

Université de Montréal

Le geste cinématographique de performance :
Documenter et concrétiser l'espoir

Par

Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez

Département d'études cinématographiques et d'histoire de l'art
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Février 2016

© Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le geste cinématographique de performance :
Documenter et concrétiser l'espoir

Présenté par :
Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez

A été évalué par un jury composé de ces personnes :

Michèle Garneau
président-rapporteur

André Habib
directeur de recherche

Élène Tremblay
membre du jury

Résumé

En partant de la documentation filmique de deux performances (*Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* [Ulay, 1976] et *Data* [Gagnon, 2010]) qui a comme particularité commune d'avoir été soumise à des manœuvres cinématographiques, ce mémoire élabore une théorisation permettant de les penser autrement qu'en tant que documents, mais en tant que films, et plus précisément en tant qu'œuvres esthétiques complémentaires à la performance d'origine. Tombant dans une béance théorique par le fait de leur hybridité supposément contradictoire (performance, éphémère/cinéma, préservation), les deux films nous invitent à penser une conceptualisation renouvelée de la performance. Depuis cette perspective, nous démontrerons que, si le geste de performance est lui-même enchâssé dans le geste cinématographique, c'est en fonction de cette co-constitution des œuvres qu'il faut les aborder : en plus de référer à un contenu performatif, ces films performant une réalité inachevée, en termes de classification théorique mais aussi en termes de valeur politique. Nous verrons finalement qu'à travers le thème fédérateur du détournement artistique, pensé dans un rapport critique des institutions culturelles, les deux œuvres ont pour visée une transformation qui a pour but l'établissement de nouveaux rapports sociaux et politiques. Ultimement, nous défendrons que cette intervention à même une structure sociale établie ne soit possible que si la performance d'origine est présentée cinématographiquement, par le concept du geste cinématographique de performance.

Mots clés : Cinéma ; art de performance ; vidéo de performance ; documentation ; intermédialité ; politique ; Frank Uwe Laysiepen (Ulay) ; Dominic Gagnon ; collectif *Au Travail*.

Abstract

The present thesis takes as its point of departure the filmed documentary works relating to two performances: *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* (Ulay, 1976) and *Data* (Gagnon, 2010). These documents have in common the fact that they were both subject to cinematic manipulation. Are we to think of them merely as documents or as films in their own right, *i.e.*, as aesthetic objects complementary to the performances that provided the occasion for their production? Rather than leaving these documents to languish in a theoretical void or to waver between their apparently contradictory tendencies (ephemeral performances or cinematic preservation?), this thesis takes up the theoretical challenge they articulate and proposes a fresh approach to the question of performance. In particular, it will be argued that, to the extent that the performative gesture is framed by the cinematographic gesture, these works can only be made sense of in virtue of their co-constitution. As such, in addition to referring to a performative content (*i.e.*, the original performances), these documentary films also put an incomplete reality on display, first in terms of the question of how to classify them, but also in terms of their political content. Through the common themes of an aesthetic “hijacking” of performance and of a critical perspective on cultural institutions, the thesis shows how these two documentary works suggest a transformative renewal of social and political relations. Ultimately, through the notion of a cinematic-performative gesture, which is parasitical upon established social structures, it will be shown that the success of these works depends inherently upon cinematic form.

Keywords: Cinema; performance art; video performance; documentation; intermediality; politics; Frank Uwe Laysiepen (Ulay); Dominic Gagnon; the *At Work* collective.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements	viii
0. Introduction.....	1
1. Présentation des œuvres	9
<i>Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst</i> ([DkBK] Ulay, 1976)	9
Division de l'œuvre	9
Contenu diégétique.....	10
Format	11
Le tableau volé : <i>Der arme Poet</i> , monument culturel allemand	12
Contexte muséal, la Neue Nationalgalerie	13
Les Turcs et le <i>Poète pauvre</i> , un rapprochement formel et symbolique.....	17
<i>Data</i> (Dominic Gagnon, 2010).....	18
Division de l'œuvre	18
Contenu diégétique.....	19
Format	19
Démarche performative de Dominic Gagnon	20
L' (extra)ordinaire du geste : le travail comme laboratoire performatif	21
<i>Néolibéralisme</i>	25
2. La performance, la beauté du geste.....	28
2.1 La performance comme pratique éphémère et son objet litigieux : polémiques	
fondamentales	31
2.2 La documentation de performance.....	36
2.3 Du document de performance au document performatif.....	43
Du document performatif en tant qu'énoncé performatif : quand le document devient un film	
performatif.....	45
3. Le geste cinématographique de performance : approche matérielle de la performance	48
3.1 Narrer : construction et esthétique du fait-divers.....	50
3.2 « Filmer », manœuvrer, collecter : le geste.....	55
3.3 Esthétique documentaire du film de performance.....	61
3.3.1 Documenter l'absence et la délocalisation de l'œuvre : Ulay.....	62
3.3.2 Documenter et préserver l'immatériel : <i>Data</i>	68
3.4 « Mont(r)er ».....	72
3.4.1 Le point de vue et la « discrétion » du montage de la performance : <i>DkBK</i>	74
3.4.2 Figure de montage : le collage	77
3.4.3 Esthé(h)tique du montage-collage : entre présence et transparence	80
4. Ouverture politique du geste cinématographique de performance	85
Le litige de l'intégration politique et le modèle alternatif de l'inclusion	88
Déplacement et « intégration ».....	89
L'inclusion comme motif de la constellation	95
De « sujet/objet » à « agent potentiel de changement ».....	97
Un rapport social à venir.....	103
5. Conclusion	108

Figurer l'impossible — l'éphémère, la transformation : le geste cinématographique de performance	110
Annexe A Manifeste du collectif <i>Au Travail/At Work</i> (Dominic Gagnon, <i>Data</i>, 2010)....	117
Annexe B Tableau 1 — Description détaillée des plans <i>Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst</i>	122
Annexe C Illustrations.....	128
<i>Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst</i> (Ulay, 1976)	129
<i>Data</i> (Dominic Gagnon, 2010).....	138

À William

Remerciements

L'écriture de ces quelques remerciements me fait prendre conscience à quel point la rédaction de ce mémoire aura par moments été vécu comme une expérience ultime et périlleuse de solitude et de désœuvrement. *Prendre et occuper une parole*, comme me l'aura confié une amie, n'est pas un exercice simple et facile, c'est un exercice qui commande un engagement et une responsabilité par rapport à *ses* idées: dès qu'il est enclenché il importe de le mener à terme. Ce chemin vers une autonomie de la pensée ne se fait pas sans heurts : fuir devant la tâche apparaît dès lors comme une possibilité bien attrayante, simple et immédiate.

Par ce retour rétrospectif, il m'apparaît néanmoins que cette expérience *a priori* si solitaire s'est plutôt imposée comme un moment décisif pour tisser ou réaffirmer de multiples liens de confiance envers des personnes en tous points extraordinaires. Celles-ci ont participé à me permettre d'aller au-delà de l'incertitude et du doute trop souvent paralysants, elles ont participé à m'aider à mener à terme cette fabuleuse aventure. Nombreuses, je garde envers elles une reconnaissance sans nom et je tiens ici à les remercier le plus sincèrement et chaleureusement.

D'abord et avant tout, à André Habib, mon directeur de recherche, qui m'a appuyée et soutenue dans mes nombreuses hésitations. Je le remercie pour son dévouement infatigable, sa patience, sa confiance et son amitié. Mais surtout, je ne saurais trop le remercier d'avoir rendu ces années de travail aussi humaines...

À Olivier Asselin, à Michèle Garneau et à André Gaudreault, pour leurs conseils toujours avisés, pour leur expertise toujours aussi généreusement partagée et aussi pour les opportunités de collaboration qu'ils m'ont offertes, académiquement et humainement formatrices.

À Dominic Gagnon, pour sa si grande disponibilité et sa générosité.

À Etienne Morneau, fidèle et critique relecteur. Je le remercie de m'avoir si entièrement transmis sa si belle et vibrante passion du cinéma.

À Guillaume Dupuis, qui a si bien su, comme nul autre d'ailleurs, alléger mon cœur dans les moments les plus difficiles.

À mes très chers amis Jessica Arseneau, Isabelle Boucher, Annie Hardy, Iain MacDonald, Guillaume Potvin, Patricia Rivas, Sophie Rondeau, Jessica Serli. Leur présence a accompagné la rédaction de ce mémoire. C'est aussi leur soutien, leur écoute, nos discussions et leurs encouragements qui m'auront donné le courage de poursuivre jusqu'au bout.

À mes parents, Guadalupe et Pierre, qui depuis toujours m'ont assuré leur présence et qui, au détour des moments difficiles, ont su m'apporter la légèreté de leur douce fantaisie.

À William Ross, toujours. Ce mémoire porte la trace et le souvenir de sa confiance obstinée, de nos échanges tenaces, si souvent agréablement complémentaires, en phase. Sa compagnie a été la plus lumineuse qui soit, et il me tarde de poursuivre avec lui les nombreux chemins entamés mais mis en attente...

0. Introduction

Du 1^{er} février 2011 au 12 janvier 2012 s'est tenue au musée d'art contemporain de Berlin, la Hamburger Bahnhof, la rétrospective « Live to Tape » dédiée au travail du galeriste, artiste et collectionneur berlinois Mike Steiner¹. L'exposition, qui rassemblait des vidéos d'artistes émergents réalisés entre 1972 et 1985, mettait en lumière le rôle phare de cette galerie satellite dans la diffusion d'œuvres d'artistes allemands et internationaux pour la plupart désormais bien établis (Laurie Anderson, Joseph Beuys, Bill Viola, Valie Export, etc.). Sans contredit l'une des pièces les plus étonnantes alors présentées, *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst — Korrespondenz zur Situation*², la spectaculaire performance de l'artiste plasticien allemand Frank Uwe Laysiepen (Ulay), jouissait d'un traitement pour le moins particulier et soigné, isolée dans un théâtre et projetée sur une grande surface plane. C'est bien le dispositif de projection qui a souligné la distinction du document du reste de la collection principale : en dépit des discrètes manipulations cinématographiques présentes dans l'enregistrement de la performance³, ce travail était unique et radicalement différent du travail formel des autres œuvres présentées dans l'exposition. En effet, ces dernières relevaient d'une documentation *orthodoxe* de la performance selon laquelle l'enregistrement est un *document*, un script qui « réfère » à l'œuvre et s'y rapporte, mais qui n'est pas constituante de l'œuvre et qui plus est ne constitue pas une œuvre autonome. Dans certains cas, cet enregistrement consiste en un cadrage rudimentaire et chronologique qui atteste simplement du déroulement de la performance : ainsi, le dispositif s'efface.

¹ La fondation de la Studiogalerie par Mike Steiner, en 1974, a inscrit Berlin sur l'échiquier artistique international en tant que lieu phare de l'art interdisciplinaire et médiatique. C'est de retour de New York que Steiner prendra rapidement conscience du retard de l'Europe sur l'Amérique en ce qui concerne l'usage de nouveaux médiums tels que la vidéo dans une perspective des arts performatifs. En outre, ce dernier est l'un des pionniers de l'exploration et de la diffusion de l'art vidéo en Allemagne et entrevoit la nécessité de pérennisation de l'effervescence du milieu performatif. L'usage de la vidéo pour conserver une trace constitue dans le travail de Steiner, non seulement d'une volonté de pérennisation des œuvres, mais aussi la volonté d'un engagement complémentaire auprès des artistes : « When filming, [Steiner] focused either on documenting certain events or performances made by artists. His technique was unique as he managed to capture moments in a specific way through the framing and composition within his shots » (DNA Galerie 2013, en ligne).

² La performance est aussi parfois intitulée *Korrespondenz zur Situation — Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*, que l'on peut traduire par *Correspondance à la situation — Il y a une touche criminelle dans l'art*.

³ Le film témoigne d'un regard cinématographique en ce qui concerne la prise de vue, marquée par certains effets qui ajoutent une valeur expressive et informative au tournage (cadrage, travelling, zoom, etc.). Le travail sur cet enregistrement montre également un souci, par le montage, de créer une tension, une intensité, etc.

Malgré les apparentes et multiples manipulations cinématographiques du film d'Ulay, la présentation faite par le musée ne se concentrait pas sur ce qui la distinguait des autres œuvres, mais sur le *sujet* de l'action : le 12 décembre 1976, à Berlin-Ouest, Ulay a créé l'émoi à la Neue Nationalgalerie (musée d'art moderne) en lui volant en plein jour, sans autorisation, l'une de ses œuvres les plus connues, *Der arme Poet* de Carl Spitzweg. Le performeur a ensuite délocalisé la pièce vers l'appartement d'une famille de travailleurs invités turcs avant de la restituer avec éclat à l'institution, au terme de trente heures. Alors que l'« emprunt » était aussitôt commenté dans les médias, la performance demeure à ce jour assez obscure et jouit de peu de reconnaissance dans une discipline, pourtant concernée, comme l'histoire de l'art. L'intermédialité entre la performance et son aspect cinématographique est certainement à compter parmi les raisons qui expliquent ce silence. Il faut également considérer comme participant à cet *oubli* de la performance le fait que, par ce « coup fumant », Ulay adresse de nombreuses critiques culturelles et politiques qui interrogent le rôle de l'art et des institutions dans leurs prétentions démocratiques et leur « contribution » à des formes d'exclusions de minorités politiques. Nous affirmons que la performance d'Ulay est intrinsèquement liée à son traitement cinématographique et que ce dernier contribue aux propos critiques soulevés par l'action. Ce faisant, cette œuvre contribue à démontrer la validité d'une théorie de la performance qui tient de plus en plus compte de la matérialité des œuvres éphémères — puisqu'il est de plus en plus fréquent d'assister, autant du côté des praticiens que des théoriciens, à un véritable décloisonnement des pratiques performatives et documentaires, voire même d'observer s'opérer un certain trafic d'influence interdisciplinaire. De ce trafic, il est de plus en plus difficile de distinguer si le geste de documentation serait réellement secondaire au geste performatif, à moins que ce ne soit l'inverse. Nous sommes intéressés à savoir si cette approche permettrait de rendre justice à l'œuvre d'Ulay et la déployer selon ses potentialités. La pratique de la performance, originellement pratique éphémère ou à matérialité intermittente, pose naturellement la question de sa préservation comme fondamentale. Comment conserver adéquatement le geste sans le *dénaturer* ? Est-ce que la documentation n'« autonomise » pas l'œuvre en lui permettant, par le script notamment, d'être reproduite par quelqu'un d'autre que son auteur ?

L'essai collectif *Ouvrir le document* (dirigé par Bénichou 2010b) rend bien compte de la particularité d'un renversement ontologique de la création à la documentation. Les *Time Capsules* d'Andy Warhol, les inventaires de Christian Boltanski, les photographies de projets de *Land Art* comme ceux de la Spiral Jetty, le projet Gutai au Japon réuni sous forme de catalogues, les partitions de *happenings* dirigés sous la tutelle d'Allan Kaprow, etc. Tous sont des moments à la fois performatifs et documentaires qui ont participé d'une certaine mouvance, plus ou moins concertée, selon laquelle non seulement le statut de l'œuvre d'art a dû être revu, mais qui a aussi participé à bouleverser l'écriture des histoires de l'art et des pratiques institutionnelles — qu'elles soient muséales ou documentaires. L'importance de cet essai intervient au moment où il s'avère de plus en plus essentiel d'élargir le spectre d'influence de la performance, de considérer l'impact interdisciplinaire entre certaines pratiques normalement repliées sur elles-mêmes mais aussi de relever les carences théoriques qui ne suffisent plus et qui se faisant, s'enlisent parfois dans une conception idéologique peu féconde, pour ne pas dire stérile. Le travail de documentation des artistes, qu'il corresponde à une nécessité, à une fonction testimoniale ou qu'il soit pensé en tant qu'œuvre, participe bien au contraire, tel que l'affirme Anne Bénichou, à la constitution du patrimoine artistique contemporain, mais aussi et surtout, au développement des discours critiques et théoriques : « [o]r, affirme cette dernière, il n'existe pas encore d'études qui en cernent les enjeux théoriques et pragmatiques » (*ibid.*, p. 11). En accord avec l'auteure, nous proposons de revoir la valeur théorique de la conception matérielle de la performance afin de mieux comprendre et de rendre pleinement justice à certaines œuvres qui n'auraient pas été dépliées correctement, *en vertu de toutes leurs qualités*. Ainsi, le travail formel à l'œuvre dans *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst (DkBK)* s'autonomise, puisqu'il ne répond pas qu'à des impératifs de conservation et de documentation, mais qu'il répond aussi, et surtout, à des impératifs esthétiques, voire précisément politiques. Par le dialogue entre le geste performé et le geste cinématographique, une tension s'opère entre la permanence et l'éphémère : prises ensemble, ces qualités ont une valeur active qui s'oppose symboliquement à une possible réification de quelque objet ou quelque finalité. Singulièrement, le travail formel défend la qualité essentielle de la performance, qui n'est pas selon nous son éphémérité mais sa muabilité, sa constante transformation.

Parallèlement, les problématiques croisées de la performance et de l'archive ont été le sujet de la huitième édition du colloque international Max et Iris Stern, qui s'est tenue les 4 et 5 avril 2014 au musée d'art contemporain de Montréal. L'édition rendait ainsi compte d'un important florilège de pratiques souvent intermédiaires, à la croisée de l'histoire de l'art et des pratiques cinématographiques revisitées. Intitulé « Remonter/remixer/partager : technologies, esthétiques, politiques », le colloque était l'occasion de penser à de multiples cas d'opérations de réemploi et de remontage en tant que posture artistique et pratique à l'intérieur d'une « culture participative ». Force était de constater, à l'issue du colloque, de la sérieuse résurgence et la portée renouvelée — grâce à l'Internet — de certaines opérations classiques, telles que le collage, le détournement ou le *found footage* dans le cadre de projets artistiques contemporains. Plus étonnant, cependant, certaines œuvres revendiquent une posture à cheval entre la performance, le cinéma et la pratique, moins fréquente, de l'archivistique. Cette articulation demande de penser une sorte de performativité de l'archive « au service » d'un récit.

