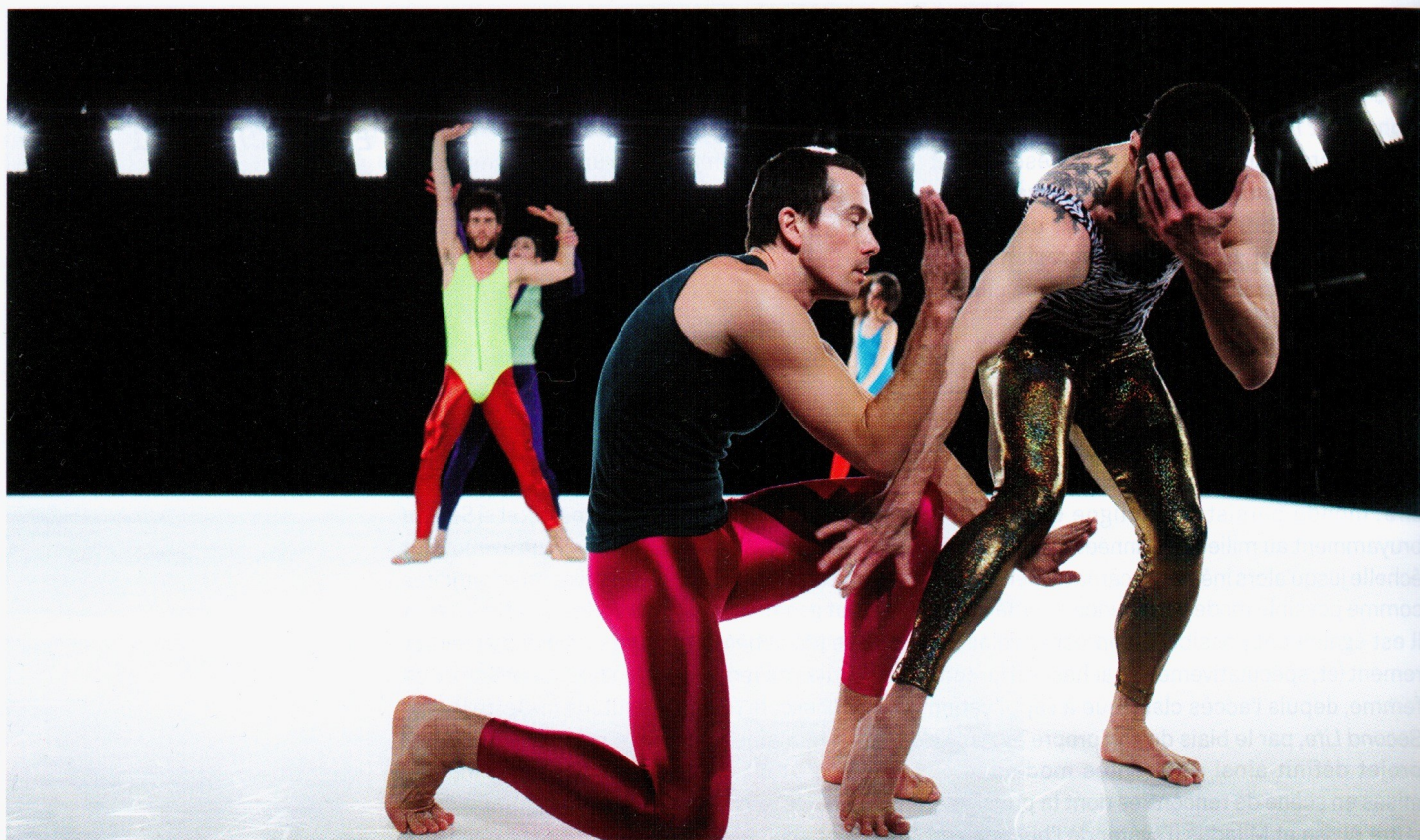


FAIRE DES HISTOIRES



Boris Charmatz, *50 ans de danse*, Théâtre de La Ville. ©Photo Sandro Zanzinger.

« Agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir »¹. On pourrait reverser la maxime nietzschéenne pour qualifier la démarche d'un très grand nombre de performances qui essaient de proposer une forme d'histoire critique. Mettant au centre de leur projet une réflexion sur les modes de production et de diffusion du savoir, sur l'enseignement (de l'art), elles tentent de proposer de nouvelles formes d'érudition et traquent les postures d'autorité liées à l'enseignement. Si ce phénomène pourrait être compris comme un « tournant éducatif » qui touche tout autant les pratiques curatoriales qu'artistiques², il doit, également, être replacé dans la longue et douloureuse application du traité de Bologne. Cette réforme européenne de l'ensemble des formations supérieures vise à une uniformisation des formations sur le modèle licence, master, doctorat, sans tenir compte des spécificités des

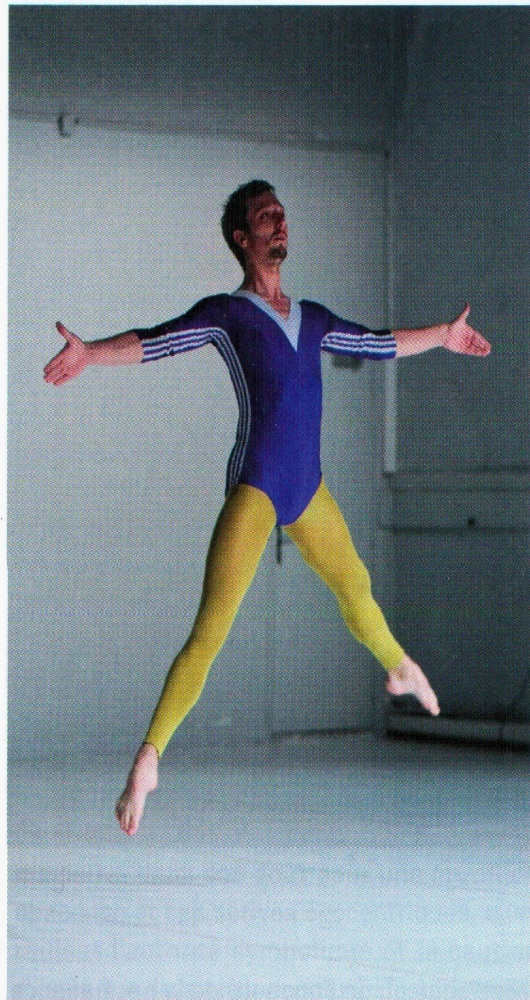
formations qu'elle oriente vers une soumission croissante aux exigences du marché en privatisant les enseignements et en « professionnalisant » les formations.

Parallèlement à la publication d'un ouvrage consacré à une école d'art expérimental d'inspiration jacotienne qu'il a créé en 2003³, Boris Charmatz a développé un projet qui place au centre de la performance un ouvrage critique consacré à Merce Cunningham. Le projet, proposé à la fois à des danseurs professionnels, à des étudiants et à des amateurs, utilisait les photographies de cet ouvrage comme un répertoire de postures que ces interprètes reproduisaient de façon mimétique. Passant indifféremment des photos personnelles aux photos de danse proprement dites, ces pièces faisaient de l'aléatoire le principe de composition d'une chorégraphie néo-cunninghamienne dont les danseurs devaient inventer les transitions ou les raccords leur

1. Friedrich Nietzsche, *11^{ème} considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, 1874, trad. fr. Paris, Gallimard, 1992.

2. Irit Roggoff analyse dans un article publié dans le journal #15 d'e-flux, le développement de ces pratiques dont elle voit un des premiers exemples dans le forum de discussion « 100 days_100 guests » qui se déroula durant la Documenta X. www.e-flux.com

3. Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art et pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.



Boris Charmatz, *Flip Book*, Quartz. ©Photo Pierre Ricci.

permettant de passer à l'image suivante. Le répertoire photographique devenait, ainsi, une matrice de mouvements soumise au mode de composition développé par Cage et Cunningham.

Boris Charmatz déplace ainsi ce qui est communément conçu comme « la transmission » d'un « répertoire », sa « conservation », voire sa patrimonialisation. Le répertoire des pièces de Cunningham n'est plus l'objet d'investigation du chorégraphe, des interprètes et des spectateurs, mais il devient un « document », l'instrument d'un travail chorégraphique sur un corpus d'images liées au chorégraphe américain. Contrairement à l'interprétation d'un répertoire qui consiste, le plus souvent, en la « mémorisation » d'un monument dans le but d'en faire parler les traces en réactivant une pièce, cette démarche conçoit l'œuvre du chorégraphe comme l'espace potentiel d'une multitude de chorégraphies.

