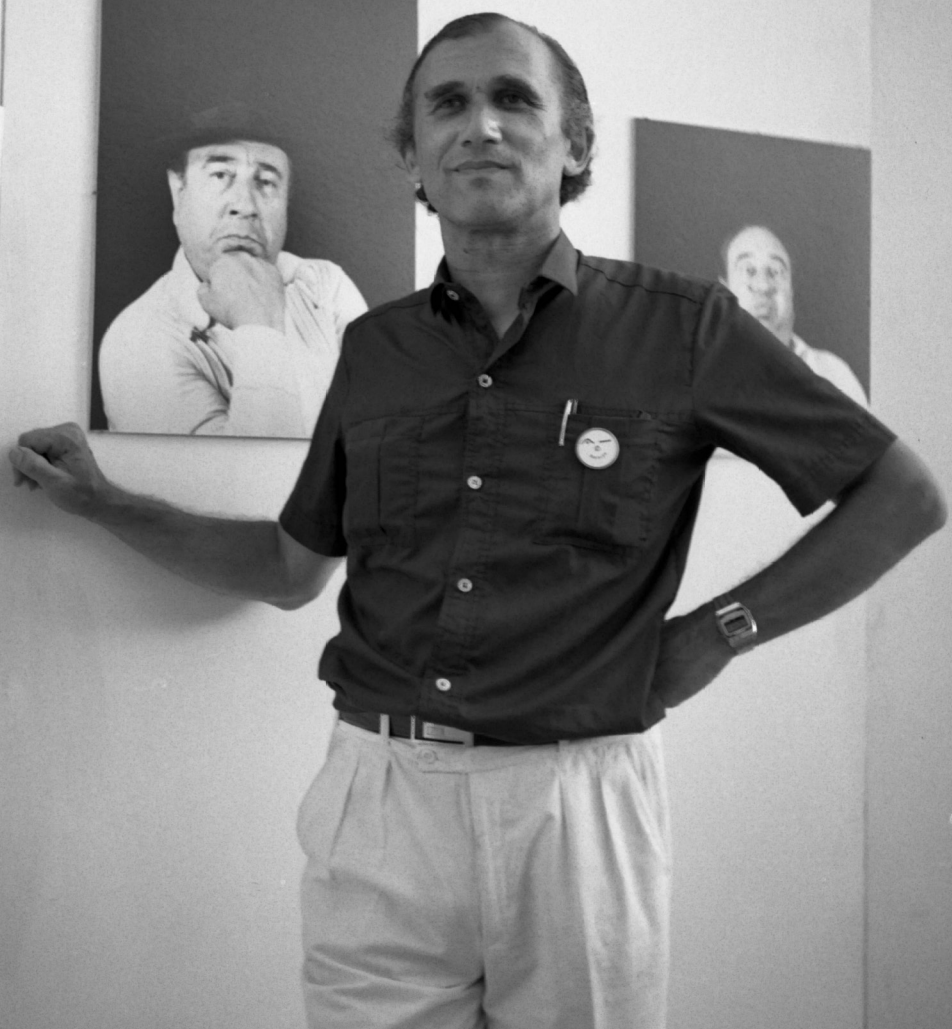


Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 89 - Octobre 2015



De la place de la performance dans l'art vidéo

par Jacques Urbanska

La vidéo a donné un sang neuf au Land Art, à l'Happening et à l'Action Art, qui avaient épuisé leurs possibilités aux cours des années 1960.

Nam June Paik

Si la place de la vidéo au sein de la performance constitue un terrain d'études intéressant, c'est par un prisme inversé que nous aborderons la problématique des relations entre ces deux disciplines. En effet, avec le recul, on peut paradoxalement voir dans l'assertion de Paik, combien ces arts « revivifiés » ont, en réalité, été le creuset dans lequel un art vidéo a pu naître et se développer avec une vigueur et une rapidité peu commune.