Tant l'essai *Ouvrir le document* que le colloque Max et Iris Stern témoignent d'un regain certain envers la théorisation de la performance vue et comprise à travers ses remédiations visuelles qui, en créant, instituent leurs œuvres à partir de la documentation génératrice d'archive. Le colloque insistait également sur la relation inverse : en partant de traces éparses, de reliques, il serait possible d'entrevoir la reconstitution d'une impulsion performative dans le geste de remontage d'éléments hétérogènes. Les artistes nommés au cours de ces deux journées d'étude témoignaient d'un engagement résolument performatif (Christian Marclay, *The Clock* ; Filipa Cesar, *Cacheu* ; Dominic Gagnon, « *Trilogie* » du *Web* ; etc.). Cet entrelacement majeur et de plus en plus présent a pour effet, selon nous, d'intensifier la richesse d'une théorisation de la performance. C'est d'ailleurs *Data*, œuvre de Dominic Gagnon, qui nous servira de contrepoint complémentaire à la performance cinématographiée d'Ulay : similaires en ce que toutes deux portent sur le « monde de l'art » et ses institutions un regard critique, elles se différencient dans leur relation intermédiaire à la performativité.

Data est le résultat cinématographique, éclectique et foisonnant des activités du collectif *Au Travail/At Work*, né sous l'impulsion du réalisateur québécois Dominic Gagnon.

Le film, qui est autant un documentaire qu'un essai ou un film-manifeste, voire un *ciné-tract*, présente les actions des « membres » du collectif, qui consistent principalement dans le détournement des moyens de production et du temps de travail de l'entreprise pour laquelle ils sont à l'emploi. Les actions enregistrées sont partagées en étant mises en ligne par ceux que le cinéaste appelle les *at-workers*, car ils agissent au travail — *at work* ; elles sont, par la suite, collectées et montées par le cinéaste. Dans un montage à la cadence rythmée et soutenue, le film est une immense courtepointe qui mêle à quelques « informations » les images des « performances ». Malgré leur apparente familiarité à certains gestes de l'art contemporain, ces performances utilisent la manœuvre et la micro-intervention dans le but de créer un espace de jeu où se repensent les frontières des fonctions sociales attitrées de l'artiste et du travailleur. Organisé sous la forme de nébuleuse, le collectif n'existe qu'à travers la diversité de ses membres — autant des artistes que des travailleurs — et vise à construire un territoire qui n'est redevable ni à l'entreprise, ni au monde de l'art. En somme, la résistance est le principe constituant du collectif :

L'objectif de notre collectif n'est ni de présenter une nouvelle théorie de l'art ou du travail censée régler les problèmes que connaissent aujourd'hui les pays en crise, ni d'enrichir, justifier ou définir musées, galeries ou biennales. *Il est plutôt de ramener à la surface un certain nombre de réflexions critiques sur la société. La valeur du collectif n'est pas liée à son originalité mais à sa capacité à être appropriée de tous par le langage seul* (Gagnon 2010, nous soulignons).

Dans ce contexte, la valeur du film est de faire un appel exemplaire aux spectateurs (qui sont aussi des salariés) à rejoindre le collectif en « imitant » le détournement des *at-workers*, sur *leur* lieu de travail. Selon le collectif, tous peuvent trouver dans l'œuvre une inspiration ; l'action du *at-worker* n'exige pas un savoir-faire ou des conditions particulières, elle découle d'un état d'esprit universel lié au travail : l'ennui, la tristesse, la solitude, la colère, le dégoût, l'indifférence. De ce terreau fertile qu'est le monde du travail contemporain, la résistance est nécessaire, le travailleur peut *agir* : ironiquement, son travail lui en *donne les moyens*.

Chacune à leur manière, ces deux œuvres représentent des cas énigmatiques qui résistent à une classification simpliste qui ne ferait de *DkBK* que le document d'une performance, et de *Data* un simple film documentaire. Ayant en commun le thème du détournement artistique dans un rapport critique des institutions culturelles, les deux œuvres

témoignent d'une visée transformatrice ayant pour but l'établissement de nouveaux rapports sociaux et politiques et de nouveaux concepts envers la culture. C'est à partir de cette visée que nous interrogerons le contenu performatif enchâssé à l'intérieur du geste cinématographique qui est propre à chacune de ces œuvres. Pour ce faire, il s'agit de mettre en lumière cette coïncidence précise entre le travail formel et théorique qui s'exprime dans ces œuvres.

Notre volonté de traiter ensemble ces deux films est de relever l'« injustice » théorique dont ils ont, selon nous, été l'objet. Tel qu'il était présenté à la Hamburger Bahnhof, le film *DkBK* a été traité en fonction de sa seule performance : hétéronome, son identité n'était définie que d'après ce qui était extérieur à elle, en l'occurrence, ici, de la théorisation de la performance, et non d'après ses caractéristiques formelles et matérielles, pourtant si évidentes. *Data*, en parallèle au film d'Ulay, nous permet d'aborder la problématique inverse, c'est-à-dire de voir en quoi ce film, qui autrement pourrait être compris d'après une théorie classique du cinéma documentaire, témoigne à notre avis d'un travail relevant du performatif. Si elles ne sont comprises que d'après ce performatif ou d'après le cinématographique, ces œuvres resteront mal comprises. Notre volonté est, à proprement parler, de « réparer » ce tort, puisque ces deux œuvres ne sont pas que des *représentations* de performance, mais, comme nous le verrons, qu'elles performent. Notre prémisse est que ces œuvres échappent à une catégorisation stricte et hâtive à une théorisation ou à une pratique : *Data* et *DkBK* montrent qu'en elles s'exprime quelque chose d'inachevé, que le geste de performance ou le geste cinématographique ne suffisent pas à décrire l'œuvre et qu'elles interpellent une réalité qui leur est extérieure. Par contre, sans l'un *ou* l'autre de ces gestes, il est impossible d'atteindre cette réalité extérieure et de la transformer. Par leur hybridité, ces œuvres sont inclassables et réitèrent le danger théorique (qui rappelle un danger politique) de l'*identification*, c'est-à-dire le principe par lequel une idée et un objet se réifient mutuellement en quelque chose de fixe, d'immuable, alors que le caractère historique de l'idée et le devenir de l'objet ne sont jamais achevés : l'expression de l'idée se doit donc d'être fluctuante et mouvante. Politiquement, les deux œuvres démontrent le besoin d'une intervention à la structure sociale sous la forme d'un besoin d'émancipation. Celui-ci est rendu visible par l'isolation instituée de ses membres par rapport aux institutions artistiques, qu'ils soient travailleurs invités turcs ou *at-workers*.

Autrement dit, les présentations d'Ulay et de Dominic Gagnon laissent voir des formes positives et négatives d'émancipation qui demandent une complétion au-delà de l'œuvre d'art, qui inclut, entre autres, la participation active des spectateurs de l'œuvre. Belles et riches sont ces propositions qui présentent, par leur ambiguïté formelle, le danger d'une réification terminologique et théorique, qu'elle soit esthétique ou politique.

Notre volonté est de restaurer et restituer l'essence véritable de ces œuvres pour ce qu'elles engagent en terme de nouveauté et d'articulations nouvelles. En raison du changement de paradigmes esthétiques qu'elles proposent, elles doivent être considérées par une appellation nouvelle, qui les réunit par leur parenté, qui est celle de l'*image*. Par l'image s'y concrétise une relation nouvelle qui, dans les deux cas, fait de l'artiste un agent social et fait la démonstration formelle d'un cadre politique nouveau. Nous proposons ainsi de les aborder d'après l'idée du *geste cinématographique de performance* qui tient compte de leur chevauchement pratique et théorique dont le concept permettra de rendre compte de leur spécificité et, potentiellement, s'adresser à d'autres œuvres. Nous croyons que les deux films ne dénaturent pas le geste premier de la performance, non plus ne croyons-nous que le film en soit une trace autonome ou qu'il soit *autre chose* que la performance. Notre postulat découle de l'hypothèse, qui est qu'une documentation expressive de la performance est possible, que celle-ci dépasserait la vocation première de la documentation qui est d'assurer la pérennisation d'un phénomène éphémère. *A priori*, la performance et le cinéma sont deux pratiques éloignées par leur essence : le cinéma fixe et transmet l'éphémère et la performance s'exprime dans son unicité. Or, dès que la documentation de la performance ne sert plus que les intérêts d'enregistrement et qu'elle assume une démarche d'expression, est-il possible qu'elle participe de la performance ? Le geste cinématographique de performance répond de cette tension par diverses opérations qui relèvent du langage cinématographique, il préserve la nature variable et fugace de la performance, en opacifiant certains enjeux, objets et finalités : en accompagnant les performeurs dans l'illégalité du geste, mais aussi en performant quelque chose qui n'a pas d'existence tangible dans la réalité — une communauté égalitaire, par exemple. Au contraire des théories qui font du document filmique un support secondaire à la performance, nous affirmons que l'œuvre filmique, plutôt que de se substituer à la performance la co-constitue.

Pour défendre cette hypothèse, nous articulerons ce mémoire en quatre chapitres. Le premier consiste en une description détaillée du contenu thématique des œuvres et de leur contexte de production. Nous présenterons ensuite, dans le second chapitre, une théorie de la performance qui, partant des insuffisances théoriques précédentes, tente de dresser une conceptualisation apte à adresser les enjeux soulevés par les deux films. Ce travail préalable nous mènera vers l'idée de la documentation performative, que nous préciserons en tant que film performatif, pour nous permettre d'aborder frontalement le concept de geste cinématographique de performance, qui sera l'objet du troisième chapitre. À l'intérieur de celui-ci, il sera question du travail formel sur la matérialité des œuvres et de son influence sur leur interprétation objective, au sens d'une interprétation conforme des caractéristiques de l'objet. Finalement, le dernier chapitre portera sur la présence des questions politiques qui sous-tendent le geste cinématographique de performance. Nous aborderons l'idée que le geste cinématographique de performance crée des conditions de transformation politique — bien qu'Ulay et Dominic Gagnon énoncent des propositions différentes.

1. Présentation des œuvres

Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst ([DkBK] Ulay, 1976)

Division de l'œuvre

La performance a été réalisée en 1976 à Berlin-Ouest et a duré plus de trente heures. Le film condense l'action en vingt-cinq minutes et est divisé en trois sections qui annoncent trois moments précis de la performance :

- 1) L'*introduction* de la performance consiste en un *montage vidéo* qui aborde la réception médiatique au lendemain de la performance. Elle est un montage d'articles qui sont issus de quotidiens et de tabloïds allemands sur lesquels a été superposé un montage radio. Le montage relève d'opérations vidéo (fig. 2 à 7);
- 2) Le *développement* du film est une captation de la performance, dont les images retracent le parcours de l'artiste et la réalisation de chaque séquence pour la réaliser. La séquence principale entoure le vol du tableau (fig. 15 à 19) et consiste en la filature du performeur par Jörg Schmidt-Reitwein⁴, le caméraman. Les plans sur Ulay sont relativement longs, bien que sa filature soit réalisée à distance — l'un et l'autre étant dans des voitures séparées (fig. 8 à 12). Malgré la qualité documentaire de la captation, le montage n'est pas toujours « invisible » et plat : plusieurs effets proprement cinématographiques révèlent une présence et une intensité de l'appareil en fonction de l'action. Par exemple, certains moments-clés de l'intervention sont appuyés par un montage alterné qui s'accélère et laisse deviner une excitation ou une tension, ou encore, l'utilisation du zoom dirige par moments l'attention du spectateur sur des détails importants de l'intervention (fig. 8 à 29);
- 3) La *conclusion* de la performance est analogue à l'introduction et reprend *manuellement*, sans aucun effet technique ou vidéo une seconde et nouvelle série de couvertures médiatiques de l'action (fig. 30 à 33).

⁴ Schmidt-Reitwein était alors surtout connu pour son travail en tant que directeur photo attitré du cinéaste Werner Herzog.

Ces trois moments sont intimement liés à des développements temporels distincts qui entrelacent les moments de la réception à ceux de la production et de la réalisation de la performance. Par cette division insistant sur le caractère totalisant désiré par l'intervention, la « présence » et l'instant de la performance s'imprécisent. La réception médiatique, comprise dans l'introduction et la conclusion de l'œuvre, montre une *inclusion* décisive des lecteurs et des spectateurs de la performance et, de la sorte, indique que la critique de l'action ne se limite pas uniquement aux spectateurs *immédiats* de l'action.

Contenu diégétique

Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst est une performance qui adresse une série de critiques politiques, culturelles et sociales, finement tressées et dépendantes les unes aux autres. Revendiquée par son performeur comme « action⁵ », elle consiste dans le vol et la relocalisation du tableau *Der arme Poet* (fig. 1) de Carl Spitzweg (1836). Précédée de sa réputation, la renommée de cette œuvre n'est plus à faire en Allemagne et c'est précisément pour sa qualité d'icône nationale qu'elle fut choisie (Ulay, *et al.* 2009, p. 60). Sans autorisation, Ulay a ainsi déjoué la sécurité de la Neue Nationalgalerie (musée d'art moderne) de Berlin et volé le tableau en plein jour. La destination finale de sa réexposition était le mur du salon d'une famille de « *Gastarbeiter* » turcs (travailleurs invités)⁶. Préalablement, le performeur avait contacté Dieter Honisch, le directeur du musée, pour l'informer du nouvel emplacement. Ce dernier a été invité sur les lieux pour constater de lui-même la réexposition de l'œuvre de Spitzweg⁷. Un résumé de l'action en quatorze séquences est narré en voix off par l'artiste au début de la seconde section. Les séquences sont les suivantes :

⁵ En qualifiant sa performance d'*action*, l'auteur la rapproche à l'*action politique* et montre les déterminations élargies qui visent une transformation politique par le geste.

⁶ Ce statut politique, développé au cours des années 1960 et 1970 en Europe, visait à accorder du travail aux migrants, principalement ressortissants de Turquie, mais ne leur conférait aucune légitimité nationale, ni avantages sociaux.

⁷ Ulay raconte qu'après avoir communiqué la nouvelle adresse du tableau à Dieter Honisch, ce dernier est arrivé (malgré lui) accompagné d'une vingtaine de voitures de la police de la section anti-terroriste qui croyait avoir affaire à un militant de la bande à Baader-Meinhof. L'artiste résume ainsi sa rencontre avec le directeur : « Then a Mercedes pulled out and came straight to me. I was freezing to death and also trembling from stress. One of them said, "I am Dieter Honisch, the director of the National Gallery." I said, "I am Ulay, I want you to take a look at the painting." He introduced the other person as his assistant, and at once, the guy rushed into the building. The director then turned to me and said, "Be aware, he is not my assistant, he is from the police." Then we walked up to the second floor, we entered the living quarters of the immigrant family, he took a look at the painting, the other man took it immediately off the wall, they both checked whether it was damaged, then in a

1. Devant l'entrée principale de la *Hochschule der Bildende Künste* (École des beaux-arts de Berlin), j'accroche une bannière photographique mesurant deux mètres cinquante par deux mètres. Le motif : une reproduction du tableau de Spitzweg, *Der arme Poet* (*Le Poète pauvre* [Carl Spitzweg, 1839]).
2. Je me rends en voiture à la Neue Nationalgalerie (nouvelle Galerie nationale — musée d'art moderne de Berlin)
3. Je me stationne derrière la Neue Nationalgalerie.
4. J'entre dans la Neue Nationalgalerie.
5. Je retire de la Neue Nationalgalerie le tableau *Der arme Poet* de Carl Spitzweg.
6. Je retourne de la Neue Nationalgalerie vers ma voiture.
7. Je conduis en direction de Berlin-Kreuzberg.
8. Je stationne la voiture à 800 mètres de la Künstlerhaus Bethanien (résidences d'artistes Bethanien) à Berlin-Kreuzberg⁸.
9. Je marche vers la Künstlerhaus Bethanien avec le tableau volé de Spitzweg.
10. Devant l'entrée principale de la Künstlerhaus Bethanien, j'accroche une reproduction en couleurs du *Armer Poet* de Spitzweg.
11. À partir de la Künstlerhaus Bethanien, je marche 150 mètres sur la Muskauerstraße (rue de Muskau).
12. J'entre dans un immeuble d'appartements loués par des familles d'immigrants.
13. J'entre dans l'appartement d'une famille d'immigrants turcs.
14. J'accroche le tableau de Spitzweg, *Der arme Poet*, au mur de la famille d'immigrants turcs (Ulay, *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*, 1976, notre traduction)⁹.

Format

Au cours des années 1970 où est réalisée *DkBK*, l'utilisation accrue de certaines technologies dans les milieux performatifs avive l'exploration et la radicalisation des pratiques plus immersives, plus participatives, voire politiquement plus engagées. Parmi celles-ci, l'usage de la vidéo et la mise au point du Portapak sont adjacents à une pratique expérimentale et militante, dont l'utilisation démocratise la production de l'image : la malléabilité, le format

short time he turned to me and said "You are lucky. It seems the painting is all right. I would suggest that you drive back to the museum with us" » (McEvelley et Laysiepen 1994, p. 79).

⁸ Kreuzberg est alors un quartier populaire et modeste de Berlin où est concentrée une forte population turque.

⁹ Ce programme séquentiel est énoncé à la première personne du singulier, qui n'est pas sans rappeler la fonction énonciatrice et performative de la déclaration, en tant qu'*acte de langage*. Ce qui a valeur contractuelle n'est pas la simple énonciation des actions, mais le fait qu'elles *autoaccusent* le performeur. La valeur testimoniale et culpabilisatrice des images du film dédouble l'énonciation d'Ulay qui assume ainsi doublement sa responsabilité. Ainsi, le film obtient presque une valeur contractuelle : « *je* (Ulay) suis l'auteur de cette action, *je* reconnais doublement, linguistiquement par le programme narré et visuellement par les images, avoir posé ces gestes ». Nous reviendrons sur ce double engagement (physique et *matériel*) dans le troisième chapitre.

et les coûts modiques reliés à l'utilisation et à l'entretien de l'appareil en font un dispositif de prédilection dans le cadre de l'enregistrement de performances au cours des années 1960-1970. Ainsi, la rétrospective *Live to Tape — die Sammlung Steiner*, tenue à la Hamburger Bahnhof de Berlin, mettait en lumière l'importance qu'avait pu jouer la Studiogalerie de Mike Steiner dans l'évolution de l'art vidéo en Allemagne au cours des années 1970. Par ailleurs, il est à ce sujet erroné de réduire le support de la performance d'Ulay à une stricte utilisation de la vidéo, car en réalité, seules l'introduction et la conclusion de la performance sont filmées à l'aide de cette technologie. Effectivement, le processus de la performance a été filmé à l'aide de deux caméras Super 8 : Jörg Schmidt-Reitwein filmait depuis sa voiture et Marina Abramović a tenté de filmer le vol du tableau dans la Neue Nationalgalerie, mais s'en est vue interdire l'utilisation, expliquant que le vol du tableau sont photographié.