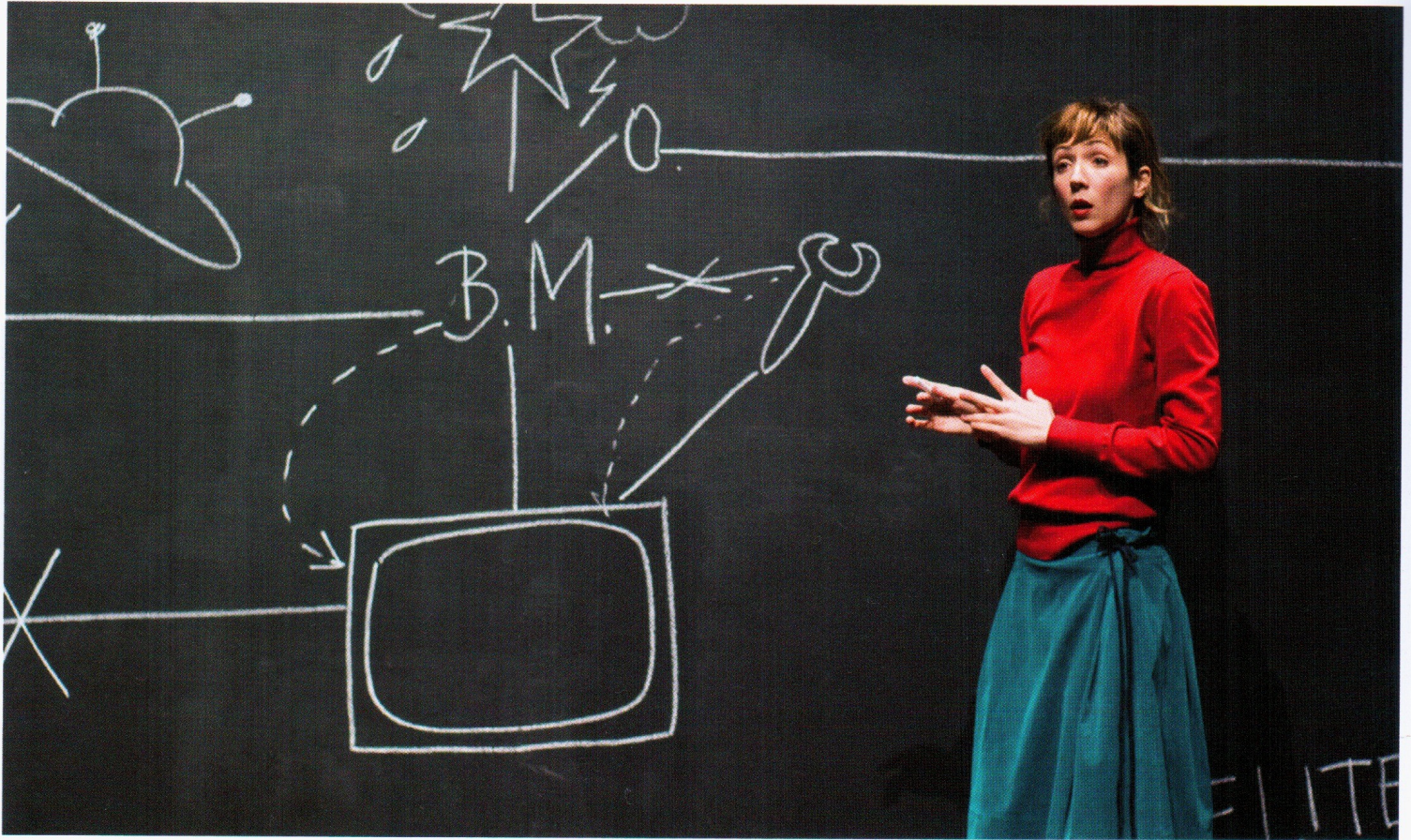
Cependant, dans *50 ans de danse*, l'utilisation d'un corpus d'images presque exclusivement constitué de photos de danse réintroduit un répertoire de postures qui se distinguent, par le style propre du chorégraphe américain et par la difficulté technique des figures réalisées par les danseurs. Marquées par une très légère pause pour se laisser identifier par les spectateurs, ces postures sont en outre séparées du principe qui permet de les composer. Ainsi, l'œuvre de Cunningham (unité que le spectacle ne cherche, d'ailleurs, jamais à déconstruire) est très classiquement divisée entre un principe de composition et un répertoire de postures acrobatiques réalisées par des danseurs virtuoses ; l'unité dynamique de ces deux éléments n'est jamais envisagée.