Dans la « mythologie » de l'art vidéo, on cite généralement deux années comme fondements de l'art vidéo : 1963 et 1965, les publications choisissant tantôt plutôt l'une, tantôt plutôt l'autre. Cela n'est pas anodin et c'est en fait, deux points de vue différents.

Si l'on prend 1965, c'est Paik et Warhol qui sont cités avec leurs premières mono bandes

individuelles¹. Ce choix lierait alors les débuts de l'art vidéo à la démocratisation d'une de ses technologies et à ce qu'on appellera la « vidéo

1 - L'un avec sa captation improvisée de la visite du pape à New York avec la caméra qu'il venait d'acheter et le deuxième en « testant » du matériel vidéo qui lui avait été prêté par une revue technique spécialisée (tests qui servirent de matière première à son film *Outer and Inner*, projeté d'ailleurs peu de temps avant la vidéo de Paik).





Twin Rooms, Cie Motus © Motus

légère²». S'il est vrai qu'avant 65, la production de l'image vidéo proprement dite, restait une technologie hors d'atteinte pour les artistes de l'époque, cette dernière n'était cependant pas nouvelle, puisqu'elle datait des années 20 et trouvait sa matérialisation première dans la télévision.

Fin des années 50, la télévision est bien implantée dans la société et c'est d'ailleurs face à l'omniprésence de ce média, qu'en réaction et

chacun de leur côté, Paik³ et Vostell⁴ vont produire en 1963, des œuvres qui prendront l'image vidéo/télévisée comme matière artistique en tant que telle⁵. Privilégier cette date, présente le double intérêt de proposer une distinction entre art vidéo et

3 - Avec son « Exposition of Music and Electronic Television : Douze (ou treize – suivant les sources) téléviseurs « préparés » qui déforment chacun les images d'un même programme télévisé préenregistré. Voir www.mediaartnet.org/works/exposition-of-music/

4 - En référence à ses « décollages » des années 50, il présente 6 téléviseurs qui ont subis des perturbations d'images : des images vidéo décollées, créées par un acte agressif. À noter qu'en 58, il avait déjà introduit une télévision dans son œuvre *La chambre noire*, entourant cette dernière de barbellés afin d'évoquer les massacre d'Auschwitz et de Treblinka.

2 - Les unités portables : caméras, vidéo - Dominique Belloir – « Video Art Explorations » - *Cahier du Cinéma* – Hors série – 1981 – pp. 9 et 10

5 - Ils ne sont pas les seuls bien évidemment, rappelons que je ne fais que survoler une certaine « mythologie », on pourrait également citer Wesselmann, Gerstner, Uecker, Isidore Isou...

vidéo d'art, met l'accent sur une matière artistique, plutôt que sur un matériel technique.

Quoi qu'il en soit, si le mythe de la naissance de l'art vidéo s'est si bien construit et continue à être entretenu autour de ces trois artistes, c'est sans doute parce qu'ils symbolisent parfaitement une époque et qu'ils peuvent donc en devenir des « personnages ». Qui plus est, cela à l'avantage d'introduire l'incontournable second chapitre de l'histoire de la vidéo : la performance. Paik et Vostell, très actif au sein de Fluxus d'un côté, Warhol avec la Factory de l'autre : la transition est évidente. Car s'il est envisageable de parler de la performance sans aborder le thème de la vidéo, l'inverse est apparemment impossible.

La vidéo représentait la solution parce qu'elle n'avait aucune tradition. Elle n'avait pas du tout de charge (fardeau) formel.