Le tableau volé : *Der arme Poet*, monument culturel allemand

Se passant de présentation en Allemagne, le tableau de Spitzweg ne jouit pas d'une telle reconnaissance en dehors de ses frontières nationales. De petit format (36 X 45 cm), *Der arme Poet* présente une scène de genre sentimentale : un poète est étendu sur un lit de fortune dans une minuscule chambre que l'on devine très modeste par l'extrême sobriété de la décoration ainsi que par le mobilier improvisé. Cependant, la position du poète présente une ambiguïté qui pose la question du sujet de l'œuvre. Tenant près de son visage une main avec les doigts pincés, sa posture peut d'abord évoquer la gestuelle classique, attribut de l'artiste inspiré, en recueillement, ou en profonde réflexion. Ou bien encore, cette même main peut aussi être celle qui se referme sur une punaise qui aurait été retirée d'un vêtement renvoyant ainsi à l'extrême indigence qui est propre à sa situation sociale. Chauffant son appartement à même ses manuscrits, l'artiste est ici représenté dans son plus grand dénuement. Communément, l'histoire de l'art rapproche *Der arme Poet* et son auteur, Carl Spitzweg, du courant Biedermeier qui est le contemporain conservateur et traditionaliste du romantisme allemand. Représentant un courant politique, littéraire, culturel et artistique, le Biedermeier rallie une idéologie nationale réactionnaire aux idéaux de la Révolution française et autres courants révolutionnaires antimonarchiques semblables. Au sein de ce courant se cristallise une forte volonté de « fuir la civilisation » et de « chanter un monde patriarcal idéal, exempté des problèmes de la civilisation moderne » (Pallazo della Ragione 2001, p. 20). En lui-même

très protectionniste, impérialiste et nationaliste, le Biedermeier défendait l'ordre de la tradition et prônait un repli des individus vers le confort de la sphère privée et familiale — se constituant en tant que contrepied du romantisme allemand. Carl Spitzweg a peint trois exemplaires du *Armer Poet*, dont l'un fût acquis par la Neue Nationalgalerie pour ses collections au moment de sa fondation en 1968. À la suite de la performance d'Ulay, la direction du musée a placé par précaution l'œuvre sous un épais plexiglas avant de le relocaliser au château de Charlottenburg. En 1989, le tableau défraie encore les manchettes après avoir été volé à nouveau par un homme qui s'était fait passer pour un handicapé et avait déjoué la surveillance de l'institution. Cette fois-ci seulement, aucune preuve ni aucun discours critique et esthétique n'accompagnaient le geste. Il est toujours possible d'observer un exemplaire de l'œuvre, toujours conservé à la Nouvelle Pinacothèque de Munich.

Contexte muséal, la Neue Nationalgalerie

En 1976, la présence de ce tableau datant de 1839 constitue un anachronisme, voire une erreur de classification au sein de la Neue Nationalgalerie, puisque le mandat de cette dernière est la préservation et la mise en valeur du patrimoine *moderne*. Conséquemment, l'œuvre de Spitzweg fait figure d'étrangère dans les salles d'exposition aux côtés d'œuvres contemporaines plus audacieuses. Ulay explique ainsi sa rencontre avec celle-ci :

One day, I paid a visit to the National Gallery, and there to my surprise I saw the painting *The Poor Poet*, which I recognized from many reproductions, all the way back to my first grade reader. The National Gallery is a modern museum, housed in a building by Mies van der Rohe, and I did not expect this traditional 19th century painting to be there (1994, p. 70).

Pour le performeur, le tableau emblématise la relique d'une période et d'un courant esthétique aliénants, mais réfère également aux vestiges d'un patrimoine autoritaire, en partie révélé par le tableau¹⁰. Dans plusieurs entretiens, il souligne les liens qui unissent cette œuvre à l'héritage culturel, social et politique spécifiquement allemand. Plus qu'aucune œuvre, *Der arme Poet* représente la réalité critiquée par la performance d'Ulay : l'histoire et l'organisation sociale qui ont mené à sa monumentalisation, à sa réification et à sa référence à une

¹⁰ Pour Ulay et pour bon nombre d'Allemands, *Der arme Poet* a été le premier contact avec le monde de l'art : l'artiste se rappelait que ce tableau était, pendant son enfance, reproduit dans tous les manuels scolaires et était d'ailleurs distinguée par le fait qu'elle était la seule reproduite en couleurs. Pour l'anecdote, Spitzweg était notoirement connu comme étant le peintre préféré d'Adolf Hitler, détail sur lequel Ulay a insisté en entrevue (2009, p. 60).

organisation pétrifiée, confortable, voire suffisante y sont cristallisés. De la sorte, le performeur souligne les intentions qui ont motivé le choix du vol de *ce* tableau :

I found it astonishing to find this particular painting, amongst other paintings from the German Romantic period, in the Neue Nationalgalerie. It was a shock for me. I hated this painting mainly because I knew the admiration and emotions with which the German population looked upon it. This filled me with horror (2009, p. 60).

La présence de ce tableau dans les collections de la Neue Nationalgalerie peut en partie s'expliquer par la contrainte créée par la construction du mur de Berlin dans le panorama culturel de la ville en pleine guerre froide. Le partage territorial du mur a ainsi causé la perte, pour la République fédérale allemande, d'importants repères patrimoniaux, principalement ceux du Museuminsel (« île aux musées »), qui regroupe encore de nos jours le Pergamonmuseum, les Altesmuseum et Neuesmuseum, de même que la Alte Nationalgalerie. Afin de combler cet important vide culturel, le programme du Kulturforum, commissionné par le gouvernement ouest-allemand, avait prévu la réappropriation d'un espace situé en lisière du mur de Berlin, dont la vocation déterminerait l'élaboration d'un vaste territoire muséal, pôle culturel excentré ouest-allemand. La Neue Nationalgalerie faisait partie du projet et sa construction d'après les plans de l'architecte minimaliste Mies van der Rohe, assumait pleinement son caractère contemporain. Ce musée se présente par son appellation, marquée du qualificatif *neue* (« nouvelle »), qui en fait le représentant fort et actuel de l'art. Il est possible de s'interroger sur l'importance et du sens, peut-être idéologique, de ce qualificatif : le musée était-il ainsi nommé en continuité, en rupture ou en opposition avec la Alte Nationalgalerie (« vieille », « ancienne » galerie nationale), demeurée la République démocratique allemande ? Joachim Jäger, actuel directeur de la Neue Nationalgalerie, propose l'hypothèse suivante :

The spirit of awakening associated with the Neue Nationalgalerie at the time should not obscure the fact that even in the name of the museum the Cold War was being waged. By calling it the Neue Nationalgalerie, one was clearly distancing oneself from the Stammhaus located in the eastern sector of the city, which until then had been the only "National Galerie". The second, "Neue" Nationalgalerie was now located demonstratively in the western sector. With the word "new" the intent was not simply to emphasize the new founding of the institute, but also to include the associated western ideas of the avant-garde and progress, of an internationally oriented modernism. The selection of Mies van

der Rohe, who came from what was considered, at the time, the transfigured land of America, added to the picture (2011, p. 80).

La « nouvelle » collection du musée d'art moderne est ainsi loin d'être homogène, puisqu'elle est composée essentiellement d'œuvres éparses demeurées à l'Ouest, qui ne peuvent toutes être conformément étiquetées de *modernes*. Jäger résume l'esprit dans lequel fut érigé le musée au sein du Kulturforum et celui dans lequel ont été constituées ses collections :

The museum, commissioned by West Berlin and connected with other ambitious urban development plans in the Berlin Kulturforum, embodied the self-conscious optimism of the West. The founding of the museum, whose collection was consolidated from the inventories of West Berlin and assembled under the name of Neue Nationalgalerie, was also part of this spirit of awakening. For that reason, in addition to twentieth-century art, nineteenth-century works were also exhibited in the Mies building (*ibid.*, p. 12).

Par contre, la construction de ce musée ne fait pas l'unanimité au sein de la communauté culturelle de Berlin. Critiqué de reconduire dans son architecture et sa fonction des valeurs bourgeoises d'un modernisme orgueilleux¹¹, le musée fait de plus du *Poète pauvre* l'une de ses pièces phares — malgré l'erreur de classification qui pourrait justifier sa présence dans les collections. Ainsi, la performance d'Ulay peut se comprendre comme une action spécifique de correction : la délocalisation du *Armer Poet* de la Neue Nationalgalerie doit diriger l'attention du spectateur sur le travail nécessaire qu'opère Ulay sur le terrain artistique et, par ricochet, le terrain politique et social. Les critiques sur l'œuvre et l'institution sont centrales pour le performeur : le musée étant un organe fondamental de la modernité, la performance vise à en montrer l'échec.

Dans son expression la plus vive, le musée instaure un rapport nouveau à l'art, mais aussi au temps, à l'histoire et à l'image — l'image historique. À l'origine du musée, la volonté

¹¹ Parmi ces critiques, nous retenons les deux suivantes, qui ont été énoncées dès l'inauguration du musée en 1969. Sur les ondes de la *WDR-Kulturspiegel*, l'historien d'art Christos Joachimides accuse le musée d'incarner le nostalgique triomphe de l'idéal bourgeois : « This museum is a manifestation of the look back, the care of established and confirmed cultural asset — art as an educational property. An intellectual adventure, a forecast as the dialectical counterpart to the experiment of yesterday, it is not » (cité par Jäger 2011, p. 73). Appuyant les critiques de Joachimides, l'historien et critique d'art Gottfried Sello avance ses réserves au quotidien *Die Zeit* : « With all due respect for Mies van der Rohe — his building, inside as well as outside, is there to celebrate art. It thereby takes its place in the grand tradition of museums, which is rooted in the nineteenth century, and to which it is bound. Let us build a temple to art. The new building marks the grand finale of this museum development, but not a new beginning. It is astounding, and deeply depressing » (*ibid.*, p. 74).

de répondre aux aspirations du projet politique moderne, celles de rendre l'accès public à des œuvres qui appartenaient à des collections privées, royales. Conséquemment, le projet du musée est intimement lié à ceux de la nation et du pouvoir, comme le souligne Jean-Louis Déotte dans son essai *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*. Il y rappelle un aspect du musée — que l'on ne cherche d'ailleurs plus réellement à remettre en cause — qui est son intime et pourtant intense accointance au politique :

La vision du pouvoir est une vision d'histoire. Et le musée en tant qu'il est un système de représentation, appartient à cette idéologie du pouvoir au premier chef, il constitue l'espace historique où le public le plus large peut accéder aux images dans lesquelles ce pouvoir se reconnaît et sur lesquelles il fonde sa légitimité culturelle (Roland Recht cité par Déotte 1994, p. 71)¹².

Tel qu'il est possible de l'entrevoir dans le parcours de la performance, celle-ci a pour objet l'incapacité muséale de répondre adéquatement à sa mission de démocratisation politique. Par la présence de *ce* tableau, dans *ces* collections et dans *ce* contexte donné, il est possible de relever plus globalement les faiblesses de ces manifestations culturelles et de témoigner de l'hypocrisie de la situation d'exclusion politique et culturelle envers les Turcs qui s'opèrent en Allemagne. Plus précisément, la présence de *cette* œuvre dans *ce* musée révèle des liens entre la représentation politique de l'institution muséale et l'importance de certaines œuvres dans la construction d'un imaginaire collectif. En tant qu'elle est l'une des œuvres les plus connues d'Allemagne, elle représente véritablement une pièce dans laquelle converge une forme de reconnaissance, voire de communion nationale : dans ce tableau se concrétise une identité nationale allemande mise de l'avant dans ce musée exemplaire en tant qu'il représente les intérêts d'une Allemagne *nouvelle* politiquement *résistante* et *juste*. En somme, la performance rend compte de l'incapacité devenue incontournable, de la part d'institutions publiques et gouvernementales comme en fait partie le musée, à communiquer adéquatement ces enjeux, à en répondre, et de réaliser ses idéaux.

¹² Ce lien est également soulevé par le théoricien Hubert Damisch, pour qui « le musée [tel qu'il fonctionne et s'affiche aujourd'hui] est le produit d'un développement qui se présente comme organique, mais qui n'a pourtant rien de naturel, répondant comme il le fait à un projet qui se veut "culturel", et qui est en définitive essentiellement politique. Les luttes internes dont le musée est le théâtre, et qui ont pour enjeu un pouvoir mesurable quantitativement, en termes de crédits autant que de surfaces d'exposition, ne sauraient masquer le fait que l'institution participe, en tant que telle, autant qu'elle l'exprime, de l'agenda d'une formation sociale ou, comme l'écrivait Guy Debord, de son emploi du temps » (2000, p. 75).

Les Turcs et le *Poète pauvre*, un rapprochement formel et symbolique

Dans la performance, l'œuvre de Spitzweg relève également d'une autre fonction. Son caractère réactionnaire et traditionaliste devient le miroir par lequel est reflétée la rupture du musée face à son contrat politique et culturel moderne, son incapacité de médiation politique avec les individus. Si, en tant que figure de la modernité, le musée souhaitait incarner l'accessibilité et l'appropriation collective de ses collections, il semble avoir échoué à sa mission. En adressant le tableau à la famille d'immigrants turcs, privés de statut permanent, Ulay insiste sur la difficile reconnaissance de certains « sans-parts » à cette société. La performance montre l'inégalité de la distribution de cet héritage culturel, qui n'est donnée sans discrimination, à tous. Pour pallier cette insuffisance institutionnalisée, Ulay fait de la translation, de la délocalisation du tableau, le motif central de son œuvre. Il fait lui-même le pont — que ne parviennent pas à ériger les institutions politiques et culturelles — pour intégrer les Turcs et mettre en évidence les liens qui les unissent au sujet même du tableau de Spitzweg. De la sorte, contrairement à ce qui a été avancé médiatiquement au lendemain de l'action, celle-ci est loin d'être l'œuvre insensée et impulsive d'un fou ou d'un voleur et elle n'a aucune visée mercantile sur ou destructrice de l'œuvre ; son emprunt à des fins artistiques tend à la fois, du point de vue de l'histoire de l'art, vers un processus de correction de classification muséale et, d'autre part, du point de vue de la mission historique muséale, à la réalisation démocratique de l'accessibilité culturelle. Ainsi, la fracture et la sclérose sociales sont des enjeux abordés par la performance aux côtés des enjeux culturels et artistiques.

Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler qu'au moment de la réalisation de l'action, Berlin est, en 1976, un terrain où se multiplient les frontières apparentes et concrètes. L'atmosphère tendue qui règne dans la ville est ainsi décrite par l'artiste :

*The contrast between this super romantic painting and the city of Berlin at the time couldn't have been greater. Berlin, the epicenter of the Cold War, was torn in two, separating one and the same people by a wall and made « enemies ». One half of the city was West Germany, a Cold War, geo-political Island isolated in enemy territory, East Germany. After World War II, Berlin became a whore in very dirty political dramas. The human suffering on both sides created such an unthinkable inhuman atmosphere and environment (Ulay, *et al.* 2009, p. 60, nous soulignons).*

Le théâtre sur lequel opère l'artiste montre un apparent et inquiétant bouillonnement politique qui favorise une multiplication des formes d'exclusion. Dès lors, la performance devient une *action politique*, dont l'objectif est le rétablissement d'un dialogue. Le parcours du performeur dans la ville rend ainsi visibles les marqueurs d'exclusions — symboliques ou tangibles — et vise dans sa résolution et l'aboutissement de la course à rapprocher les identités apparemment isolées des Turcs et des Allemands. Tel que nous le verrons dans le chapitre suivant, nous défendons l'hypothèse que le travail de la performance ne tient pas seulement en ce geste performatif et politique qu'est la délocalisation du *Armer Poet* de Spitzweg, puisque le support d'inscription de cette performance — le film — relance l'objet de ses critiques. En conséquence, les critiques qui structurent *DkBK* sont entièrement dépendantes de ce double travail temporel de la performance, qui est la performance du *geste* et celui de sa cinématographisation, qui épaulé le premier temps de l'œuvre.

***Data* (Dominic Gagnon, 2010)**

Division de l'œuvre

Réalisé par Dominic Gagnon, *Data* est un film d'une heure articulé autour du projet collectif *Au Travail/At Work*. Il est divisé en vingt intertitres qui ponctuent le film (« DATA : Please wait, your entertainment is being reset », « DATA : Give man a tool and he's gonna play with it » ou encore « DATA : Le père Noël est une ordure », etc.). Chaque intertitre permet au lecteur de progresser au rythme du manifeste et des images et de comprendre les opérations des *at-workers* et du collectif. À l'exception de ces repères, le film ne donne aucune indication factuelle : aucune légende ou identification des intervenants (philosophes, historiens d'art, praticiens, etc.) n'accompagnent les images. Ces derniers sont même souvent filmés en très gros plan, ce qui rend leur identification presque impossible. *Data* est également la première œuvre de Dominic Gagnon réalisée à partir du Web : « à l'époque je faisais ça dans la panique : il fallait que j'enregistre d'une manière ou d'une autre ce que je voyais. [...] J'ai travaillé sur le Web pour *Data* parce que c'était le seul moyen de faire le point sur l'expérience du collectif At Work » (2013, p. 24).

Contenu diégétique

Le film est une proposition formelle créée à partir d'un contenu ambigu et hybride. À mi-chemin entre le documentaire non orthodoxe et l'œuvre pamphlétaire, le film documente la pratique de détournement des *at-workers* — les membres du collectif — sur leur lieu de travail, en plus de présenter en filigrane de ces images le programme qui soutient la mission du collectif (annexe A). L'œuvre est constituée d'après un montage de vidéos disparates partagées sur Internet entrecoupées d'interviews avec divers intervenants. Le film se concentre sur les actions des *at-workers* ; certaines sont montrées d'après les traces qu'ils ont réalisées, filmées et mises en ligne, d'autres sont simplement *narrées* et deviennent les récits exemplaires partagés par les intervenants avec le cinéaste, alors que ce dernier ne se présente jamais directement à la caméra.