Le projet devient encore plus contestable quand il est présenté au Théâtre de la Ville dans le cadre d'un « hommage » au chorégraphe américain où il est interprété par d'anciens danseurs de Cunningham. Outre que le culte de la commémoration sous-tend une immortalité de l'œuvre qui se prête mal à sa réappropriation, l'âge avancé de certains interprètes, surdéterminait ce qu'Aloïs Riegl appelle la « valeur d'ancienneté »⁴. Le monument est alors perçu comme « le substrat inévitable [...] du cycle nécessaire de la genèse et de la disparition » qui corrompt toutes les réalisations humaines à commencer par le corps des danseurs qui symbolise le passage du temps et figure, ainsi, le monument chorégraphique comme une possible ruine. À l'inverse, l'interprétation qui en a été donnée au Quartz, dans le cadre du très riche festival Anticodes, substituait aux danseurs de Cunningham des danseurs contemporains⁵ ; leur interprétation de cette partition « trouée » suggère des liens possibles avec leur propre travail de chorégraphe qui était dans certains cas présenté dans le même festival. Cette modalité d'appropriation de l'œuvre déconstruisait, alors, la notion d'auteur puisque chaque photographie devenait l'ouvrage potentiel d'un mouvement propre à chaque danseur. Au-delà du projet, il semble que l'absence de critiques des contextes d'exposition fait osciller ce projet de la relecture critique d'un corpus chorégraphique à sa célébration monumentale.

4. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Vienne, 1903, trad. fr., Paris, l'Harmattan, 2003.

5. François Chaignaud, Raphaëlle Delaunay, Olivia Grandville, Marlène Monteiro-Freitas, Laurent Pichaud et Pascal Quéneau.

6. Cette performance, intitulée *Signs and Wonders*, présentée dans le cadre du *Nouveau festival*, au Centre Pompidou en octobre 2009 est consultable sur dailymotion.



Barbara Matijevic et Giuseppe Chico, *I'm 1984*, *Ménagerie de Verre*. ©Photo Julien Correc.

Louise Hervé et Chloé Maillet

Le mur qui saigne

Le 15 avril 2010
au Frac Ile-de-France Le Plateau, Paris
+ d'infos : www.iiiiassociation.org

Boris Charmatz,

50 ans de danse

Du 8 au 12 décembre
au Théâtre de la Ville, Paris

et

Flip book

Les 12 et 13 mars 2010
Au Festival Antipodes, le Quartz, Brest
+ d'infos : www.borischarmatz.org

Barbara Matijevic

et Giuseppe Chico,

I'm 1984

Les 30 et 31 mars 2010
Au Festival Etrange Cargo, Ménagerie de Verre, Paris
+ d'infos : www.grand-ensemble.eu

De leur côté, Barbara Matijevic et Giuseppe Chico ont voulu aborder les modes d'exposition de l'histoire dans une trilogie de performances. Dans le premier volet, Barbara Matijevic, dans la posture d'une conférencière, dresse une carte mentale de ses représentations culturelles à travers le prisme de l'année 1984. Entre ego histoire, mythologie contemporaine et histoire des médias, elle multiplie, sur le tableau noir auquel elle est adossée, les lignes et les nœuds reliant, un peu trop facilement, les grands médias américains, Isaac Assimov, les symboles du communisme yougoslave et pacman. La labilité des frontières culturelles y semble déconstruire progressivement la subjectivité de la conférencière qui finit par se cliver ; BM, son avatar de *Second Life* symbolise un moi aux multiples devenirs, tandis que, Barbara Matijevic, historienne des représentations mentales, incarne la possible résurgence d'une figure d'autorité qui rétablit une identité temporelle dans ce devenir proliférant. Cette performance souscrit, ainsi, au constat devenu presque topique (à la suite des travaux sur l'histoire de

Nietzsche ou de Foucault) de la permanence, derrière la narration historique, d'un possible idéalisme transcendantal qui rétablit l'ipséité contre l'éclatement du sujet. Plus problématique, en revanche, est l'adhésion à une forme « d'histoire des représentations » qui est implicitement posée comme norme du travail historique. En effet, Matijevic et Chico ont recours dans le deuxième volet de leur trilogie à une forme assez comparable d'histoire culturelle ; ils épousent, ainsi, le glissement de l'historiographie de l'économique et du social vers le culturel, dont l'idéologie aurait pu être interrogée.

