

Dès qu'il s'est agi, à Lyon, d'organiser les rencontres internationales de performance ("Symposium international d'Art-Performance" 1979-1980-1981) nous avons été confrontés aux problèmes de la vidéo.

La performance nous apparaît non seulement comme un phénomène historique défini, qui a déjà subi bien des mutations, mais surtout comme un terrain de rencontre multidisciplinaire. Comme nous l'avons souligné à d'autres occasions, se retrouvent dans la performance des artistes venus de tous domaines: écriture, chorégraphie, arts plastiques, musique etc... décidés à user de toutes formes, de tous supports de tous matériaux. Renato Barilli, au dernier colloque de Lyon, réaffirmait cette confluence par la formule: "tous les arts visent à la condition de la performance". Il était donc logique qu'elle s'empare de tous les moyens électroniques ou magnétiques qui se sont récemment développés, qu'elle cherche à expérimenter toutes les ressources qu'elle offrent à l'artiste.

La vidéo intervient à plusieurs niveaux dans le travail du performer:

- 1) au cours de l'action
- 2) dans la conservation de la trace

1) La vidéo utilisée en installation au cours de la performance: pour introduire dans l'oeuvre des données spatiales (réunir ou différencier des espaces, introduire dans l'action le jeu des communications et des distances, l'ubiquité).

Pour introduire des données temporelles; elle permet d'offrir au public simultanément, plusieurs temps - temps réel de l'action - temps mythique - temps restitué ou recomposé.

Ces possibilités spatio-temporelles, se conjuguent, bien entendu, dans la plupart des actions (Expérience de Kerry Trengove: "portail du territoire" performance de huit jours, au cours de laquelle l'action se déroulait simultanément entre une galerie d'art et un souterrain gallo-romain).

Pour amener le public à porter son attention sur tel ou tel aspect, telle ou telle phase de l'action, ou encore lui proposer plusieurs lectures d'un même geste (cf. "Tam-Tam" de Plessi et Kubisch, performance pendant laquelle le spectateur peut à la fois observer l'action réelle et les images spéculatives qu'elle produit à l'écran). Elle permet donc ainsi d'aborder les rapports entre image et réel, d'établir un jeu entre la réalité de l'action et sa représentation.

Enfin, le rapport au corps est un aspect déterminant de la rencontre Vidéo et Performance.

Dans l'un des sept points qu'il propose pour une définition de la performance, Vittorio Fagone écrit: "Le corps de l'artiste est à la fois sujet et objet, action et représentation". (Camere Incantate)

Le premier contact avec la vidéo est une expérience particulièrement bouleversante, car elle permet de saisir son propre corps et ses propres mouvements, sans l'inversion spéculaire, d'avoir une perception objective spatiale, immédiate, de soi-même, ce qu'aucun autre procédé ne permettait jusqu'alors.

2) Le paradoxe: Réalité éphémère du geste et conservation de sa trace
La performance cherche avant tout le contact direct avec le public; dans un premier temps, elle a tenté de supprimer, dans la pratique artistique, le support qui médiatisait l'expression de l'artiste et conditionnait l'image produite, et tenté de restituer à l'oeuvre la réalité de l'action. En ce sens, il peut sembler paradoxal de réintroduire un support aussi peu "naturel" que celui de la vidéo, pour mémoriser la performance, en conserver la trace.

(Dans bien des esprits, l'éphémère reste une garantie d'authenticité). Par sa souplesse de manipulation, la simultanéité de l'enregistrement et de son contrôle (monitoring pour le son, moniteur de contrôle pour la vidéo) le support magnétique offre jusqu'à ce jour, l'interposition la plus bénigne.

La bande magnétique (son ou vidéo) conserve toujours une qualité de réversibilité - d'abord parce qu'elle ne passe pas par toutes les étapes d'élaboration technique (laboratoire film ou photo) qui valorise le produit - ensuite parce qu'on peut à tout instant effacer et réenregistrer; pour détruire une trace, on n'a pas à détruire le support comme c'est le cas pour le document écrit, pour la photo.