— Franck Gillette

Au milieu des années 60, l'art conceptuel s'offrait comme une réponse aux événements politiques qui déstabilisaient profondément la vie sociale et culturelle de l'époque. La performance refléta fortement plusieurs aspects de cet art, comme le rapport au temps et à l'espace (qu'elle induisait de fait) ou l'utilisation par les performeurs de leurs propres corps (en signe de rejet des matériaux traditionnels)... Mais plus que tout, à l'instar du « concept pur », c'est dans l'intangibilité, l'éphémérité⁶ de la performance, qui interdisaient toute trace et n'offraient donc pas d'objet-marchandise monnayable au marché de l'art, que l'art conceptuel se voyait le mieux prolongé... Or, c'est justement ce « fondement » de la performance qui fut (et qui continue d'ailleurs aujourd'hui) à être le plus fortement interrogé et mis à mal.

6 - L'éphémérité d'une chose, d'une sensation ou d'un être vivant consiste en sa durée de vie très courte, qui n'a pas le temps de laisser son empreinte ou un souvenir, et laisse un sentiment d'inachevé.

Bien avant l'apparition de la vidéo, certains performeurs commencent à sortir du strict « ici et maintenant », du non-reproductible. Sous forme d'écrits, de photographies, mais aussi de films (8 et 16 millimètre), les artistes créent des traces, des relectures, interrogent d'autres présents (im)possibles. Mais, bien entendu, il n'y a pas que des questions artistiques en jeu, il y a aussi les raisons économiques qui font doucement revenir certains à (la sacralisation de) l'objet, tant décriée par l'art conceptuel⁷.

Dans son historique, Davidson Gigliotti⁸ soulève d'ailleurs ce dernier point essentiel et qui est fort peu cité : un fonds spécial pour la vidéo avait été créé au *New York State Council on the Arts*. Si le budget pour l'année 69/70 n'était que de 2,5 millions de dollars, il passa à 20 millions de dollars l'année suivante et augmenta encore régulièrement par la suite. Il va sans dire que cela donna à tout le milieu artistique (toutes disciplines confondues), quelques bonnes raisons d'inclure la vidéo dans leur recherche. Tenant compte du fait que les artistes pratiquant la performance étaient, plus que tous autres, en manque de sources de revenus « acceptables », ce nouveau média apparut certainement comme un compromis possible, comme « solution » à tous les problèmes de la terre, c'est-à-dire en premier lieu, aux leurs.

7 - On peut noter que dès 1969, on assiste ainsi au développement d'un nouveau marché artistique. Gerry Chum ouvre la «Galerie TV» à Berlin, puis la «Video Gallery» à Dusseldorf avec rapidement ses premiers tirages limités de bandes vidéo. In Dominique Belloir – « Video Art Explorations » - Cahier du Cinéma – Hors série – 1981 – p. 16

8 - Artiste faisant partie de Videofreex, un des premiers groupes de vidéastes New-Yorkais et directeur de la « Video at the Experimental Intermedia Foundation » de 1975 à 1987. Je vous invite à découvrir deux de ses projets en ligne très peu cités : « The Early Video Project » (une base de données unique sur les débuts de la vidéo) et surtout « radicalsoftware.org », qui met à disposition tous les numéros du seul magazine consacré aux toutes premières heures de la vidéo et qui était le fruit d'artistes incournables de l'époque.



Eile, Yroyto © Yroyto

Est-ce qu'un art historique peut être celui d'une femme nue ?

— Carole Schneemann⁹

À la naissance de l'art vidéo, la plupart des artistes « de sexe féminin » n'avaient que peu d'intérêt pour le marché de l'art. Elles allèrent donc là où ce dernier ne s'était pas encore établi : du côté de la performance (en passant souvent, juste avant, par la case « féminisme »). Comme aujourd'hui¹⁰, il y avait pour ces créateurs un travail supplémentaire à celui de simplement exister en tant qu'artiste, c'était d'exister en tant que femme ou d'exister tout court. La vidéo n'ayant aucun passé, peut-être y ont-elles vu un terrain où elles pourraient être sur un pied d'égalité avec les hommes et laisser une empreinte

dans un art encore vierge. Ce qui est sûr, c'est que ces performeuses accueillirent la vidéo avec enthousiasme et avidité. Ainsi s'est imposée dans les années 70, au travers d'artistes comme Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Sherry Millner ou encore Adrian Piper... une « vidéo féministe » issue directement du milieu de la performance.