« Les données qui nous unissent, souligne le manifeste du collectif, sont rares, ou nos données sont corrompues ou abîmées. Les valeurs partagées par notre groupe sont immatérielles » (Dominic Gagnon, *Data*, 2010). Le sujet du film est celui de la résistance à la structure entrepreneuriale et à l'organisation aliénante du milieu du travail qui impose une gestion stricte de ses employés. Ce que *Data* documente est la pratique du détournement et du sabotage des *at-workers* : chaque anecdote ou chaque vidéo est une pratique de résistance qui s'ancre dans le milieu apparemment le plus stérile à une forme de pratique esthétique — certaines pratiques peuvent ne pas se revendiquer comme étant une forme de détournement ou de sabotage (artistiques), mais le film se donne néanmoins la possibilité de reconnaître la validité du geste des *at-workers* et fait de cette validité le point de convergence de ces travailleurs anonymes. Parallèlement, une des questions qui ponctue *Data*, étant donné la spécificité de la matière qui le constitue, est celle de la condition de possibilité de l'apparition des *at-workers* : *Data* documente ce rapport à la production de ces traces marginales faites par les travailleurs et les conditions de possibilité de leur émergence par la médiation du montage.

Format

La qualité des vidéos est relative et témoigne d'une urgence de produire une trace, de *dire* quelque chose et de le *faire entendre* par *quelqu'un, quelque part* — « Qu'importe qui

parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle », dirait Samuel Beckett. Depuis 2007, Dominic Gagnon fait du « cinéma sans caméra » (Gagnon, *et al.* 2013). Non seulement par « économie » mais aussi par intérêt pour ce type de documents et ce qu'ils relèvent, le cinéaste s'approvisionne à même les rebuts d'Internet et des plateformes de partage comme You Tube. Certaines images sont ainsi produites par des appareils peu orthodoxes et non nobles (cellulaires, webcams, caméras de surveillance), appréciées pour leur texture particulière, pixellisées mais aussi à la conservation précaire. Cette sélection de matériaux est d'abord fonctionnelle : « J'ai toujours travaillé avec des moyens très simples, et puis quand je compose des images, quand je construis des images, je m'organise pour que cela soit *low-fi*, à l'épreuve de tous les systèmes » (Gagnon 2013), dont l'esthétique particulière est due aux algorithmes de compression. Selon le cinéaste, leur grain particulier est aussi intéressant que celui de la pellicule : « Je trouvais enfin, dit-il, que les images vidéo avaient de la gueule, qu'elles vibraient, comme le film » (*ibid.*). Son approche est ainsi intimement liée au matériau qui lui permet de se (dé)lier de ses sujets, puisque la barrière de la caméra ne s'impose plus, que les « acteurs » sont au plus près d'une projection non censurée d'eux-mêmes. Même si le geste implique une construction de l'image, une éventuelle artificialité du jeu et du discours, cette image demeure *autoproduite*. De ce fait, les altérations du cinéaste au cours du processus s'en voient ainsi réduites. Il est ainsi possible de voir la procédure d'enregistrement comme un geste performatif — dont l'énonciation *visé* la transformation d'un état. Cette procédure fait de l'auteur de la vidéo un *producteur* de l'image : il se déleste d'un rapport autoritaire de la pression de regard de la caméra et de l'anticipation du regard d'un (im)probable¹³ spectateur sur lui.

Démarche performative de Dominic Gagnon

Bien qu'elle prévaut pourtant à degrés divers dans sa filmographie générale, la démarche performative — essentielle et centrale — de Dominic Gagnon n'est pas fréquemment abordée. Avec son travail à partir de vidéos amateurs téléchargées sur le Web, c'est le rebut d'Internet qui acquière sa « valeur d'exposition », pour ce qu'il permet de révéler

¹³ Ces vidéos ne sont pas destinées à être vues par un auditoire élargi et « aléatoire ». Si ces traces se rendent à nous, c'est par le truchement du travail de collecte et de remontage de Dominic Gagnon.

socialement. Les auteurs des vidéos anonymes sont montrés en performance, en ce sens qu'ils performant pour la caméra un détournement de leurs tâches (de leur travail) en un geste qui n'est pas sans rappeler le détournement artistique, les pratiques furtives de l'art situationnel, la micro-intervention, le théâtre de rue, etc.

Par ailleurs, l'aspect performatif des œuvres du cinéaste se retrouve également dans le fait qu'il reprend pour sa démarche certaines pratiques de l'histoire de l'art : le collage, le situationnisme, le langage de la performance, l'esthétique de l'installation, etc., tout en revenant à ce qui fait la spécificité du cinéma¹⁴. Dominic Gagnon, pour qui le travail est aussi une occasion « de comploter et de détourner le temps de travail d'entreprise à des fins personnelles » (2013), en plus de considérer que les emplois mêmes les plus banals représentent la possibilité « d'avoir accès à des socialités à des univers, et des milieux », est animé d'un désir d'engagement éthique envers les travailleurs de *Data (ibid.)* : la réalisation de ce film a été pour lui l'occasion de cofonder le collectif international *Au Travail* qui est constitué d'un « catalogue » de 300 individus anonymes.

L' (extra)ordinaire du geste : le travail comme laboratoire performatif

Les actions des *at-workers* sont des propositions individuelles afin de remédier à cette morosité structurelle et dépressionniste que sont les milieux de travail, en détournant les moyens de l'entreprise et en produisant des actions furtives. En guise d'ouverture du film, le manifeste annonce sans ambages la mission du collectif dont l'ambition vise le microchangement dont le spectre autant la réalisation d'un plaisir immédiat dans la vie du travailleur et son plaisir immédiat qu'une transformation à grande échelle — qui est réalisée par le truchement du montage opéré par le film. Le collectif ne reconnaît pas de séparation entre la culture du travail et celle de l'art. Aussi, une porosité de ces occupations doit pouvoir aboutir à une forme de résistance et, ultimement, à une forme d'émancipation des *at-workers* :

Nous nous approprions la culture du travail au sein même de nos cadres de vie.
Nous nous produisons en utilisant, détournant ou pliant à leurs propres fins les

¹⁴ Nous reviendrons plus précisément et plus amplement sur cette dimension de l'œuvre du cinéaste dans le cadre du troisième chapitre, avec le concept de « performativité » comme moteur et construction particulière de signification et d'évènementialité (des individualités, des expressions, des discours).

moyens culturels et technologiques dont nous disposons au travail. Le travail est considéré comme un champ d'expérimentation où se jouent les rapports conflictuels entre utopies privées, nécessités collectives et réalités économiques. Nous refusons certaines conditions de travail par le détournement de celles-ci. Immergés dans divers secteurs de l'économie, nous dessinons les figures possibles d'une nouvelle forme d'engagement. Notre objectif est de produire ce qui n'est pas réductible à une valeur d'échange commercial. Cet acte de résistance au pouvoir de la rationalisation économique néolibérale consiste à enrichir des capacités d'action et de réflexion (Dominic Gagnon, *Data*, 2010).

Ces actes de résistance immatériels s'apparentent dans leurs formes à des actes performatifs, indiscernables et furtifs, tels qu'ils s'observent communément en art contemporain : chaque *at-worker* transfigure un geste ordinaire en geste artistique. Ce sera par exemple la cueillette des ordures par les employés de la voirie municipale transformée en un ballet collectif matinal. Ce sera le geste du traducteur de livres d'art qui pour chaque terme traduit en donne le versant négatif sans que personne ne s'en aperçoive : noir devient blanc, monumental devient ridicule. Ce sera le banquet dressé par un gardien de sécurité dont il est le seul convive, qui se filme par les caméras de surveillance. Ce sera le geste du monteur qui conserve et remonte chaque séquence manquée et rebutante d'un film pornographique pour en faire sa version ratée. Plus loin, ce sera le travail d'un figurant de cinéma qui conserve chaque scène où il apparaît et recrée, à partir des chutes, le film dont il devient le personnage principal. Ce sera encore, finalement, le geste de ce livreur de tableaux qui, en transit d'un musée à l'autre, photographie les œuvres de grands maîtres posées aux abords de l'autoroute, aux côtés d'animaux fauchés ou des toilettes publiques. Ce parasitage ludique du milieu de travail et de ses moyens est revendiqué par le film comme une forme discrète d'art *ordinaire* et furtif, dont l'efficacité est immédiatement ressentie par les *at-workers* qui posent ces gestes.

« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », disait Robert Filliou. En accord avec l'artiste, fréquemment cité en tant que référence pour Dominic Gagnon, le cinéaste fait de *Data* une œuvre par laquelle il est nécessaire de revoir la porosité des frontières de l'art. Thématiquement, le film atteste d'une division presque structurelle entre

ceux, d'un côté, qui produisent, encouragent et profitent de l'art¹⁵ et, de l'autre, ceux qui en sont exclus par leur emploi du temps, par une incapacité foncière à pouvoir profiter de la pratique des arts — cette absence supposée de sensibilité, d'aptitude, d'inclinaison est en partie justifiée passivement par le discours social qui ferait du travailleur un insensible incapable de reconnaître l'art. Le film fait donc état d'une division existante, mais critiquée, entre les « capables » et les « incapables » d'une production et d'une réception artistique. Par la présentation de micro-interventions au statut non clairement défini, le film de Gagnon propose une reconfiguration entre les « capables » et les « incapables » qui aboutit à une nouvelle division : les nouveaux « capables » — c'est-à-dire les *at-workers* — peuvent-ils être reconnus comme admissibles au dialogue artistique par les spectateurs ? Souvent, les œuvres de Gagnon insistent sur un important enjeu de reconnaissance, voire un choc troublant de l'apparition de ce matériau non noble, du discours inacceptable tenu par les protagonistes de ses films. Puisqu'il travaille la marge, le discours des marginaux et ses limites éthiques et politiques¹⁶, le processus d'empathie et de reconnaissance est souvent un pari exigeant pour les spectateurs. *Data* n'échappe pas à ce paradoxe récurrent. Matériellement, ces traces appartiennent-elles à une pratique artistique ? C'est la question et le pari posés par le film. Si cette reconnaissance lui est refusée, tant le film que les actions des membres du collectif retombent dans l'oubli. Si au contraire le pari est relevé, nous assistons alors à une redéfinition de ce qui compose le droit de citer dans le monde de l'art. Politiquement, est-il possible que la redéfinition proposée par le film soit comprise au-delà des limites du monde de l'art comme la redéfinition d'une forme politique communautaire dans laquelle le dialogue entre ces micro-interventions et le spectateur permettrait une reconfiguration du partage du sensible¹⁷ ?

Par l'étendue de sa mosaïque de pratiques, le film prouve l'existence d'une solidarité des membres à un ensemble qui pourrait bien dépasser le collectif. *Data* a une valeur

¹⁵ Une séquence du film s'intéresse d'ailleurs à l'édition « Les ateliers de Rennes, valeurs croisées » de la Biennale de Rennes. Organisé en 2008, l'événement avait pour objectif « d'interroger les relations entre l'art et l'entreprise sur le mode de la rencontre, en abordant une problématique partagée par ces deux champs de production : la création de valeur par le travail » (www.lesateliersderennes.fr). *Data* montre la farouche opposition des artistes aux ateliers, financés en partie par le groupe Arc Norac, branche de mécénat du groupe alimentaire français Norac.

¹⁶ Pensons notamment aux films *Haute vitesse* (2007), *RIP in Pieces America* (2009), *Pieces and Love all to Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012) et *of the North* (2015).

¹⁷ Nous reviendrons à cette notion ranciérienne qui est celle du « partage du sensible » dans le cadre du dernier chapitre.

pamphlétaire assumée et cherche à communiquer la démarche des *at-workers* et à encourager le développement de son esprit par les spectateurs salariés : « Nous avons préservé nos échanges pour *inspirer* d'autres salariés¹⁸ », rappelle un intertitre du film. Cependant, la préservation de ces échanges n'est pas suffisante, encore faut-il les montrer : l'inspiration pour les « autres » salariés demande l'intervention du montage, car le spectateur est souvent confronté à des images qui, prises isolément, pourraient ne pas appartenir à un régime esthétique. Au sens fort, c'est le montage qui permet d'en révéler le potentiel réflexif et artistique. En tant qu'ils sont l'œuvre de « sans-parts », d'« incapables » anonymes qui ne revendiquent ces pratiques que pour leur plaisir, ces gestes sont des « emprunts » à une manière performative de faire de l'art — mais qui ne cherchent pas pour autant à être tributaires du monde de l'art ou être récupéré par celui-ci. Ainsi, ils doivent être vus *autrement* qu'en tant que mouvements banals et répétitifs (ceux du monde du travail), et autrement qu'en tant que gestes esthétiques (qui sont ceux du monde de l'art). Pour le cinéaste,

le projet du collectif doit servir à s'affranchir autant du monde de l'art que du travail. Trouver un nouveau sens à des activités artistiques et économiques au quotidien, dans le cadre personnel de sa propre vie ou de sa situation. [...] Il ne s'agit pas de faire table rase comme les situationnistes qui prônaient l'abstinence autant dans l'art que dans le travail, mais plutôt de trouver une liberté de faire et d'agir à l'intérieur des systèmes en place. En ce sens, nous avons réussi à trouver de nouvelles motivations à travailler et à créer, sans toutefois être récupérés par nos employeurs et le système des arts. Devenir indépendant prenait tout son sens. De plus, l'art que nous avons créé et créons toujours plaît davantage aux publics qui peuvent se reconnaître dans notre posture. De là nous viennent de nombreuses contributions de non-artistes qui, finalement, sont tout aussi intéressantes que les autres. Comme ça, le système des arts, plutôt élitiste, est dans l'embarras (2013, en ligne).

À l'aliénation et à la soumission matérielle, psychologique et économique, les travailleurs du collectif répondent donc par des stratégies minimales de résistance qui pourraient se résumer à l'idée, finalement très simple, « de faire de la perruque » qui signifie un « travail que l'ouvrier fait en fraude, pour son propre compte, avec le matériel ou sur le temps de l'employeur » (« perruque », dans *Trésor de la langue française*). « Perruquer » est,

¹⁸ Les vidéos qui font partie de *Data* et les courriels échangés par ses membres sont sauvegardés sur la boîte courriel de Dominic Gagnon, qui agit comme médiathèque du projet (Gagnon 2013).

pour Michel de Certeau, une pratique de détournement propre aux ouvriers, une tactique populaire :

le travailleur qui « fait de la perruque » soustrait à l'usine du temps (plutôt que des biens, car il n'utilise que des restes) en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit. Sur les lieux mêmes où règne la machine qu'il doit servir, il ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son œuvre un savoir-faire propre et à répondre par une *dépense* à des solidarités ouvrières ou familiales. [...] [L]a perruque réintroduit dans l'espace industriel (c'est-à-dire dans l'ordre présent) les tactiques populaires de jadis ou d'ailleurs (1990, p. 45).

Data dément l'idée convenue selon laquelle le travailleur ne dispose de rien, sinon de sa résilience et de sa force, toutes deux mises au profit de l'entreprise qui, elle, détiendrait les moyens de production. Le geste souvent mécanique du travailleur n'est plus uniquement fait en vue de l'optimisation du rendement, mais vise des fins ludiques, ironiques et même poétiques. Le collectif montre qu'il existe une forme résistante *organisée* à l'aliénation tranquille des individus par le travail. Ultimement, le collectif a pour objectif la réappropriation d'un espace de jeu et d'une intégrité morale par des techniques qui rappellent la performance. Faisant beaucoup avec peu (le matériel « mis à leur disposition » par l'employeur), les salariés transforment le geste ordinaire et mécanique en un geste qui a une portée *extraordinaire* et critique. C'est, en définitive, une forme critique et réflexive de résistance quotidienne au néo-libéralisme qui, de multiples manières, isole et exclue l'ouvrier du corps social.

Néolibéralisme

En montrant des travailleurs à l'œuvre, *Data* problématise les enjeux actuels reliés au modèle économique prédominant : le néo-libéralisme. Celui-ci a infiltré, depuis la seconde moitié des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, tous les secteurs possibles y compris ceux qui, traditionnellement, n'étaient pas enchâssés dans le marché. Si le libéralisme avait alors déjà imposé son modèle de division du travail, sa mécanisation, sa perte de savoir-faire, son intégration verticale (ne laissant aucune place à la digression ou à l'expression de discours et d'identités divergentes à l'intérieur des sphères économiques de la production et de la circulation marchande) ; le néo-libéralisme, quant à lui, peut-être compris comme la

radicalisation et l'exportation du modèle libéral à l'intérieur des autres sphères d'activités sociales qui historiquement ont su préserver leur autonomie face aux institutions économiques. Ainsi, la main invisible et toute puissante du modèle financier structure mur à mur la société en se substituant sournoisement aux institutions et les plie à sa dynamique. Le monde de l'art n'échappe évidemment pas à cette restructuration des rapports sociaux, évalué en fonction de sa rentabilité et de ses succès. À la différence du contexte de réalisation de la performance *DkBK*, celui dans lequel est réalisé le film de Dominic Gagnon n'accuse pas une indifférence des institutions au projet d'intégration des individus, mais adresse plutôt le problème du désinvestissement de ces mêmes institutions, qui désormais brillent par leur absence. La vampirisation de ces institutions par des critères marchands non seulement supprime les filets de protection sociale qui étaient présents jusqu'alors, mais force la mise de l'avant de l'identification stricte entre l'individu et la forme entrepreneuriale. Conséquemment, la répartition des occupations semble régie d'avance : elle est le fruit d'un « partage¹⁹ » selon lequel l'ouvrier ne pourrait être qu'ouvrier et l'artiste, qu'un artiste²⁰. Ainsi, toute figure intermédiaire (l'artiste ouvrier) représente une forme entrepreneuriale non aboutie entrepreneuriale, incarne la figure de l'artiste raté qui ne peut vivre de son art. Par les standards en vigueur, ces figures intermédiaires incarnent des figures fautives desquelles il est difficile de se racheter : ainsi, cette fixation sur l'identification puriste d'un seul rôle social fait du lieu de travail *un milieu d'exclusion et d'exploitation*. *Data* cherche à déconstruire cette réalité, et de montrer qu'à l'inverse, les lieux destinés à la *production* et à la *consommation* de l'art sont d'ores et déjà gangrénés par ce modèle de la rentabilité. « *L'art, semonce le manifeste du collectif, s'est aujourd'hui enfermé dans la contemplation et l'élaboration toujours recommencée de son histoire. Les responsables institutionnels gèrent la machine en se gardant bien d'attribuer à son mouvement des fins autres que sa pure reproduction* »

¹⁹ Comme c'était déjà le cas pour le libéralisme classique, le vocabulaire de l'égalité formelle est toujours mis de l'avant dans le contexte du néo-libéralisme. L'égalité idéologique du contrat entre le patron et l'ouvrier qui a mainte fois été critiqué par la gauche classique se réaffirme sous des postures plus scabreuses : par exemple, les employés de Wal-Mart nommés ingénieusement des associés, malgré qu'on leur empêche la dignité de se défendre par l'intermédiaire d'un syndicat.