Il semble donc qu'elle soit perçue, plus ou moins consciemment, comme une trace provisoire.

Elle permet bien à l'artiste d'être le sujet et l'objet, de contrôler en cours d'action, les images produites par son propre corps, à tel point que, pour l'enregistrement de la vidéo-performance, le performer peut parfois être lui-même l'opérateur, sinon, travailler en parfaite entente avec celui qui manipule la caméra.

Constatons de plus: 1) que la vidéo permet de travailler sur la fragmentation de l'image corporelle (cf. les bandes de Friederike Pezold, et de Barbara Hamman, présentées à Locarno par la Lembachhaus de Munich). Nous reviendrons sur cette notion, à nos yeux fondamentale dans l'art contemporain, de Fragmentations.

2) qu'elle permet, dans une démarche simple et frustrante, par le découpage, le cadrage, la structuration de l'image que l'on donne à voir, de réintroduire les qualités formelles et sélectives qui existaient dans l'oeuvre d'art classique (la toile par exemple) en éliminant la contrainte des supports traditionnels.

Retrouver l'art corporel en puisant à l'origine des manifestations artistiques (usage de l'ocre qui pare le corps chez les paléolithiques) et d'adapter au support le plus sophistiqué de notre ère informatique et électronique, qui code et transmet l'image en lignes ou points, tel est le paradoxe le plus étonnant de la vidéo-performance.

Trois façons d'enregistrer une vidéo performance

Les bandes réalisées à Lyon par Charles Picq et l'équipe Frigo, avec des artistes de la performance, relèvent de trois approches:
- la première s'apparente au reportage, en ce sens qu'elle résulte d'un travail accompli par une équipe technique pendant le déroulement d'une performance publique. Cet enregistrement n'intervient cependant qu'à la suite d'un travail théorique et plastique avec l'artiste, de façon à restituer le plus fidèlement possible les temps, le rythme, le type d'image propre à chaque performance (H. Nitsch 68⁰ action). Il y a donc une lecture et une pratique, opérées par la caméra, spécifiquement adaptées au langage de la performance. Sans trop s'attarder sur les détails techniques, signalons que la bande magnétique permet de procéder à un découpage en cours d'action, qui tend à éli-

miner les opérations de "montage" en studio; ainsi le video-tape se façonne en cours d'action.

- Dans le deuxième cas, la performance est conçue et réalisée uniquement pour la caméra (Travail corporel de Dieter Appelt-RFA- ou de Nigel Rolf -Irlande-). Il s'agit de conserver au geste toute sa force, dans sa réalité et sa simplicité, tout en exerçant le contrôle en cours d'action, que nous évoquions tout à l'heure. Le temps de l'action est réel, le temps de la video est le temps de l'action. Nous sommes en présence non plus de la relation d'un événement, mais de la réalisation d'une oeuvre artistique. L'oeuvre est créée simultanément par le corps de l'artiste, par son regard, par celui de caméraman. On ne peut donc en aucune cas, séparer ici la notion de vidéo et celle de performance.

- Dans la troisième cas, l'artiste est invité à user directement du moyen technique pour élaborer une bande en tant qu'oeuvre sans intervenir lui-même directement comme objet: installation, manipulation électronique, etc..(Tom Marioni-USA-Plessi-Italie-). Ces trois façons distinctes de réaliser une vidéo performance, nous amènons déjà à penser qu'on ne pourra visionner toutes les bandes de la même façon.

Le continu et sa fragmentation.

L'oeuvre classique est narrative et selective. La limitation de ses moyens de conserver ses messages la contraint à aller à l'essentiel à cristalliser, la conduit au choix, à la clôture.

Désormais, les procédés informatiques et magnétiques de ce que d'aucuns ont nommé "l'age post-moderne", permettent de capter la réalité dans son intégralité, dans sa durée, et de la stocker telle quelle (par exemple on ne résume plus les points forts d'une discussion, on l'enregistre).