Vingt ans plus tard, le développement des technologies numériques a donné naissance à une telle intermédialité technologique (et artistique), que dans la définition qu'il en donne, Jurgen E. Müller n'hésite pas à supposer que la conception même de « monades », c'est à dire de média « isolés », ne serait plus recevable¹¹.... Le terme vidéo se dilue dans le multimédias pour englober toute image électronique en mouvement. Certains diront même

9 - Extrait de la performance *Naked Action Lecture* - 1968

10 - Voir la polémique créée par la parution de *Bustamante, l'art et les femmes* – DAGEN, Philippe – Le Monde, 14 mars 2006

11 - Jurgen Ernst Müller – « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale » in *Cinémas*, vol. 5 – i 1994 – p. 211-220

que le vidéaste « en tant que tel » n'existe plus¹². De son côté, la performance n'a jamais été en reste de redéfinitions, il suffit de prendre l'exemple de la manifestation « Live Action New York » en 2009 (sous-titrée « This is not a Performa, this is a performance art¹³ ») pour voir que le débat est plus que jamais d'actualité. Qu'en serait-il aujourd'hui de la place d'une performance protéiforme, dans une définition élargie de la vidéo ?

À l'instar de Viot Acconci ou de Bruce Nauman, beaucoup de tout jeunes créateurs proposent encore des vidéos de performances d'ateliers : des actes performatifs privés, qui n'ont pas forcément besoin d'une confrontation direct avec le public. Ainsi, Medhi-Georges Lalhoul (Fr)¹⁴, dont la recherche questionne sans cesse la *représentation et la place d'un corps dans les cultures musulmanes*, développe toute une série de vidéos qui s'ancrent profondément et sincèrement dans cette relation intime avec la performance.

Dans sa vidéo *Prayer - Al Fatiha*, il se filme à genoux front contre le sol, cinq parpaings sur le dos, opprimé, incapable de bouger, récitant cette première sourate qui valide toute prière dans l'Islam. Et de poser la question comme sous-titre de la vidéo : *Comment mon corps humain ne peut trouver place dans la nouvelle culture de l'islam, une identité en construction mais déconstruite*. La vidéo tout en créant une mise à distance nécessaire, focalise l'acte en lui apportant la possibilité d'une éternelle répétition. Le temps n'est pas celui de la performance, mais de l'acte qui se renouvelle inlassablement.

12 - Sylvia Martin – *Art Vidéo* - Edition Taschen – 2006 - p. 23

13 - Ceci n'est pas une performa(nce) , c'est de l'art performance. En réaction à la Biennale « Performa 2009 » et à une certaine forme d'institutionnalisation de la performance, qui pourrait s'apparenter, pour certains artistes performeurs, à de l'animation pour vernissage d'institutions culturelles.

14 - www.mehdigeorgeslahlou.com

Dans un autre registre, Ariane Loze (Be)¹⁵ développe depuis quelques années, de courtes vidéos narratives et surréalistes, où la performance s'est peu à peu inscrite comme témoignage public d'un processus de captation, qui était jusque-là privé. Mettant en scène différentes facettes d'elle-même, qu'elle incarne dans autant de personnages, elle se filme avec la caméra pour seul partenaire réel. C'est ce duologue¹⁶, parfois très physique, qu'elle tente de souligner et d'offrir lors de ses performances/captations publiques.

Ainsi, via un story board précis, on peut dire que ses performances se soumettent préalablement à son travail vidéo, qui lui-même deviendra le fruit de ces dernières. À l'inverse des performances privées, la vidéo finale ne mentionne pas ici la performance, elle ne retient que la captation des actes produits par cette dernière. De son côté, si la performance nous donne à voir les actes du performeur, il est difficile d'y entrevoir la vidéo finale. Dans un beau paradoxe, la performance produit ici du futur alors que la vidéo ne capture pas le passé.