C'est avec plus de perfidie que Chloé Maillet et Louise Hervé explorent l'univers conceptuel de l'exposition *Prisonniers du soleil* proposé par Guillaume Désanges au Plateau. Le curateur cherche dans cette exposition (mais, aussi, à travers des performances et des publications) des formes d'histoires alternatives au modernisme en réhabilitant des thèmes tels que la ruine, le gothique, ou une mystique des formes géométriques. En favorisant l'étude de parallèles

typologiques, il bâtit de hâtives et (parfois) excitantes généalogies qui oscillent entre rigueur et mystification. Par exemple, dans une conférence-performance, il n'hésite pas à comparer l'apparition récurrente de certains motifs chez les artistes minimalistes au culte pythagoricien des nombres⁶. Cependant, dans le projet curatorial du Plateau, pensé sous le paradigme de l'*Érudition concrète*, il suppose une abstraction propre à la connaissance théorique que seul l'espace d'exposition pourrait actualiser. Au lieu de penser le musée comme un véritable lieu de production du savoir qui devrait agencer spécifiquement ses contenus, il lui fait jouer un rôle de médiation qui transforme les connaissances qu'il cherche à développer en des discours de vérité. L'histoire émancipée qu'il prône en est ainsi réduite à légitimer des partis pris curatoriaux.

Hervé et Maïllet se saisissent dans *Le mur qui saigne* de ce paradoxe en jouant du goût pour l'ornemental que l'exposition ne cesse de déployer. Elles dressent une généalogie imaginaire qui lie un épisode des mémoires du grand fondateur de la renaissance Benedetto Cellini, les motifs du papier peint de la maison d'Amityville⁷ et Horace Walpole qui lance la vogue pour le néogothique. Tandis qu'elles s'amuse à caricaturer la forme un peu empesée du cours magistral dans son goût pour une érudition absconse et ses dérivés égocentriques, elles raillent l'autorité symbolique et la caution morale que devait leur donner un historien spécialiste de l'ornementation, auquel elles font effectuer quelques tâches accessoires à l'aide d'un énorme couteau.

Cependant, l'enjeu de la présence du discours historique dans ce cadre n'en est pas moins saisi avec une particulière acuité. Le couteau que l'universitaire manipule jure avec les accessoires extrêmement référencés (diapositives, rétroprojecteur, gravure) qu'utilisent les performeuses. Cet outil devient vite le symbole d'une discontinuité qui figure tout autant une certaine forme de recherche historique⁸ que le type d'énonciation de la conférence-performance. Fortement décoré, il la représente comme l'ornement en perpétuel décalage d'une exposition dont elle met à jour le fonctionnement. Le paradigme ornemental permet, en effet, de ressaisir les formes conventionnelles prisées par un certain nombre de performances dans des espaces consacrés aux arts visuels. Supplément d'âme pour animer une exposition ou simple médiation, elles se doivent de créer l'événement tout en étant purement



Louise Hervé et ChLoë Maïllet, *Le mur qui saigne*, Frac Île-de-France. © Photo Martin Argyroglo.

accessoires. Hervé et Maïllet s'attachent, alors, à ce qui dans cette exposition relève aussi de la médiation ornementale. Glissant des codes du cours d'histoire de l'art vers ceux de la visite d'exposition, elles mettent en scène l'introduction dans la galerie du discours historique faisant lire à l'historien un texte de Walpole. Néanmoins, finissant par l'interrompre, elles avortent, du même coup, la pèroraion de leur propre exercice rhétorique. Au risque d'une véritable impertinence, elles inventent, ainsi, une archéologie circonstanciée des contextes d'énonciation.

Lou Forster

7. Qui sert de théâtre à toute une série de films d'horreur américains.
8. « En somme l'histoire de la pensée, des connaissances, de la philosophie, de la littérature semble multiplier les ruptures et chercher tous les hérissements de la discontinuité, alors que l'histoire proprement dite, l'histoire tout court, semble effacer, au profit des structures sans labilité, l'irruption des événements ». Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969, réédition Paris, Gallimard, 2008.