performance peuvent scandaliser de façon anachronique, comme dans le travail de Jan Fabre à Avignon en 2005). Quant au geste singulier, il fait à présent l'objet de réitérations, reprises et citations. Au-delà du problème de l'enregistrement, la performance interroge un nouveau type de rapport à l'histoire où l'enjeu est moins l'authenticité du geste que les effets de recontextualisation. La présence: la performance n'a plus lieu spécifiquement ici et maintenant, elle n'est plus prioritairement coordonnée par l'alternative présence/absence héritée de la métaphysique et de sa déconstruction. Car elle constitue l'opérateur même de la disjonction et de la conjonction présence/absence. Elle est partout et tout le temps: autour de la performance *hic et nunc* apparaît la performance *ubique*. Le corps: la performance contemporaine se confronte à un ordre informationnel que la seule présence physique ne suffit pas à court-circuiter ou à ressignifier. Le corps opère donc sous conditions croissantes de connexion. Au-delà du célèbre modèle cybernétique de Stelarc, la connexion peut prendre des formes sensibles très diverses. Comme dans le travail de Yan Duyvendak (intervenant à la Cité des sciences le 29 septembre dans le cadre du festival Emergence). Duyvendak se branche sur des contenus médiatiques par imitation parodique. Ainsi, dans *My Name is Neo (for fifteen minutes)*, il imite sur scène les mouvements accomplis dans certaines séquences du film *Matrix* par le héros Neo. Dans cette performance, l'artiste est vêtu d'une tenue noire comparable à la livrée gothico-futuriste de l'interprète Keanu Reeves. Simultanément au déroulement de la séquence à l'écran d'un téléviseur, Neo/Duyvendak avance, stoppe, recule, accélère et ralentit comme télécommandé par le film. Il bondit, lance un coup de pied retourné, accuse un coup de tête, s'allonge, se relève et répond à ses adversaires, les fameux « répliquants » clonés virtuellement par la « matrice ». Et prononce les répliques de Neo en suivant la bande-son. Il « réplique », en un double sens d'imitation et de réponse ou de riposte, en confrontant par le mouvement les espaces-temps du film et de la performance, de l'image et du corps, de la fiction et de la narration ou encore de la diégèse et de la *mimèsis*. La réplique est le ressort d'un comique lié à la différence produite par l'imitation. Ainsi, lorsqu'à l'écran le héros disparaît du champ, l'artiste demeure immobile ou se met en place pour la prochaine action. Ce sont les moments les plus intrigants, où le personnage a disparu de l'écran pour n'être plus incarné que sur scène. Mais un double récit se poursuit, un récit elliptique à l'échelle de la séquence (lui-même renvoyant à la mémoire que nous avons de ce film à succès), tandis que le performer attend. Et quand survient le moment de la resynchronisation des mouvements de Neo/Duyvendak et de Neo/Reeves, l'effet comique est explosif. Il en va de même dans cet autre décalage lié au besoin de synchronisation des mouvements, où Neo/Duyvendak doit trouver les gestes métonymiques susceptibles d'accompagner une scène de tournoiment en apesanteur dans un combat de kung fu aérien: jeté à plat sur le haut du téléviseur, il pivote sur le ventre comme suspendu au-dessus de l'image... Par le rire qu'il provoque, Duyvendak nous donne la réplique, dans le sens d'un don qui entraîne à penser et sentir les processus d'engagement subjectif et physique dans le récit. Ici, l'artiste est un « impliquant ».

Même perversion de la perfection mimétique dans *Dreams come true*, où l'artiste copie, par corps et par cœur, les interventions des participants à des émissions de télé-réalité. Catalysant l'investissement affectif et gestuel du système, l'artiste opère un décodage comique. Comme chez Bergson, où le rire procède de la mécanique mise à nue. Ici, dans la matière de la culture populaire travaillée par Duyvendak, la mécanique est tout autant dans l'objet (la star Céline Dion reprenant un vieux tube disco par exemple) que dans le dispositif de représentation et son activation subjective. Pluchart parlait d'un corps face à « l'appareil » qui se dresse contre lui. Ici, le corps et l'appareil sont en phase plutôt qu'en face l'un de l'autre. Mais ce branchement, précisément, est destructeur pour l'efficacité narrative du contenu médiatique. McKenzie peut dire du code-barre qu'il est « le script d'une performance » réalisée par une machine de lecture. Duyvendak est une machine de lecture. Une tête et un corps de lecture, producteur de différence et de distance.

Dans cet exemple, la radicalité ne s'entend plus comme transgression par une pure présence charnelle mais comme la qualité critique d'un processus d'expérimentation au sein de contextes qui sont déjà eux-mêmes des performances. Mais loin de déboucher sur l'idée d'évolution linéaire de la transgression à l'expérimentation, la performance contemporaine incite à ressaisir les œuvres passées pour les extraire de cadres interprétatifs plus périmés que les formes auxquelles ils donnaient sens. Disparu en 2006, Allan Kaprow insistait sur la démarche expérimentale en performance et, comme d'autres, il a cherché à maintenir la liberté de sa pratique en redéfinissant ses protocoles d'action (comme à travers cette catégorie extrême insaisissable de happening qu'est l'*Activité*). « *L'art expérimental n'est jamais tragique, il est un prélude* », écrivait-il. Le temps des sacrifices de poissons rouges est révolu, le bocal de la performance a débordé.

David Zarbif

1. *Qui s'est tenu à Bruxelles, du 16 au 18 juin 2006.* / 2. Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 9.
3. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, La Fabrique*, 2000, p. 8. / 4. François Pluchart, *L'Art, un acte de participation au monde*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 170.
5. Rael La Goldberg, « Performance: a Hidden History », in G. Battcock, R. Nickas (dir.), *The Art of performance, a critical anthology*, N. Y., Editions E.P. Dutton, 1984.
6. Allan Kaprow, « Les happenings sur la scène new-yorkaise », in *L'Art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 54.
7. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 151. / 8. www.linnetworks.com
9. Pour reprendre la définition minimale de Thierry De Duve dans « Performance: *hic et nunc* », in *Performance, Textes et documents*, Montréal, Parachute, 1981, p. 18.
10. Peggy Phelan, « The Ontology of Performance: representation without reproduction », in *Unmarked, The Politics of Performance*, Londres et N.Y., Routledge, 1993, p. 146.
11. Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
12. *Live, Art and Performance*, Adrian Heathfield dir., Londres, Tate Publishing, 2004, p. 83. / 13. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University Of Pennsylvania, 1985. / 14. Jon McKenzie, *Perform or Else, From Discipline to Performance*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 10.