La sélection n'est plus la condition d'existence de l'oeuvre. La démarche contemporaine va donc se caractériser par un travail sur le continu.

Cette donnée coïncide avec le refus d'opérer un choix, non seulement dans la durée, mais aussi de privilégier telle forme, tel ou tel matériau (Arte povera, nouveaux réalistes, pop art, musique concrète) enfin de hiérarchiser les événements.

Elle coïncide avec une idéologie historique qui totalise le concept d'art "Tout le monde peut s'adonner à l'acte d'art", "tout bruit est musique", "Tout est art".

L'événement dilué, cède le pas à la durée, l'anecdote disparaît sous le poids de la réalité.

Cette idée du continu entraîne obligatoirement celle de sa fragmentation. Ces deux aspects ont déjà présent dans le monochrome: Bleu de Klein ou baches de Deschamps, l'oeuvre n'est toujours qu'un fragment détaché d'un

Tout. Avec la poésie Dada, les nouveaux réalistes et la musique électroacoustique, on raisonne en termes de "collage".

D'autre part, le continu naît aussi bien de la restitution d'une réalité extensible, en théorie, à l'infini, que de la répétition d'un de ses fragments. Ainsi naissent les oeuvres répétitives, en musique, en peinture.

De même que la fragmentation, l'éclatement, caractérisent l'installation, ou l'environnement dans leur tentative de faire entrer dans l'oeuvre, temps et espace.

Videos et performances, puisque c'est là notre propos, procèdent de ce même phénomène; leur durée par exemple n'obéit plus à une loi du genre; nous avons évoqué des actions de plusieurs jours (Nitsch, Brisley, Trengove).

La video de Barucchello, sur le concept de "doux", affirme cette volonté de ne pas operer de sélection dans le cheminement d'une pensée, d'un langage, une volonté de ne pas clore le discours. -A Locarno l'absence d'une chute ou plus simplement de repères qui signalent q'une oeuvre s'achève, (et ceci dans de nombreuse bandes) a frappé plus d'un spectateur.

Performance et video choisissant le temps réel, l'interet que nous leur portons ne réside plus dans le narratif, le spectaculaire, le didactique ou le dramatique, mais elle nous touchent par une tension qui naît de la réalité et du choix de sa durée.

Une dernière remarque pratique.

Nous avons le sentiment de n'avoir abordé, par ces quelques notes, que bien peu d'aspects du problème; qu'il nous soit permis de conclure par une remarque concernant la façon de visionner les bandes: tant par notre expérience particulière dans le domaine de la vidéo performance, que par les reflexions qu'ont pu susciter d'autres aspects du travail vidéo, nous sommes persuadés qu'il faut reconsiderer la façon de présenter et de "consommer" les video-tapes.

Mr Fulchignoni, faisait remarquer lors des tables rondes de Locarno, que nous étions particulièrement conditionnés par les habitudes forgées par des années de cinéma et de télévision. Cette remarque est capitale; elle suppose au moment où nous proposons, d'organiser régulièrement des rencontres critiques sur ce thème, que l'observateur soit vigilant quant à son propre comportement. L'usage du petit ecran au moniteur ne doit pas nous abuser. Nous sommes en présence d'un mode d'expression nouveaux.

Bien que l'appareil qui sert à sa diffusion soit déjà traditionnel. On l'utilise pour des jeux électroniques, on l'utilise comme annuaire et comme ordinateur. On peut l'utiliser en vidéo de bien des manières: celle de Barucchello, celle des performers, celle de l'artiste plastique qui nous propose d'user de ses images comme d'un tableau, sans mobiliser le spectateur dans une salle obscure.

Il nous faut donc etre à l'écoute de toute forme nouvelle, de toute évolution possible qui pourrait, naitre de nouvelles propositions faites par les artistes et veiller à ne pas figer, par une classification trop hative, nos critères de sélection et de jugement.

Hubert Besaçier Août 1981