²⁰ Nous utilisons le terme selon la lecture de « partage du sensible » qu'en donne Jacques Rancière qui est le « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage » (2000, p. 12).

(Gagnon 2010). Les exemples truffent le film : les Ateliers de Rennes qui sont financés par le mécénat du groupe alimentaire Norac, le musée qui n'accepte la dissidence que si elle est institutionnalisée (classifiée, théorisée et exposée selon *ses* paramètres), le cinéma pornographique qui fait de ses acteurs les boulons d'une sexualité qui ne peut être que mécanique, etc. Réciproquement, l'artiste est aussi soumis, dans la gestion de sa pratique, aux aléas de la condition ouvrière : « La vie "glamour" des artistes ! Travailler comme un chien pour créer sa vision artistique, répondre aux appels d'offres des galeries, appliquer à des bourses et faire un boulot exigeant mal rémunéré pour payer ses factures » (*ibid.*). Qu'avons-nous à attendre et à retirer de ce pessimiste état des lieux ?

La piste de solution qui est proposée avec *Data* est de parvenir à une forme d'égalité des pratiques, convergeant vers le travail, comme laboratoire de création. Nous assistons à une redéfinition des rôles à même cette structure stérile, dans laquelle l'ouvrier reprend de l'artiste ses manœuvres artistiques ; de l'autre côté, pour l'artiste, il s'agit plus que d'accéder à des socialités mais d'y *prendre part*. Cette mixité rend possible le partage d'un territoire qui n'est plus que celui de l'aliénation mais celui du jeu, de la réflexion, de la critique. À la base de ce partage de lieu est comprise une logique de réseau, établie sous le principe de la reconnaissance : « La valeur du collectif n'est pas liée à son originalité mais à sa capacité à être appropriée de tous par le langage seul » (*ibid.*). Ainsi, le collectif partage un langage commun et l'objectif derrière sa mise en exposition est la reconnaissance de ce langage du spectateur. Ce dernier est outillé pour comprendre les gestes de ce collectif et la colère de ses membres qui est indissociable de ce monde du travail qui les asservit à ses conditions. « Ensemble, nous formons un réseau qui couvre toutes les sphères de la vie. Comme un virus, notre colonie ne connaît ni hiérarchie ni frontière » (*ibid.*). En réponse au modèle de production dominant, les membres du collectif ne cherchent pas à produire un bien, un objet de consommation, etc. C'est par la posture, l'attitude, le geste que se concrétise la résistance : les *at-workers* trouvent dans le développement de ce réseautage la valeur du collectif, plutôt que de miser sur des résultats physiques et matériels. *À l'image de la performance, le collectif s'inspire plutôt de ce qui est le vecteur de transformation et non de la réalisation concrète de cette transformation.*

Entre le suffixe désignant une action en cours mais qui jamais ne sera donnée pour achevée, et le préfixe globalisant, renvoyant à une totalité inaccessible, sinon inexistante, *performance* pose la « forme », improbable. Mot admirable par sa richesse d'implication, car il réfère moins à un accomplissement qu'à un désir d'accomplissement. Mais celui-ci reste unique. La globalité, provisoire. Chaque performance nouvelle remet tout en cause. La forme se perçoit en performance, mais à chaque performance elle se transmue.

- Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, 1990, p. 36

2. La performance, la beauté du geste

« Performer, disait Richard Schechner, c'est montrer le faire » ([2002] 2013, p. 28), c'est montrer, par le geste et l'action, une expertise à l'œuvre, un agencement de signes, de techniques et de savoirs. Si pour certains la performance a été principalement mue par un effet de présence (pleine présence de l'œuvre dans le continuum artiste/performeur/corps), il nous apparaît dorénavant possible de penser que l'essence de la performance tient plutôt dans la possibilité de la création d'un *rapport actif* entre l'œuvre et son public. Ainsi, le résultat final compte *peu*, compte *moins* que ce qui se situe *entre* chaque instant en vue de sa réalisation. En somme, c'est la réitération de chacun de ces « *entre-instants* » qui prévaut en tant qu'accomplissement, et, pourrions-nous dire, qui est ce qui performe. Si la performance peut être cette manifestation événementielle créatrice d'un rapport actif entre le performeur et son public, elle ne saurait selon nous se limiter à cette forme. Au contraire, la performance, en tant que pratique artistique, doit créer ces « *entre-instants* », c'est-à-dire le milieu, par lequel est possible la rencontre qui permet l'expérience en tant que rapport actif. En outre, l'action de performance — en tant qu'*expérience* — s'incarne toujours dans un corps, mais pas nécessairement celui de l'artiste. Autrement dit, du moment où un support artistique, peu importe lequel, crée les conditions de réalisation d'un rapport actif entre lui et le milieu qu'il ouvre, quelque chose comme la possibilité de la transformation performative point à l'horizon. La question de savoir ce qu'est la performance dans ces articulations essentielles devrait fournir des réponses quant aux médiations physiques qui définissent la fixité et la fluidité entre la préservation de l'œuvre et le devenir de sa transformation. Dans un tel contexte de (re)définition perpétuelle, borner les conditions de possibilité et les critères d'exécution de la performance confirme un péril constant, celui de ne pouvoir rendre compte de l'unicité de son expérience. Ce chapitre a pour objectif de donner une forme à une telle expérience.

D'abord, il n'est pas inutile de rappeler qu'avec l'avènement de la performance s'est opéré un bouleversement significatif dans la pratique des arts. Cette dernière a énoncé la possibilité de faire œuvre par des manières de *faire* et d'*être* particulières qui sont, dans leur surgissement inattendu, à la fois *particulièrement* ordinaires et foncièrement perturbatrices — en somme, extraordinaires. La performance a fait de l'*incarnation*²¹ et du geste l'essentiel de l'œuvre, et ce faisant, a ébranlé le rapport matériel et institutionnel de l'art. Par cette inscription particulière dans l'histoire de l'art, revendiquée comme un engagement, la performance est au cœur d'une série de débats concernant les enjeux de sa diffusion et de sa conservation. Au cœur de ces polémiques est ainsi questionnée l'une de ses qualités réputées cardinales : sa présence éphémère. Les défenseurs de cette conception précise — théoriciens comme praticiens —, qui valorisent d'abord et avant tout le partage d'une expérience commune et immédiate entre l'artiste et les spectateurs, ont souvent plaidé pour la souveraineté du geste créateur et autonome libéré de toute trace et de la contrainte de la durée. Ainsi sublimée et idéalisée par sa fugacité, la performance s'est isolée des arts représentatifs. Isolée, elle l'a été aussi des arts dits vivants, tels le théâtre ou la danse, étant donnée la non-itérabilité revendiquée à ses débuts, par laquelle elle s'est distinguée de formes classiques basées sur la possibilité de la représentation scriptée par le texte ou la partition. Pour les défenseurs de l'immédiateté de la performance, le script est un document unique servant seulement des fins de conservation : ni le script ni ce qui y est décrit se présente comme étant réitérable. Cette conception qui cherche à saisir l'essence de la performance comme ce qui est immédiat, unique, présent nous apparaît difficilement défendable. Que ce soit par le script ou par la captation vidéo, la performance est plutôt l'exemple d'une manipulation du réel et du contrôle de l'évènementialité qui est soumise aux aléas d'une *mise en récit*, en somme d'une médiation. Nous commencerons par présenter la réflexion qui est à la base de cette théorie de l'immédiateté afin de rester fidèle à son esprit de transformation, mais en montrant l'impossibilité de faire une défense cohérente de l'immédiateté. En introduisant la catégorie de la médiation à l'intérieur du concept de performance, nous faisons le pari de pouvoir comprendre, malgré leur hétérogénéité²² explicite, *Da ist eine kriminelle Berührung in der*

²¹ Le terme d'*embodiment* est parfois, même en français, préféré à celui de l'*incarnation*.

²² *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* est une action de performance, mais la fonction de sa documentation est active : le traitement documentaire et filmique du film dédouble la performance et ses

Kunst et *Data* comme étant eux-mêmes des performances. Ceci nous permettra de rendre compte de la complexité de leurs possibilités théoriques, esthétiques et même politiques : elles posent un problème de classification qui relève de leur conception formelle et de l'importance du travail accordé à leur *support*.

Data et *DkBK* présentent des enjeux croisés dont la présentation exige une réflexion sur la documentation qui permettra de réfléchir leur intermédialité. Cette intermédialité peut parfois être retenue contre ces œuvres : la qualité cinématographique peut masquer la qualité performative, et inversement. Dans ce chapitre, nous insisterons sur les qualités conjointes des deux œuvres : premièrement, leur performativité est liée à l'idée de l'action, du devenir, de la transformation et deuxièmement leur cinématographisation, qui est le travail d'après un langage structurant qui est tout aussi actif. Ces caractéristiques sont fondamentales et indissociables, c'est-à-dire pleinement co-constituantes des œuvres. Plutôt que de corrompre le geste performatif, nous croyons que le document en réactive la portée et qu'il est le témoignage d'une performativité singulière. Ce faisant, nous cherchons à dépasser le lieu commun qui fait du document de performance une béquille passive et secondaire à l'œuvre ; pour certains auteurs, cette documentation dénaturerait même les termes de son expérience²³. Pour ce faire, nous reviendrons sur la place qu'occupe la documentation au cœur de l'expérience de la performance à des fins de sa préservation et de sa conservation. Ce souci de créer une trace matérielle de l'œuvre éphémère fait passer la documentation traditionnelle et « objective » à une documentation performative. C'est à l'aune d'une telle forme de performativité documentaire que peuvent être analysées *DkBK* et *Data*, qui agissent comme énoncés performatifs dont le langage est, comme nous le verrons dans le chapitre 3, le cinéma.

critiques. De son côté, *Data* ne peut non plus être uniquement analysé qu'en termes cinématographiques. Bien que Dominic Gagnon revendique sa filiation et son attachement au cinéma dans ce qu'il a de plus nodal : « Je suis très attaché à la salle de cinéma. La qualité première de la salle pour moi, c'est qu'elle nous prend en otage : c'est un endroit protégé de consommation d'images. [...] Ce que je fais est une inversion : la plupart des gens documentent la réalité pour ensuite mettre leurs images sur le Web, ils numérisent le monde. Je fais le geste inverse : je réanalogise le monde, pourrait-on dire. J'apporte dans la salle des images du Web pour qu'elles soient vues, discutées, reçues de façon organique, analogique et collective » (2013, p. 23). Sa pratique est « impure », autant dans le choix de ses matériaux (vidéos qu'il n'a pas tournées et trouvées sur Internet) que dans son approche intermédiaire, qui retient les leçons héritées des artistes situationnistes, de performance et d'installation.

²³ Parmi ces auteurs, nous retenons leurs ouvrages et articles suivants : *Unmarked. The politics of performance* (Phelan 1993), *La performance : du futurisme à nos jours* (Goldberg 2001), ou encore « Concevoir le temps dans l'art de performance. Le point de vue d'une cinéaste » (Mangolte 2015).

2.1 La performance comme pratique éphémère et son objet litigieux : polémiques fondamentales

L'insistance sur le geste et l'action, au détriment de l'objet, vise à traduire la portée anti-institutionnelle et la critique idéologique revendiquée par la performance. Ainsi, cette conception de la performance questionne la nécessité qu'a la performance, pour faire œuvre, à *s'objectifier*, c'est-à-dire de se *dédoubler* à travers une empreinte matérielle et sensible. De ce point de vue, l'objet filmique, photographique ou textuel est conçu comme rendant disponible la performance filmée ou documentée à la désacralisation de son autonomie, c'est-à-dire à son intégration mercantile par le truchement de l'expression de sa valeur d'échange. Il est vrai qu'aux débuts de la pratique, les performeurs sont majoritairement peu enclins à s'embarasser de la production de traces de leurs performances, autrement qu'à des fins purement documentaires²⁴. Originellement, la performance s'est érigée comme une configuration de résistance culturelle. L'insistance sur l'« événement » (le *happening*, ce qui est « en cours ») plutôt que sur une forme arrêtée (objet), de même que la formation satellitaire des artistes autour de galeries indépendantes ou au sein de réseaux internationaux (Fluxus, par exemple), résume l'affirmation de cette indépendance des performeurs face à l'autorité instituée et conventionnelle du « monde de l'art ». Également, la pratique concrétise en elle des critiques contemporaines face à la récupération de toute énonciation artistique à des fins institutionnelles et économiques : l'objet produit, mais aussi les institutions chargées à leur préservation et à leur diffusion — les musées, les galeries, les académies, etc. — sont essentiellement remises en cause par ces critiques, car celles-ci sont aussi parfaitement intégrées à cette totalité sociale qui est dénoncée. Le musée n'échappe pas, en tant que représentation symbolique du pouvoir, aux enjeux de la spéculation commerciale et économique qu'il nourrit, desquels la performance tient bien à se garder à l'écart.

En tant qu'action, le geste performatif se revendique donc en tant que geste politique. Il insiste sur un partage de l'expérience esthétique « immatérielle » entre l'artiste et son public. Ne voulant pas donner de prise matérielle au marché de l'art sur laquelle ce dernier pourrait

²⁴ Ils distinguent ainsi l'œuvre performée de sa trace qui, par la médiation, deviendrait autre chose : le film, la photographie, le script sont contraires à la performance qui est éphémère, ils réifient le geste.

capitaliser, le performeur présente son œuvre comme inaliénable : son geste seul *fait* œuvre²⁵. Néanmoins, la résistance du caractère physique et marchand de la performance ouvre la porte à une mythification de l'artiste comme seul support de signification de l'œuvre. Puisque ce qui distingue la performance est son « avoir lieu » — donc son immédiateté, donc son unicité —, une performance incarnée insiste sur le geste de l'artiste, autrement dit sur sa présence. Pour Anne Bénichou, « cette insistance sur le *hic et nunc* confère à la performance un caractère auratique au sens benjaminien du terme et s'accompagne d'une idéalisation et même d'une sacralisation du corps de l'artiste [...] perçu comme un corps incarnant, un sanctuaire de l'authenticité » (2010a, p. 42). Généralement, la performance est communément admise comme étant l'expression d'un phénomène particulier, pour l'artiste et son public, compris comme une unité. Il s'agit d'une expérience inscrite dans l'immédiateté du sensible qui, alors qu'elle se constitue pleinement, qu'elle apparaît et qu'elle se phénoménalise, *se perd, disparaît*. Cette conception iconoclaste (qui refuse l'icône, l'image et son itérabilité, sa réification) et romantique (qui vise la pureté du geste) de la performance s'oppose ainsi au document ou à la trace qui dénature l'expérience même qui la crée.

Plus spécifiquement, la critique de l'itérabilité adresse l'incapacité institutionnelle et muséale à rendre adéquatement compte et dans leur totalité les gestes performatifs. La fonction de préservation muséale a pour effet de freiner l'essence insaisissable de la performance, les processus de conservation et de classification muséale ne lui étant pas

²⁵ Dès que la performance se range du côté des arts de la représentation, elle encourt le risque de sa récupération au sein d'une économie du marché de l'art. Un exemple qui légitime la crainte de cette récupération commerciale de l'objet se trouve à même l'histoire de la pratique de la performance comme en témoigne le documentaire *The Artist is Present* (2012) qui traite de l'artiste Marina Abramović et de sa pratique dans le contexte de sa rétrospective organisée au MoMA en 2010. Le gérant de l'artiste explique comment furent pensées la rentabilité et la diffusion de la pratique d'Abramović en insistant sur la possibilité d'une capitalisation de la documentation et des traces de ses performances (photographies léchées en tirages glacés et de grand format). La photographie de performance n'est alors plus un simple document, n'agit pas comme référent authentique et instructif, mais comme une œuvre autonome. Dès lors définie par sa valeur spéculative, la photographie de la performance agit intrinsèquement comme valeur d'échange destinée aux marchés de l'art. La résistance à une idéologie mercantile et commerciale clarifie en partie les propos des défenseurs de l'immatérialité de la performance : l'objet d'art éveille les soupçons, puisque sa production — toujours susceptible, dans le cadre d'un marché de l'art, lui-même enchâssé dans la société capitaliste, de devenir une *marchandise* — est liée à sa valeur d'échange, qui aliène l'intégrité et l'autonomie de toute forme d'expression artistique. À ce titre, le geste de performance cristallise en lui une ferme opposition à toute production matérielle de trace. Bien que cette crainte soit fondée et que la possibilité de la marchandisation peut toujours être actualisée, nous espérons démontrer ultérieurement qu'il n'en va pas *nécessairement* et *toujours* ainsi.

(encore) adaptés²⁶. Il n'est alors pas clair que la pérennisation de ces œuvres en assure l'intégrité : dans leur survie et leur exposition se joue leur potentielle mort. Au sein de ces « apories de conservation muséales²⁷ » (Bénichou 2010b, p. 52) est mise en jeu leur essence ainsi que leur qualité « vivante ». Ces risques potentiels de réification ont originellement fait valoir l'irréductibilité fondamentale de la performance. Ainsi, si pour l'artiste et plasticien Jean-Jacques Lebel, « l'essentiel de l'expérience initiale échappe toujours au plus minutieux des montages *a posteriori* » (cité par Delpoux 2010, p. 9), il sera également défendu par Allan Kaprow que « le happening ne peut être reproduit » (*ibid.*). Partant de la position emblématique défendue entre autres par Lebel et Kaprow, Sophie Delpoux résume que « [de telles remarques induisent] non seulement l'impossibilité de rejouer à l'identique, mais celle aussi d'obtenir une image (dans le sens le plus large du terme) » (*ibid.*). Enracinée dans un contexte d'ébullition favorable aux ruptures et bouleversements culturels, la performance désavoue les pratiques institutionnelles et ses impératifs figuratifs et représentatifs par son insistance sur sa condition éphémère.

Dans son essai *Unmarked. The Politics of Performance*, Peggy Phelan réaffirme cette condition qu'elle énonce comme étant sa plus grande distinction, sa plus grande résistance face à la pression de la représentation :

²⁶ Depuis fleurissent internationalement les centres, divisions muséales, associations vouées à la préservation et à la diffusion de la performance. On pense notamment à la *Foundation for Preservation of Performance Art* que fondera en 2016 Marina Abramović, ou encore à la création de départements spécialisés fondés à même les musées d'arts contemporains (MoMA à New York, Tate Museum de Londres, etc.). Ces initiatives confirment la nécessité d'un retournement théorique pour penser la conservation de ces œuvres aussi particulières pour en assurer l'intégrité « physique », juridique et de diffusion.