La performance peut aussi être prise comme élément déclencheur, provoquer ce qui sera la matière première de la vidéo. Nebojsa Šerić Šoba¹⁷ fait partie de cette génération d'artistes bosniaque qui ont sur-vécu à la guerre et qui interrogent les événements et surtout l'indifférence générale dans laquelle ils se sont produits. Son installation vidéo *Accidents* est filmée depuis les fenêtres d'un bus. Pour celle-ci, l'artiste imagine une performance où il se fait passer pour un accidenté sur le bord de la route. Dans la vidéo, lorsque le bus passe tout près du lieu de la performance, cela s'agite à l'intérieur, des personnes se collent aux vitres pour assister

15 - www.arianeloze.com

16 - Pris selon la définition de Blaise Bayili : sans référence au monologue, mais plutôt de la rencontre de deux êtres, en leur profonde intimité - *L'Inculturation : chemin d'unité et dialogue de resurrection* - Edi. L'Harmatan – 2008 – p. 155

17 - www.shobaart.com



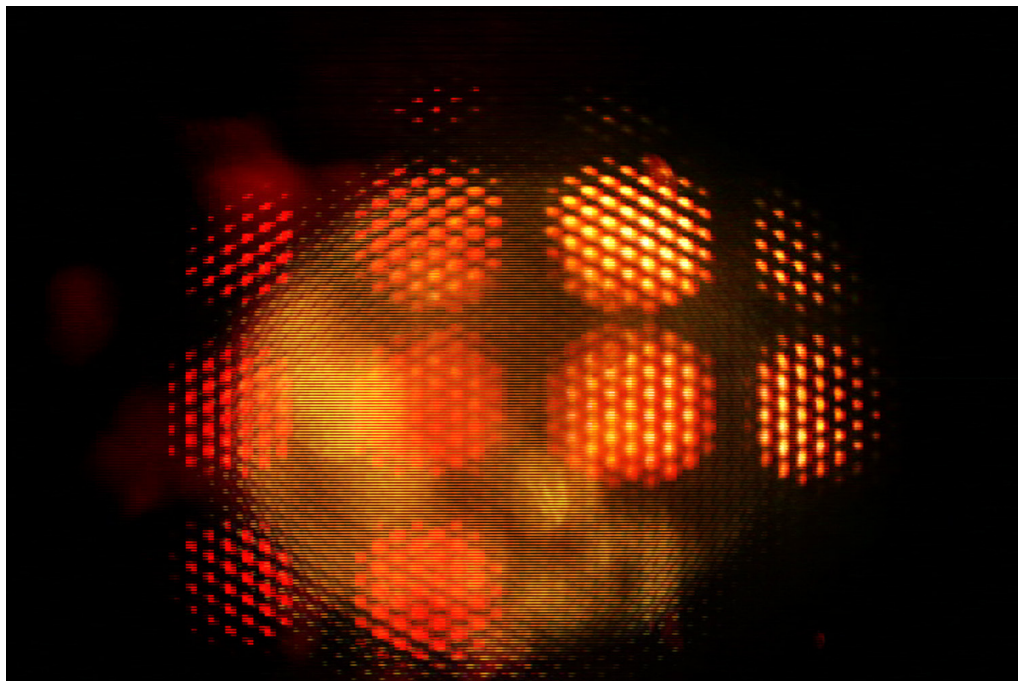
Ariane Loze, performance au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles © Ariane Loze

à la scène, dehors aussi quelques passants sont autour du corps. Le bus ralentit légèrement et puis poursuit sa route, le spectacle est terminé, les conversations reprennent comme si rien ne s'était passé.

Si beaucoup de pionniers de l'art vidéo utilisaient la « vidéo légère » pour critiquer la télévision, d'autres avaient à l'esprit qu'en analysant seulement un medium au travers des messages qu'il transmet, ils risquaient de passer à côté de ses spécificités. Ainsi beaucoup d'artistes de l'époque ont créé pour, ou ont emprunté à la télévision.