²⁷ Le philosophe allemand Theodor W. Adorno relève un parallèle linguistique du terme « muséal », qui appuie les réserves concernant la capacité de l'institution à témoigner de la spécificité de la performance ou des œuvres à matérialité intermittente : « En allemand, le terme *muséal* (évoquant le musée) a une connotation déplaisante. Il désigne des objets avec lesquels celui qui les regarde n'a plus de rapport vivant, et qui meurent eux-mêmes. On les conserve pour des raisons historiques plutôt qu'en vertu d'un besoin actuel. Entre musée et mausolée, il y a plus qu'une association phonétique » (2003, p. 181). Il rajoute plus loin que « [l]es musées sont en quelque sorte les caveaux de famille des œuvres d'art : la valeur marchande se substitue au bonheur de la contemplation qui ne peut cependant se passer de musées. Si l'on ne possède pas soi-même une collection — et les grands collectionneurs privés se font rares —, on ne peut guère connaître la peinture et la sculpture que dans les musées. Quand le malaise l'emporte et que l'on entreprend d'exposer des tableaux par exemple dans leur cadre primitif ou leur cadre analogue, châteaux baroques ou rococo, surgit une gêne plus profonde encore que, si de leur lieu d'origine il apparaissent à nouveau rassemblés. Le raffinement nuit plus à l'art que le bric-à-brac lui-même » (*ibid.*) Nous voyons une similitude de cette gêne, vraisemblablement partagée par Ulay quant au contexte d'exposition du *Armer Poet* de Carl Spitzweg dans la Neue Nationalgalerie. Rappelons que suite à la performance, l'œuvre a été déplacée au Château de Charlottenburg, qui symboliquement exprime bien les liens qui unissent le pouvoir à la représentation.

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance (1993, p. 147).

Phelan énonce sa position très clairement, un peu plus loin, quant aux enjeux idéologiques concomitants à l'idée de la représentation matérielle de la performance ainsi que de l'importance symbolique et fondamentale de l'immatérialité de la performance :

Performance refuses this system of exchange and resists the circulatory economy fundamental to it. Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/frame can have an experience of value, which leaves no visible trace afterwards. Writing about it necessarily cancels the « tracelessness » inaugurated within the performative promise. Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically and linguistically, is its greatest strength. But buffeted by the encroaching ideologies of capital and reproduction, it frequently devalues its strengths (*ibid.*, p. 149).

D'après cette conception, l'« œuvre objet » est rejetée car sa résultante est *toujours* la convergence d'intérêts spéculatifs et commerciaux — qui doivent rester étrangers à la performance. Parallèlement, l'un des nombreux problèmes soulevés concerne la structure institutionnelle muséale et son réflexe à s'appuyer essentiellement sur des activités dont la finalité serait matérielle (non pas tant un objet mais *quelque chose*²⁸ à exposer). Cette nécessité rend compte du besoin structurel et réciproque de l'existence conjointe de l'institution muséale et de l'objet, les deux n'existant que l'un par rapport à l'autre et dont l'« heureux mariage » donnerait naissance aux critères nécessaires du « faire œuvre ». Barbara Formis énonce ainsi cette dialectique contraignante :

Du point de vue contextualiste, le musée, la galerie, le théâtre sont ces « endroits particuliers » qui représentent la genèse de l'art, genèse qui se donne comme la seule légitime. Les sites institutionnels ne seraient donc pas

²⁸ Dans sa forme classique et originelle, ce « quelque chose » que le musée expose est essentiellement un « objet » : tableau, sculpture, film, etc. Face à la nouveauté des pratiques, nous assistons à un élargissement. Le « quelque chose » peut tout aussi bien être l'artiste, *son* corps, mais aussi, par extension, *sa* personnalité. Par exemple, dans un souci évident de rendre compte de la spécificité temporelle et physique de la performance, c'est Marina Abramović et ses « déclinaisons », ces performeurs entraînés par l'artiste pris pour réincarner ses pièces en personne, qui a littéralement été exposée au MoMa lors de sa rétrospective en 2010, justement intitulée *The Artist is Present*.

seulement les lieux physiques où s'exprime la puissance du pouvoir symbolique, mais les sites *créateurs* de l'œuvre. Un artefact n'est pas une œuvre d'art tant que le contexte ne l'a pas accepté sous cette forme (2010, p. 15 nous soulignons).

Pour être institutionnellement admise, l'œuvre d'art est donc filtrée par un processus d'autorisation qui est aussi celui de sa dénomination. Ainsi, elle doit se plier aux conditions qui autorisent sa reconnaissance, en tant que forme et en tant que contenu. Cette validation n'est consentie qu'au terme de délibérations institutionnelles : par son pouvoir et par l'assise de ses savoirs, l'institution *reconnaît* l'œuvre. À l'inverse, la performance problématise ce rapport historique et remet en cause l'importance de l'objet et du site institutionnel en postulant que « le lieu physique ne fait plus office de pouvoir symbolique » (*ibid.*). Dans sa pratique délocalisée et dématérialisée, la performance rappelle, comme l'affirme Formis, que sa naissance n'a pas eu à se plier aux exigences de la reconnaissance (institutionnelle). En bref, c'est en partie par sa relation conflictuelle avec le musée que s'explique l'origine de la performance. Inclassable et inaltérable, la pratique a pour ainsi dire volontairement compliqué son adhésion à un régime institutionnel et muséal. Sous ces conditions, le musée apparaissait fermement opposé à la performance en matière d'expérience et de gestion, puisqu'il ne possédait alors pas les paramètres suffisants pour la reconnaître et l'exposer adéquatement. C'est ainsi que pour une première vague d'artistes et de théoriciens, cette distanciation face à l'objet et à la trace produite (cette fugacité matérielle) consacra momentanément le critère de l'authenticité de la performance comme critère absolu.

Mais, puisque l'être est toujours devenir, et que l'être de la performance est précisément son devenir, confiner la performance à sa fugacité ou à quelque autre critère absolu d'irréductibilité matérielle constitue un entêtement théorique inopérant. La force de la performance se constitue dans sa possibilité de transformation, à savoir sa possibilité multiple à *devenir autre chose*, état qui n'est pas contrarié par sa manifestation matérielle. C'est expressément cette qualité transformatrice et génératrice qui en fait, nous y reviendrons au quatrième chapitre, une discipline au potentiel politique aussi élevé, car c'est dans son action que se manifestent ses puissances de mise en action et de réaction. Comme en témoigne elle-même l'histoire de la performance, les critères absolus de la fugacité ont cédé le pas devant un ensemble de nouvelles pratiques contigües à la documentation et la préservation des

performances en tant que telles. Rapidement cependant, comme le souligne l'historienne Susan Butler, « si les artistes se contentent de comptes rendus documentaires, ils se saisissent par la suite des possibilités du médium pour construire l'identité visuelle de leurs travaux » (citée par Delpoux 2010, p. 14). Bien sûr, ce changement de perspective quant à la documentation répond à un objectif de conservation et de préservation de la performance, mais vise aussi à en contrôler la réception. La documentation *s'active* et *s'engage* dans la co-constitution de l'expérience esthétique : il serait par conséquent faux de prétendre à l'assignation d'une « essence » de la performance uniquement par des critères *métaphysiques* tels que l'immédiateté ou la pureté du geste.

2.2 La documentation de performance

C'est ainsi qu'ont été de plus en plus mises à l'épreuve les critiques formelles de l'objet par les artistes eux-mêmes. Préoccupés par les questions de conservation et de diffusion de leurs actions, ces derniers ont rapidement envisagé des modalités de pérennisation alternatives et ingénieuses. Comme nous le verrons, les solutions élaborées par les artistes de performance témoignent de la volonté de rendre compte adéquatement de la spécificité temporelle de la performance — son caractère éphémère et immédiat —, faisant du document la courroie de transmission de son expérience²⁹.

Avant l'institutionnalisation de la performance, les artistes « s'improvisent » conservateurs de leurs propres œuvres. C'est par l'entremise de protocoles, de scripts, ou le recours aux médiums photographique et cinématographique que s'officialise la documentation. Ainsi, elle se substitue par moments à l'action, bien que cette dernière soit toujours principale, c'est-à-dire le référent ou le « point de départ » à sa médiation. Cependant, leurs manières de faire brouillent volontairement les pistes : tantôt austère et aride, le document sera indexé dans les collections de documentation ; tantôt ironique, ludique ou mis en abîme, il agira à titre indépendant d'œuvre au plein potentiel d'exposition³⁰. Le travail de

²⁹ C'est entre autres le cas d'Ulay pour qui la documentation et la conservation faisaient partie intégrante de la réflexion sur la création de la performance : « Most performances are known through photographs and video recording. If you don't document a performance, it disappears forever. I carefully arranged photo and video documentation, shooting myself or instructing other to do it in a straightforward way » (2014b, p. 177).

³⁰ Dans les deux cas, ce phénomène n'a plus rien d'étonnant. Il est courant de voir ce type de documents exposés. On s'intéresse alors soit au document pour sa fonction instructive et testimoniale qui rend compte de la

documentation de ces artistes est remarquable car il se situe dans une perspective résolument critique et consciente de son paradoxe inhérent, entre l'éphémère et la fixation — le possible abîme de sa réification. Rivalisant d'inventivité, la documentation confère à ces œuvres le statut de « matérialité intermittente » (Bénichou 2010b, p. 15) qui témoigne de la construction multidimensionnelle et temporelle de l'action par le document de performance. Ce faisant, ce statut stabilise la précarité temporelle de la performance par son support mnésique : par là se cristallise, parfois périlleusement, un moment complexe de la performance qui alterne entre la volonté et la nécessité de préservation telle quelle du geste et sa transformation en une documentation qui permet sa réception, sa diffusion itérable. *DkBK*, la performance d'Ulay, rend compte de cette situation. On dira qu'il y a « performativité de la documentation », et que son support met à mal les critères jugés fondamentaux de la performance (dilatation temporelle, multiplicité des réceptions [immédiate et médiatique], absence de public avisé d'assister à une performance). En incluant la réception médiatique au film, le geste pose la question des effets de ces déplacements et permet de penser singulièrement les effets du performatif. En produisant une œuvre matérielle, audiovisuelle, médiatique, Ulay montre que *DkBK* est la preuve d'un corps agissant qui ne laisse pas de doute : *il* a volé le tableau, *il* en est l'auteur. La description détaillée de la performance, que l'artiste narre en début de film, semble doublement appuyer l'illégalité de son geste. Par cette énonciation orale et visuelle, il fait une déclaration performative : *il fait* ce qu'*il dit*. L'introduction du film à la performance montre la valeur de ce document. Le film n'est plus seulement un support à la performance, son statut documentaire en fait une preuve, une pièce à conviction qui affirme doublement l'illégalité de son geste. Nous voyons ici en quoi la fonction primaire du document (instruire, renseigner) s'en trouve complexifiée. De la sorte, il est possible d'observer que dans de nombreux cas, le document, sans substituer ou supplanter la performance, s'autonomise plastiquement bien qu'il demeure impossible de le dissocier de l'œuvre éphémère. Anne Bénichou explique en quoi il est possible d'envisager cette transformation du document et sa valorisation :

démarche ; soit on reprend la démarche de la documentation pour en faire une œuvre. À titre d'exemple, retenons notamment le cas de Kai Althoff qui, à la *documenta (13)* exposa en guise d'œuvre sa correspondance avec la directrice artistique de l'évènement à qui il explique les raisons de son refus à participer à l'édition. Seule dans une pièce, la correspondance profite du même travail de mise en scène : elle est exposée comme il se doit, sur son socle et sous sa vitrine, libellée comme une œuvre par sa propre légende.

[de nombreux objets] constituent [...] des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistiques. Cette esthétisation de la documentation semble amenuiser, voire ébranler, la valeur documentaire de ces corpus (*ibid.*, p. 47).

Pour comprendre cette transformation et l'importance de cette transition au sein de la performance et de son inscription dans l'histoire de l'art, Bénichou rappelle l'essai de Nelson Goodman, *Manière(s) de faire des mondes* (1978). Ce dernier explique le déplacement significatif de l'art conceptuel et contemporain, où, plutôt que de parvenir à déterminer si une œuvre répond aux conditions de l'essence de l'art, ce qui davantage importe réellement est d'énoncer ce qui nous permet d'en parler comme étant une œuvre d'art. Dans le contexte de l'art conceptuel, la question ontologique de l'œuvre d'art « qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » n'est plus garante de réponses, sinon qu'elle en multiplie les culs-de-sac. Pour Goodman, c'est la question « *quand y a-t-il art ?* » qui est plus féconde, car elle permet de rendre compte de l'évolution historique d'admission des œuvres au rang d'œuvres d'art, ou de voir, autrement dit, *comment l'œuvre devient œuvre*³¹. Dans le cas qui nous concerne, il s'agit de savoir à quel moment un document témoigne d'une singulière performativité et d'une autonomie. Anne Bénichou nous invite à repenser cette distinction qui isole la documentation de la création, forcément obsolète et caduque à la lumière des propositions performatives actuelles :

Ces corpus [formés par l'ensemble de la documentation,] qui sont développés au moment où les valeurs du modernisme et les approches formalistes sont questionnées posent un certain nombre de défis théoriques dont le principal consiste à les penser et à les maintenir dans une zone intermédiaire entre l'œuvre et le document : non pas l'un ou l'autre, *mais bien les deux à la fois* (*ibid.*, p. 22, nous soulignons).

Avec la mutation et l'hybridité des œuvres de performance s'affaiblit un régime théorique contraignant la performance au geste éphémère. L'importance de la documentation dans ces œuvres commande le renouvellement d'une théorie pour laquelle prévaut « l'immédiateté de l'effet³² » (Caillet 2008, p. 52), dans l'intérêt d'intégrer des pratiques qui relèveraient plutôt d'une « matérialité intermittente ». Certes, la performance est « une carte,

³¹ Selon l'exemple classique du philosophe, il s'agit de voir selon quelles modalités et à partir de quel moment une chaise, en tant qu'objet usuel et fonctionnel, accède au titre d'œuvre d'art.

³² Par « immédiateté de l'effet », on comprend le partage d'une scène et d'une expérience (un espace-temps) commun et direct entre le performeur et l'audience.

une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, [qui sollicite] une confrontation avec le spectateur » (Chantal Pontbriand citée par Tronche 2010, p. 13), mais sa matérialité n'a pas pour autant comme résultat son aliénation, sa perte d'autonomie ou le changement de son statut. Au contraire, le support de la performance en permet son itérabilité et sa « performativité » devant un public sans cesse renouvelé.

C'est aussi souvent essentiellement depuis ce support qu'elle est vue par le spectateur, car l'audience privilégiée qui a vu la performance en chair sera limitée au cadre de l'expérience initiale. Par ailleurs, la nature documentaire — « objective » et historicisante, mais aussi parfois fictionnalisante — de la photographie, de la partition ou du film de performance induit un regard face à l'objet, précisé dans une posture d'« historien » plutôt que de témoin (qui sera celui du spectateur de la performance en personne). Encore une fois, on comprend que ces considérations nous ramènent à celles de l'ontologie de la performance, à savoir que l'essentiel de l'expérience performative échappe toujours à toute forme de fixation du geste. Partant de son rapport théorique et méthodologique à la performance, l'historienne et théoricienne Amelia Jones a été amenée à discuter dans un article — qui désormais fait référence — de son rapport particulier face à la performance, qu'elle n'a pu aborder qu'*obliquement*, c'est-à-dire depuis ses traces matérielles. Dans son article « Angoisse temporelle/“Présence” *in absentia* », elle souligne la position délicate dans laquelle elle se trouve, alors qu'on lui demande de signer l'introduction d'un numéro portant précisément sur la transmission de la performance pour la revue *Art Journal* (depuis traduit dans *Recréer/Scripter* dirigé par Anne Bénichou), qui affiche un parti pris avoué pour une compréhension éphémère de la performance :

Je suis dans la position légèrement inconfortable, quoique séduisante aussi, d'avoir été généreusement invitée à participer à ce numéro spécial. Présenté, selon les paroles de l'éditeur, comme une sorte d'histoire orale, le numéro part du principe qu'il fallait être là — en chair et en os, pour ainsi dire — pour bien saisir cette histoire. On m'a demandé de proposer un contre-récit, en écrivant sur « la problématique d'une personne de mon âge travaillant sur des performances qu'elle n'a jamais vues [en personne] ». Cette requête m'oblige à jouer cartes sur table : n'y ayant pas assisté, j'appréhende les œuvres d'art corporelles par l'intermédiaire de leurs traces photographiques, textuelles, orales, vidéo et/ou filmiques. Je défends cependant l'idée que les problèmes soulevés par mon absence [...] sont bien plus logistiques qu'éthiques ou herméneutiques. Autrement dit, si l'expérience consistant à regarder une

photographie ou à lire un texte est évidemment différente de celle consistant à être assis dans une petite salle face à une artiste qui fait une performance, ni l'une ni l'autre n'a de relation privilégiée à une « vérité » historique de la performance (2015, p. 272).

Étant donné la ligne éditoriale du numéro en question, elle précise sa situation par rapport à cette posture théorique (et éthique), selon laquelle il semblait jusqu'alors impossible de contredire l'approche valorisant la pleine présence et supposément sans médiation de la performance : Jones remet dès lors en question l'injonction décisive, expérientielle et éphémère de la performance. Également, l'article représente une occasion décisive pour revenir sur l'importance de la soi-disant immédiateté de l'effet, faisant du corps de l'artiste la condition *sine qua non* de la performance.

Amelia Jones énonce une remarque essentielle. Elle défend l'idée que la performance implique déjà une médiation à l'œuvre, malgré les efforts évidents des performeurs et des théoriciens de réduire le geste à sa dimension physique et corporelle de l'artiste : « il n'existe pas, affirme-t-elle, de relation *immédiate* possible à un produit culturel, art corporel compris³³ » (*ibid.*, p.274, nous soulignons). L'auteure convient que le *hic et nunc* de la performance permet une expérience unique et charnelle, qu'elle implique en ce sens une relation phénoménologique de chair à chair. Toutefois, l'expérience de la performance n'a pas nécessairement prévalence sur sa documentation, puisque la « lecture » de ces traces implique une différente relation phénoménologique intersubjective (*ibid.*). À ce titre, les clés de la lecture et de la vérité ne sont pas plus données en temps réel qu'en différé. Bien qu'elles constituent des *expériences différentes*, la « lecture » de chair à chair et la « lecture » des traces ne sont pas hiérarchisables. Le critère d'une telle hiérarchie manque pour ainsi dire tout simplement. Également, la documentation profite à la performance, puisqu'elle en permet la réitération selon des contextes et des temps différents : ces effets de décontextualisation et de recontextualisation profitent à l'œuvre en complexifiant les lectures et ses résonances. Médiatisée par d'autres filtres, le propre de la performance n'est donc pas nécessairement

³³ Prenons un exemple pour le moins radical, celui d'artistes féminines des années 1960 à 1970, pour qui la performance représente une pratique militante. Celle-ci permet plus que toute autre démarche d'insister sur le corps perçu en tant que marqueur social. Lui-même socle de la représentation, le corps devient l'enjeu d'un activisme affirmé (et nécessaire), ces représentations constituant par là même une objectification à proscrire. Sans représentation différée, le corps apparaît dans son expérience immédiate, pour ainsi dire clairement : sans aucune médiation. Cependant, la présence même de *ce* corps est comprise en tant qu'il est le produit disgracieux de la société patriarcale. Le corps n'est pas immédiat à lui-même, il est *socialement* médiatisé.

celui de sa temporalité diffuse. À ce titre, il est possible de conclure que le document, loin d'entraver ou de s'opposer à la performance, la co-constitue : par la matérialité intermittente de ce type d'œuvres, on peut croire que le document, sans être entièrement indépendant de la performance, n'est pas plus sous sa tutelle. La trace possède donc cette autonomie minimale — en tant que résultat d'un espacement — propre à un certain *faire œuvre*.

La documentation est elle-même un faire qui montre le faire de la performance, qui montre le montrer faire, déclinaison in(dé)finie et donc en constante itération, constante transformation. Il faut également le souligner, « l'acte de documenter une performance demeure une pratique qui est [...] consciente de ce qu'elle fait. Elle sait qu'elle regarde pour d'autres, qu'elle capte pour donner à voir » (Lamy 2013, p. 27). Non seulement la documentation lie l'action dans l'attente d'un public à venir, mais elle présente parfois la conjugaison d'individus et de médiums différents. À titre exemplaire, nous pourrions soulever le travail de la performeuse Gina Pane en collaboration sélective et privilégiée avec la photographe Françoise Masson. Ensemble, elles ont mis sur pied un système chorégraphique où non seulement était admise Masson, mais où son travail était mis à profit, voire à égalité, avec celui de la performeuse. Au sujet de cette relation de complicité évidente, Pane déclarait : « [...] the photograph is not an external factor, she is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when she obstructed the [audience's] view » (citée par Auslander 2006, p. 3). Cette citation est éclairante quant à l'idée d'une subjectivité et d'une créativité *participant* de concert à la performance et dont le travail de matérialisation ne constituerait pas une perversion du geste. Selon Pane, la participation du photographe est égale à la sienne et confirme sa fonction et son rôle tout aussi performatifs par l'aspect chorégraphique de cette entreprise. Conséquemment, cette affirmation exemplifie véritablement la réciprocité des gestes performatif et cinématographique de la création du matériel documentaire. Plus encore, l'artiste admet de la sorte que la présence d'un appareil d'enregistrement entre le public et l'artiste ne constitue pas un tort. Cet appareil est, bien au contraire, entièrement inclus dans le processus performatif, jusqu'au point de produire lui-même une trace *qui se superpose au geste initial*. Par là est ainsi mise en doute l'autorité, ou à tout le moins la préséance, du geste performatif sur le geste documentaire. C'est finalement cette co-présence entre *deux* performeurs — sans que l'un ne soit prioritaire sur l'autre

puisque ces gestes évoluent *en parallèle* — qui construit la performance en deux temps. Cette relation permet de penser la documentation différemment, car la captation ou le montage n'ont pas pour seule fonction de renseigner sur l'authenticité d'une performance. Au contraire, dès que la documentation est l'œuvre d'un « tournage », et qu'elle n'est plus que simple « filmage », comme le diraient André Gaudreault et Philippe Marion, la documentation devient l'œuvre d'une « instance responsable de la mise en images » (2012, p. 95) et passe d'un « archivage de reproduction » à un « archivage d'expression » (*ibid.*, p. 101). Ce glissement relègue au documentariste la responsabilité d'un statut autonome, expressif et créateur ; et au document, une importance qui n'est plus simplement objective mais *expressive*. La différence entre ces deux modalités s'explique ainsi :

Si, dans le cas de l'archivage de reproduction, nous avons affaire à une réalité *PRÉformée*, dans le cas d'archivage d'expression, nous avons affaire à une réalité *PERformée*, performée par l'acte même du tournage (c'est cette dimension de performance qui, selon nous, différencie le *filmique* du *filmé*). Dans ce paradigme, le filmeur peut s'autoriser à aménager le profilmique, à le manipuler, le trafiquer, etc. La réalité est donc *performée* dans le sens où elle est majorée et amplifiée (« boostée », pourrait-on dire) aux fins de la monstration, entendue comme acte délibéré et intentionnel de produire une représentation visuelle, ou aux fins de la narration, entendue comme acte tout aussi délibéré de reconfigurer, de *mettre en intrigue* un donné événementiel, dans un coffrage diégétique plus ou moins élaboré (*ibid.*, p. 105).

Le commentaire de Gaudreault et Marion concerne la pratique de plus en plus courante des opéras filmés, mais pourrait tout autant s'adresser au film de performance. Partant des considérations que les auteurs soulèvent, il est possible de voir dans le travail structurant *Data* et *DkBK* autre chose que l'œuvre d'une simple captation. Plutôt, les films performant la réalité qu'ils enregistrent et renforcent une relation de réciprocité entre deux langages, c'est-à-dire le performatif et le cinématographique. De manière cohérente et en adéquation, ces deux langages font coexister des temporalités spécifiques à chaque geste : celui de la performance, celui de son archivage mais aussi celui de sa mise en récit. Plus précisément, si nous regardons la structure de *DkBK*, nous devons constater que ses images impliquent un point de vue *monté* en vue de produire un sens et une sensation, qui dénotent un effet évident de co-présence. Sans être nécessairement une autre œuvre, le document de performance synthétise la rencontre entre deux activités (la performance, le tournage et la mise en fiction de l'« intrigue » propre à la

performance), débouchant vers ce que Philip Auslander défend comme une forme distinctive de « performativité de la documentation de performance » (2006).

2.3 Du document de performance au document performatif

Il y a performativité du document lorsque ce dernier cesse d'être purement passif mais quand, par sa composition particulière, il fait advenir l'évènement activement. Ainsi, un document est jugé « performatif » lorsqu'il n'agit plus strictement à titre indicatif ou référentiel d'une performance révolue, mais bien qu'à travers lui se concrétise indépendamment un acte, une action, une activité. Dans son article « The performativity of performance documentation » (*ibid.*), Philip Auslander insiste sur ces cas de performances documentées qui ne sont connus que d'après leurs traces officielles qui interrogent, affirme l'auteur, leur véracité référentielle. Les cas auxquels il se réfère montrent que la production de traces, si elle est plastiquement construite, trouble la fonction primaire du document : ses fonctions de référent, de témoignage, son contrat d'authenticité et de vérité. En s'intéressant aux mythologies qui entourent deux exemples canoniques, le *Saut dans le vide* d'Yves Klein (1960) et *Shoot* de Chris Burden (1971), Auslander propose de reconsidérer l'autonomie de la documentation de performance. Ces deux œuvres minent la compréhension de la performance en tant que geste purement éphémère, car leur réalisation est le résultat d'une construction fictive, construite, théâtrale. La documentation est renversée : elle ne sert pas de support mnésique à la performance, puisqu'elle fait plus, elle construit un récit et effectue un prolongement à l'action initiale. La réponse à savoir si Klein s'est *réellement* jeté dans le vide importe peu, tout comme il n'est pas essentiel de statuer si Burden, qui s'est proposé comme cible de tir pour son ami armé d'une carabine, s'est *réellement* fait tirer une balle dans le bras. Ce qui en résulte est un document qui fait œuvre et qui s'articule comme surface de projection à cette performance. Comme le précise Auslander, « [...] the space of the document (whether visual or audio-visual), thus becomes the only space in which the performance occurs » (2006, p. 2). Conséquemment, le seul public de ces performances en est un qui ne sera jamais dans l'espace immédiat de l'action, il sera toujours différé : nul témoin ne peut de la sorte attester de leur authenticité, au moment de leur réalisation. Dès lors, nous en revenons à l'une de nos

questions initiales : selon quels critères et à quel moment peut-on considérer ces œuvres, essentiellement documentaires, comme performatives ?

Pour mieux comprendre ce glissement, nous reviendrons sur l'un des exemples soulevés par Auslander, soit *Photo-Piece* (1969) de Vito Acconci. Dans cette performance, le performeur marche sur une rue avec l'objectif de ne jamais cligner les yeux. Presque impossible à réaliser, chaque « échec », chaque clignement d'œil, sera marqué par la prise immédiate d'une photo, double obturation visuelle. Dans cette performance, nul spectateur n'a été attendu ni informé de sa réalisation, nul n'a pu ainsi confirmer que la déambulation de l'artiste fût de la performance, et non *autre chose*. Ainsi, ce sont les traces documentaires produites par Acconci qui témoignent de l'expérience et qui font que cette performance peut être considérée comme telle. De plus, puisque c'est l'artiste même qui les produit, le sujet de la performance est déplacé : il n'est plus l'objet de l'enregistrement, il en est l'auteur et la trace propose de voir le geste de l'enregistrement comme geste performatif. Les douze photographies résultantes de l'action du performeur renvoient ainsi implicitement à l'échec de l'action. Incidemment, cette performance, qui n'existe qu'à la lumière de la documentation produite, n'existe que par l'impossibilité du script original. C'est par cette situation paradoxale qu'Acconci s'engage à son public, relation qui répond d'une responsabilité, mais aussi d'un besoin de reconnaissance :

It was through the acts of documenting and presenting the documentation that Acconci assumed responsibility to an audience. It is crucial that the audience in question is the one that perceived his actions solely by means of documentation rather than the incidental audience that may have seen him walking and photographing on Greenwich Street. It is this documentation — and nothing else — that allows an audience to interpret and evaluate his actions as performance (*ibid.*, p. 6).

Par cette démarche, le performeur réaffirme que la scission entre documentation et performance n'est pas aussi claire qu'elle n'y paraît et surtout, que le critère du *hic et nunc* résumant la performance à son expression dans un cadre de présence, partagé entre spectateurs et performeurs, n'est pas le seul *et* le plus révélateur de l'essence même de la performance. Le geste performatif est sans limites : pour certains artistes, comme Acconci, à l'instar d'Ulay et de Dominic Gagnon, le geste performatif apparaît comme une manière de produire une documentation performative, participant d'une expérience esthétique. Conséquemment, Philip

Auslander résume ainsi qu'à l'inverse du critère de présence et de scène partagée entre un public et un auteur, l'essence de la performance ne serait réductible à la condition de sa fugacité : « it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art : *it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such* » (*ibid.*, p. 7, nous soulignons).

Du document performatif en tant qu'énoncé performatif : quand le document devient un film performatif

Philip Auslander esquisse ainsi la voie qui nous permet de mieux cerner les enjeux à l'œuvre dans *DkBK* et *Data*, voyant dans le document de performance un énoncé performatif, au sens où l'a défendu le philosophe américain J.L. Austin (2002) : l'énonciation accomplit quelque chose et n'est dès lors plus simplement descriptive. Un tel parallélisme entre la structure cinématographique et linguistique n'est pas fortuit : avec sa « grande syntagmatique » (1966), Christian Metz avait déjà défendu le cinéma comme relevant d'un langage qui produit son sens selon l'agencement de ses articulations, à travers une grammaire qui lui est propre. À l'image d'un énoncé expressif, le film est formé d'unités, d'un ensemble de données (plans, séquences, etc.) qui sont l'œuvre d'un énonciateur. Le film, comme le document de performance, est un évènement, la manifestation d'un « locuteur » avec son récepteur, son public. Nous avons vu précédemment que dans sa conception traditionnelle, le document répond à des fonctions de témoignage, de renseignement et de preuve. Ainsi, le document « ordinaire » de performance est au plus près de l'objectivité et peut se rapprocher de l'énoncé constatif : être un référent, en retranscrivant, en rendant compte et en témoignant de ce qu'est l'objet principal de l'attention — dans le cas qui nous intéresse, la performance. La documentation de performance, telle que nous la regardons dans le présent mémoire, répond en partie à ces fonctions, mais elle fait davantage. *DkBK* et *Data* agissent à titre d'énoncés performatifs, car ils correspondent à une action qui opère un changement au sein de la réalité performée : le montage qui donne réalité à la performance d'Ulay et lui permet de se présenter comme une œuvre dont on peut embrasser la totalité, ou encore le montage, chez Gagnon, qui permet de faire passer une série d'actes individuels comme l'expression d'une communauté. Ce rapprochement est aussi fait par Auslander qui déclare que :

If I may analogize the images that document performances with verbal statements, the traditional view sees performance documents as constatives that describe performances and state that they occurred. I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, *the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such*. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and, as Frazer Ward suggests, the performer as “artist” (2006, p. 5).

La spécificité d’une production semblable d’énoncé qui rend le document performatif fait de ce dernier une affirmation autonome, bien qu’en même temps il soit impossible de le dissocier de l’action auquel il réfère. En ce sens, il est possible d’affirmer que le document est actif et que sa présence est l’effet d’un engagement entre le performeur et l’émetteur de la documentation — photographe, cameraman, mais aussi, réalisateur (Dominic Gagnon). L’actualité de cette manifestation performative s’en trouve par là réitérée devant chaque nouveau spectateur.

La performativité du document a, dans *DkBK* et dans *Data*, une importance décisive. À l’instar des énonciations performatives, la réalisation de ces œuvres en tant que films montre qu’elles sont destinées à quelque chose, à s’engager avec un public qui est autre que le public immédiat qui aurait vu, la première fois, ces performances. Le travail de médiation de ces documents est suffisamment riche pour en parler, évidemment, en tant que films. Ce que ce travail engage est performatif en ce sens qu’il vise une transformation des faits auxquels réfèrent les films : autant pour leurs sujets — les travailleurs invités turcs et la société allemande, les *at-workers* et les futurs *at-workers*. On ne peut réduire ces films à un simple enregistrement des actions, destinés à rendre compte, linéairement, de l’action. Il y a, d’une part, la nature spécifique des interventions qui transcende le statut du document et d’autre part, l’agencement particulier de ces « documents » au sein d’un montage qui fait récit et langage. Ce langage, tel que nous le verrons plus amplement dans le prochain chapitre, emprunte au cinéma sa grammaire, dont le film, structuré comme une énonciation, crée un discours qui accompagne les gestes des performeurs. Les œuvres cinématographiques et performatives décrites par Gagnon et Ulay insistent sur un engagement physique et matériel qui est scellé par leur médiation audiovisuelle. Cet engagement constitue l’essence des propositions, comme les

énoncés performatifs d’Austin (2002) : elles visent explicitement à *faire* et à *transformer* quelque chose.

La médiation documentaire et cinématographique des performances énonce des questions cruciales qui seront présentées au cours du prochain chapitre. À quel moment le film devient-il performatif ? En dédoublant la performance, peut-il encore être la performance qu’il médiatise ? Le cas échéant, s’agit-il d’un documentaire, d’un film ? Y a-t-il distinction entre le film et la performance, ou y a-t-il égalité seulement s’il respecte la temporalité de la performance et de sa linéarité chronologique, qu’il en conserve les traces sans aucun effet de rupture ? Ultimement, y a-t-il une différence si nous parlons de la performance vue, non pas par l’appareil qui rend possible sa reproductibilité (film, vidéo, photographie), mais vue plutôt par un appareil comme le cinéma — avec son langage, sa structure, ses effets de médiation ? Comme nous le verrons, l’hybridité de formes performatives étoffe linguistiquement les concepts de « performatif » et de « performance » et en élargit de ce fait le spectre d’interventions. Cette mutation des formes exemplifie ses formes d’intermédialité et d’interdisciplinarité, en rendant compte d’une tension entre deux formes d’art (l’un vivant ; l’autre, plus « classique », représentatif et figuratif) *que tout n’oppose pas*. Entre elles s’exprime un *milieu*, une zone de convergence et de tension, pourtant féconde, qui invite à une exploration des temporalités de deux régimes — le performatif et le cinématographique — et ce qu’ils permettent comme expériences spécifiques. En vertu de la richesse déployée des œuvres d’Ulay et de Gagnon, une théorisation assouplie de la performance de la performativité du document et des œuvres interstitielles est nécessaire. Par cette flexibilité théorique, nous verrons qu’il existe une densité temporelle florissante à la performance « matérialisée » dans une perspective intermédiaire, passant précisément par le couplage de la performance et du cinéma — en tant que *gestes cinématographiques de performance*.

Toute œuvre d'art est un crime non perpétré.
- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1980, p. 107.

3. Le geste cinématographique de performance : approche matérielle de la performance

Dans le chapitre précédent, nous avons montré l'importance de considérer, dans le cas de certaines œuvres comme *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* et *Data*, le processus de pérennisation de l'art de performance comme faisant partie du fait esthétique en tant qu'acte performatif³⁴. En passant en revue les diverses méthodes documentaires et archivistiques élaborées par certains artistes, nous avons insisté sur le talon d'Achille des théories faisant de l'éphémère l'essence de la performance. Précédemment esquissé, le processus d'autonomisation de la documentation de la performance confirme l'ambivalence du statut et de la fonction de la documentation par rapport à l'action de performance. Dans sa fonction primaire, le document atteste l'existence de la performance : son dessein est alors didactique et sert de témoignage et de conservation. Toutefois, le document, pensé en termes de résultat *dynamique* d'une activité, sert également à la *transmission*, c'est-à-dire qu'il est une opération par laquelle le mouvement de la performance est transmis dans un élément matériel. À cet égard, la trace matérielle est non seulement celle d'un contact incarné, mais elle est par le fait même celle d'une expérience (celle de la performance), dont la présence (de la trace) communique par rétroaction l'accomplissement du geste performatif. La vérité de l'œuvre de performance repose sur cet ensemble. L'œuvre est ici entendue comme le moment de l'unité, de l'articulation entre le pôle de la documentation et celui du geste de performance. Cette unité est complexe : la performance a toujours un moment de documentation qui lui est préliminaire (élaboration de l'action par le script et la partition), ainsi qu'un moment de documentation qui lui est conclusif (un autre script ou partition, ou encore une captation de l'évènement permettant son *reenactment*). La documentation, c'est l'une des hypothèses que nous proposons, possède, dans les cas de *DkBK* et *Data*, un moment proprement performatif, qui nous mènera à défendre les concepts de documentation performative et de *geste cinématographique de performance*.