En 2003, le groupe Motus (It)¹⁸ crée *Twin Rooms* et puise dans les techniques télévisuelles. Prenant le laboratoire comme espace de travail et de création, le groupe produit des spectacles et des

performances où le multimédias a toujours revêtu une grande importance. *White Noise* est basé sur un roman qui raconte l'angoisse d'un couple pris dans le « bruit de fond » permanent créé par les médias. Motus le présente comme un spectacle. La scénographie se compose d'une chambre à coucher et d'une salle de bain surmontée de deux écrans de même taille. Des caméras fixes, deux caméramans mobiles et une régie vidéo vont créer, en « live », le contenu des écrans, les transformant en énormes postes de télévision. Le spectateur est placé dans un rôle de voyeur et le dispositif est clairement celui des « reality shows ». Si la partition des personnages est fixée dans l'histoire qu'ils sont entrain de vivre, celle de l'image nous apparaît vite comme transgressive, autonome. L'image nous parle de l'histoire autant que des acteurs, du dispositif, révèle les détails et brise le temps linéaire,



CollectifTIND © TIND

le hachant en petites parcelles. Face au spectacle apparaît une performance qui scrute ce dernier et nous donne à voir d'autres réalités.

Je voudrais terminer sur l'expression « performance vidéo » (ou vidéo performance). Elle pourrait désigner : la captation d'une performance (et sa traduction en vidéo mono bande ou en installation vidéo) ; la performance d'un artiste utilisant du « matériel vidéo ». Le terme Vjing apparu dans les années 70, vient naturellement à l'esprit, mais étant connoté, certains artistes pluridisciplinaires, très actifs dans ce milieu, emploient « performance vidéo » lorsqu'ils développent des projets plus spécifiques. C'est le cas de l'artiste Yroyto¹⁹. Avec son projet *EILE*, il fait rentrer le spectateur dans le processus de création d'images/sons. Muni d'un matériel de captation (caméras, micros, capteurs...) et d'objet divers, dans une optique performative, Yroyto va

construire et développer des univers visuels et sonores, à vue, en entraînant le spectateur dans ses actes de construction/déconstruction. Karl Klomp²⁰ (NI), quant à lui, travaille directement sur les flux vidéos, se spécialisant dans les « glitch » : les bugs électroniques, les défaillances. Il a développé au fil des années une impressionnante collection de machines proposant des « circuits bending de flux vidéos analogiques » qui permettent d'agir ainsi directement sur l'image. À ses différents projets personnels s'ajoutent de nombreuses collaborations avec des artistes pour lesquels il crée du matériel spécifique. Ainsi, il collabore avec le projet collectif TIND²¹, qui se définit sous les mots VJ / video / audio / live / interactivité / social art, propose des performances vidéo très physiques où le travail de recherche sur le concept de l'« erreur »

19 - www.yroyto.com

20 - www.karlklomp.nl

21 - www.tind.org



veut proposer de nouvelles techniques, de nouvelles façons de créer et même de tout simplement penser du contenu audiovisuel.

Si mon intention n'était pas ici de définir les notions de performance ou de vidéo, sans entrer dans un quelconque débat, on peut néanmoins constater que la facilité d'accès aux technologies vidéo favorisa un questionnement et une certaine redéfinition de la performance de l'époque. Mais ce que je trouve tout aussi intéressant, c'est que la performance ait interrogé la vidéo avant même qu'elle n'ait une quelconque définition. Je dirais même que l'utilisation intensive et inventive de sa technologie par le milieu de la performance, a donné rapidement à la vidéo une matière riche et dense pour qui voulait tenter de la définir.

© Jacques Urbanska, version commentée de l'article paru dans Patch Magaazine n°12

Turbulences Vidéo #89