³⁴ Les ouvrages collectifs *Ouvrir le document* (2010b) et *Recréer/Scripter* (2015), tous deux dirigés par Anne Bénichou, recensent à ce propos une kyrielle de pratiques qui rendent compte des liens étroits entre la performance et sa documentation.

Dans ces deux cas, le document se déleste de ses fonctions purement descriptives et informatives et nous amène à interroger les formes de médiations du geste documentaire et d'énonciations du matériau³⁵. *DkBK* et *Data* exemplifient ce litige de la performativité du document et de la matérialité de la performance, car dans ces œuvres s'articulent harmonieusement les gestes performatifs aux gestes cinématographiques. L'intermédialité de ces gestes, au carrefour de deux pratiques, force un espace théorique interstitiel, où leur « impureté » théorique est une richesse où s'aménagent des formes complémentaires. Ces œuvres agencent des pratiques (performance et cinéma), des techniques (le geste et le corps, l'appareil et le dispositif d'enregistrement) des effets qui empruntent au caractère actif de la performance et à une grammaire cinématographique. Elles démontrent par ailleurs que ces deux gestes agissent comme vecteurs dynamiques et co-constitutifs de la performance et du document dans leur *faire-œuvre*. De fait, la matérialité de ces œuvres — qui ne sont pas des films documentaires classiques ni de simples captations de performances — commande une conceptualisation afin de rendre compte de leur singularité se trouvant à mi-chemin entre la « documentation performative » et le « documentaire de la performance ». Entre ces deux appellations se joue une différence majeure, qui est celle de l'affirmation active du geste de documenter.

Pour montrer ce geste, il convient de faire voir le document (le film), en tant qu'énonciation performative³⁶. En tant que films, *DkBK* et *Data* doivent être analysés en fonction du geste cinématographique, qui relève de sa grammaire, et dont toute interprétation doit saisir la construction appareillée. Ces deux œuvres sont créées autant *grâce à*, qu'*en fonction de* leurs dispositifs de captation, et non *seulement* par la performance qui est *représentée*. L'importance de la grammaire et du geste cinématographique, en ce qu'ils produisent la performance — et lui donnent son audience —, peut s'exprimer dans le concept de *geste cinématographique de performance*. Ce concept rend compte des effets de médiation sur la performance et permet d'isoler, par leur matérialité, la rencontre entre les notions de *geste*, de *performance* et de *documentation* dans une perspective de l'image en mouvement. Par cette dénomination, nous déployons un pli théorique — celui qui se situe entre le

³⁵ L'expressivité relative d'un matériau ou d'un support n'est pas la même selon que la performance est captée sur vidéo, pellicule, webcam ou cellulaire.

³⁶ Cf. chapitre précédent.

« documentaire de la performance » et la « documentation performative » — qui nous permet d’aborder plus intégralement *DkBK* et *Data*.

Afin de rendre compte des trois dimensions de ce concept (le geste, le cinématographique et la performance), nous diviserons ce chapitre en quatre sections. La première section, « Narrer », portera sur la structure narrative opacifiée et opacifiante des deux œuvres qui empruntent au régime du fait-divers. La seconde section, « Filmer, manœuvrer », abordera la mise en forme narrative des œuvres en passant par le *geste*. Il sera question des emprunts à la structure narrative du fait-divers et du documentaire, en tant que genre cinématographique, ainsi que des pratiques gestuelles qui unissent les acteurs des performances au caméraman/monteur/réalisateur. La troisième section, « Mont(r)er », portera sur le travail de montage cinématographique dans ces œuvres comme marqueur autorial. Nous analyserons l’incidence de cette opération en ce qu’elle informe l’œuvre en tant qu’unité de la performance et du document. Dans la dernière section, « Appareiller », nous déploierons les implications liées au choix du support matériel dans la captation des images. En soulignant la matérialité des œuvres, cette section ouvrira la possibilité d’énoncer autrement la performance et sa relation avec le document. Sous cet aspect, le concept de geste cinématographique de performance apparaîtra comme l’acte de médiation qui unifie l’œuvre, encadrant ainsi l’expérience esthétique.

3.1 Narrer : construction et esthétique du fait-divers

Généralement, l’efficacité documentaire du film de performance peut s’évaluer en fonction de sa capacité à permettre sa reconstitution pour le spectateur. Ce qui prime n’est donc pas sa valeur expressive, mais son aptitude à relayer l’information, l’instruction, le savoir. Dans le cas de *DkBK* et *Data*, leur agencement en tant que film met en péril ce rapport à la connaissance, car leurs articulations et leur traitement de la performance brouillent la linéarité narrative. À ce point, il est par ailleurs important de rappeler l’ambiguïté des gestes posés : sont-ils artistiques, « ordinaires », criminels ? Leur activité se situe à cheval sur cette frontière poreuse. Ils sont artistiques car l’énonciateur — le performeur et le « metteur en images » — les revendique comme tel, mais aussi parce que le film cautionne cette identité. Cependant, ils rappellent également la potentialité de perturbation résultant de l’œuvre d’art.

« La mission actuelle de l'art, soutenait Theodor W. Adorno, est d'introduire le chaos dans l'ordre » (1980, p. 153) : cet ordre, c'est celui de l'ordinaire, du quotidien, du geste devenu mécanique ou du geste non artistique. La performance, peut-être mieux que toute autre pratique, *incarne* ce potentiel provocateur, en tant qu'elle est le *geste* mais aussi en tant qu'elle est un type d'*évènementialité* qui rend indiscernable le geste performé du geste ordinaire. Dans le cas des performances d'Ulay et celles des *at-workers* de *Data*, le vol et le sabotage deviennent les motifs critiques qui transfigurent le geste banal et quotidien du travail pour aborder l'art autrement. Ce faisant, la performance s'injecte au quotidien, et vise à faire pression sur l'hermétisme institutionnel du monde de l'art et de ses règles.

La performance d'Ulay, bien qu'elle soit extraordinaire, fait appel au registre de l'ordinaire par l'encadrement de la réception médiatique du vol du tableau dans l'introduction et la conclusion du film. Le montage résume la réception de l'intervention, telle qu'elle a été comprise, comme un crime « ordinaire » — c'est-à-dire complètement *incomprise* en tant qu'œuvre d'art. En rapprochant ses propres images aux images médiatiques, Ulay les met en dialogue et s'abstient de commenter la réception de son action. Ce faisant, il retient du fait-divers sa logique opacifiante. Au lendemain du vol du tableau, l'extrapolation médiatique est à son comble : Ulay est caricaturé et réduit au statut d'*Irrer* (« désaxé »), le récit et les motifs de l'action détournés (« action d'un groupe armé et terroriste d'extrême gauche³⁷ »), etc. Ce collage insiste sur un *aplanissement* de l'information, puisque l'intervention d'Ulay prend place aux côtés de nouvelles qui réellement, tiennent du fait-divers (« La sœur du roi Faruk assassinée par son mari », peut-on lire dans le quotidien *Der Abend*).

Du côté de *Data*, quelques interventions des *at-workers* sont montrées, mais elles sont majoritairement racontées et commencent par les traditionnels : « Il y a cette histoire... », « C'est l'histoire d'un homme qui... », etc. Contée comme anecdote, l'intervention accède au statut de fable qui, par le mythe, le récit et la fiction, éclaire un précepte, une vérité, une morale : on ne cherche pas à confirmer et à montrer que les actions ont eu lieu telles qu'elles

³⁷ À l'époque, la *Rote Armee Fraktion* (et sa division nommée *Baader-Meinhof*), d'allégeance d'extrême gauche, opère en Allemagne pendant ce qu'on appellera les « années de plomb ». L'affiliation d'Ulay à ce groupe est toutefois incorrecte.

sont contées³⁸. Cette inscription particulière illustre la valeur idéale et idéale de l'action, suffisante pour *faire croire* plutôt que de rationaliser l'action et d'insister sur sa monstration. Généralement, le fait-divers est une information insignifiante, un « rebut inorganisé des nouvelles informes » (Barthes 1964, p. 188). Par ailleurs, l'isolation du fait divers du fait social dépend de son traitement médiatique : sa signification et sa portée sont déterminées par une volonté de particularisation qui opacifie le contexte social général dans lequel le fait divers s'inscrit. Cette opacification s'arc-boute souvent, consciemment ou inconsciemment, avec un contexte politique qui profite réellement de cette manœuvre. Néanmoins, le fait-divers nous renseigne également en tant qu'il est *indice* et *symptôme*. Dans le cas des deux œuvres, il apparaît qu'elles empruntent au fait-divers sa structure opacifiante, dans ce qu'elle peut, paradoxalement, avoir de foncièrement révélateur et de salvateur.

Pour Jacques Rancière, le fait-divers est un événement à signification variable : « c'est un fait placé en bas de l'échelle hiérarchique, soit en raison de sa faible signifiante, soit parce qu'il concerne des gens insignifiants » (2004, p. 17). Et c'est bien de ce genre d'insignifiante dont il devrait être question avec le vol du tableau de Spitzweg, ou avec les micro-interventions des *at-workers* ; comment en rendre compte autrement, du point de vue de la conscience médiatique ignorante de la dimension artistique, que comme des faits divers. Ces gestes sont le vol et le détournement, qui s'expliquent difficilement autrement et surtout, en tant que pratiques critique et artistique. Qui plus est, ces actions sont revendiquées dans les deux cas par des hommes « ordinaires » : des ouvriers, des travailleurs, ou encore Ulay qui ne cherche pas à légitimer son action en clamant le statut d'exception de l'artiste³⁹. Le fait-divers a aussi une signifiante variable en ce qu'il est « un fait appelé à prendre un surcroît de signification, à signifier notamment l'état d'une société » (*ibid.*). Telle qu'elle est relayée par

³⁸ Par exemple, ce récit de seconde main qui pourrait tenir de la légende urbaine, selon lequel un chirurgien américain aurait trouvé un procédé lui permettant de transformer le produit de liposuction de ses clientes en gaz pour sa Mercedes. L'anecdote est racontée à la caméra par une intervenante sans autre preuve que son témoignage, son récit.

³⁹ Pour ce dernier, l'action de Berlin a un statut juridique particulier du fait de la nature de l'intervention : « My Berlin action was work, hard work, but I never claimed it as a “work of art”, nor as a means for art production for commerce. It was really the opposite: according to the law it was a criminal act. Besides, I left the protected zone once I left the museum and entered the domain of “public territory” » (Ulay, *et al.* 2009, p. 64). L'ambivalence du geste d'Ulay et sa dénomination disputée entre « œuvre d'art » et « action » problématise la nature de l'*agir* — qui est à la fois une performance artistique et un acte criminel — et l'introduit au domaine de l'*agir* politique, qui lui confère une portée sociale. Il n'a donc jamais été question, pour Ulay, d'effacer le côté criminel en le protégeant par son côté artistique, mais de montrer les deux faces simultanément.

les médias, la performance concentre le récit autour du vol du tableau, mais passe, bien entendu, à côté du processus de réécriture historique qu'Ulay souhaite mettre de l'avant en choisissant *ce* tableau. Le point névralgique de l'action est d'insister sur les conditions culturelles d'exclusion des Turcs, en tant que groupe minoritaire (les *Gastarbeiter*, « travailleurs invités »)⁴⁰. Que les médias n'abordent pas ce point, en 1976, n'a rien d'étonnant : l'incompréhension et le silence qu'a généré la performance souligne l'incapacité de comprendre ce qu'elle dénonce. Dans une circularité intéressante alors, le collage de la réception médiatique attire l'attention autant sur les motivations derrière l'action qu'elle en justifie la pertinence de la critique. Ce faisant, le segment audiovisuel du collage médiatique complète le discours de l'œuvre : la réalisation de performance dans la sphère publique est accompagnée médiatiquement, et sa médiation montre l'intention de l'artiste d'élargir son cadre d'intervention à un cadre social, culturel et politique. En intégrant la réception, l'œuvre filmique synthétise les enjeux qui sont de l'ordre de la représentation culturelle et relève son caractère politique.

De son côté, *Data* est une histoire du commun et du divers qui, en s'intéressant aux *at-workers* anonymes, en les valorisant par le montage, dresse une histoire parallèle à l'histoire de l'art hagiographique. La récupération que fait le cinéaste des vidéos épars de ces amateurs en constitue l'« archive » et, ce faisant, fait ressortir la valeur de ces gestes apparemment *insignifiants*. Pourquoi les *at-workers* les font-ils ? Sont-ils concertés ? Le film présente le déplacement de la signification de ces traces disparates, d'actes individuels de rébellion dans un milieu, elles deviennent l'éclairage critique d'un fait social. Les membres du collectif *Au Travail* créent des situations dans lesquelles ils tirent un profit immédiat de leur milieu de travail : sabotage, parasitage, détournement, etc. Leurs postures ne sont pas sans évoquer des

⁴⁰ Le blocage semble institutionnel, car la naturalisation et le statut entier de citoyen allemand sont refusés aux Turcs. Cette non-reconnaissance est regrettable, puisque les Turcs ont, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, représenté une main-d'œuvre substantielle à la reconstruction des infrastructures européennes. La ghettoïsation de ce groupe minoritaire est mise en relief par la division du territoire allemand et, plus particulièrement, de la République démocratique allemande qui enserré une minuscule enclave — ghetto — de la République fédérale allemande en son sein, reproduisant à plus grande échelle les formes d'exclusion. Ulay résume cette ségrégation : « Even in this strange West German enclave, this product of a failed war, there was a segregated minority : the Turks, crammed into Kreuzberg, a ghetto like neighbourhood along the wall » (2014a, p. 117).

registres d'action de la performance, tels que la manœuvre⁴¹, la micro-intervention⁴² et aussi l'art furtif⁴³. Le film, pourrions-nous dire, concilie ces interventions dans un ensemble qui les rend à la fois visibles et invisibles : certaines sont montrées, partiellement ou intégralement (visibles), d'autres sont présentées par l'anecdote ou fragmentées (invisibles).

Ce traitement parcellise l'intégralité des actions. Par ailleurs, il est le fait d'une instance (le réalisateur) qui orchestre et ordonne les vidéos à sa disposition. Fidèle à sa construction visuelle dense et à la discursivité polyphonique de ses montages, Gagnon tisse une courtoise serrée où se chevauchent avec complexité le texte et les images, disloqués pour donner de nouveaux couplages d'idées. La compréhension détaillée du spectateur s'en trouve de la sorte contrariée car les manipulations du film tendent à rompre les éléments de causalité afin de favoriser une vision d'ensemble. Plus précisément, le travail du cinéaste resserre et dilate certains passages du film et privilégie une construction temporelle et spatiale discontinue des plans : ultimement, ces manœuvres permettent, comme l'indique le film, de préserver l'anonymat des membres et leur liberté d'action. Nous ajouterions que ce travail a également pour objectif de dépersonnaliser les *at-workers* et à occulter leurs motivations personnelles, dans l'intention d'insister sur les moyens et le processus plutôt que sur la finalité ou la réussite de ces moyens. En somme, ce brouillage vise l'exemplarité d'une démarche (du récit), et non sa réussite.

Le chevauchement des textes et des images précédemment évoqué permet l'expression de la solidarisation des différents *at-workers* qui permet l'expression de la défense de leurs valeurs collectives (annexe A). Un autre résultat de cette opacification est de rendre inopérante

⁴¹ « Avec la manœuvre, l'art abandonne ses structures traditionnelles de production et de diffusion (ateliers, musées, galeries), alors que l'artiste assume le rôle d'instigateur social qui infiltre la vie quotidienne. Ce n'est pas seulement la notion d'art *in situ* qui se déploie dans les rues publiques ou les résidences privées ; ce n'est pas non plus simplement la reconnaissance d'une "esthétique relationnelle" qui glorifie l'interaction sociale comme nouvelle modalité du spectaculaire. Il s'agit plutôt de l'avènement d'un art qui s'introduit dans les comportements quotidiens, réclamant l'action sociale elle-même comme un matériau » (Paul Couillard cité par Lachance et Martel (dir.) 2013, p. 18).

⁴² « Intervention ultra-légère opérée ou mise en branle en divers milieux. Ce registre d'action [...] recoupe par affinités procédurales des pratiques variées agissant par insertion ou immixtion dans l'environnement » (*ibid.*).

⁴³ « L'art furtif fait irruption dans les circonstances de la vie collective ou individuelle en dissimulant son statut artistique et en présentant une ténuité physique qui le distingue de la visibilité ostensible caractérisant une majeure partie de l'art public. Le propre du furtif ou de l'œuvre furtive est ainsi de se destiner à un observateur incident qui n'est pas au fait de son statut (artistique), en s'embusquant pour mieux le surprendre, au hasard de ses activités quotidiennes. Sa signification est d'abord éprouvée comme détail inusité qui tranche avec la continuité familière de l'environnement urbain » (Patrice Loubier cité par Lachance et Martel (dir.) 2013, p. 12).

la passivité généralement attribuée au spectateur. Celui-ci doit s'activer dans son interprétation, activation qui dépasse le cadre spectatorial pour devenir un prolongement de l'œuvre : devenir lui-même un *at-worker*. À l'opposé du travail d'objectivation du collectif présenté par le film, ce travail subjective le spectateur : d'une part, l'anonymat des *at-workers* rend impossible toute identification subjective immédiate ; d'autre part, la structure du film, nébuleuse et construite en plusieurs épaisseurs, force une interprétation variable. L'image, le texte (le manifeste, les interventions, les commentaires, etc.) et le son créent une densité qui active le spectateur : le film n'est jamais le même, puisque l'information, si abondante, varie d'un visionnement et d'un spectateur à l'autre. Cette forme d'activité est espérée par le cinéaste, qui désire faire de la projection (et de la réception), une extra-activité critique qui déborde de l'œuvre : cette dimension de la projection est qualifiée par Dominic Gagnon de performative (2015, en ligne).

Le traitement narratif de ces œuvres, d'après l'idée du fait-divers, permet aux films de préserver une forme paradoxale de visibilité/invisibilité à la performance et aux performeurs. Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la documentation de performance idéale effacerait l'effet de ses opérations au profit de la linéarité narrative. *DkBK* et *Data* contrarient cette fluidité en maintenant l'opacité qui n'est pas un caprice, car le point de vue cinématographique sur l'action préserve l'intégrité de l'expérience de la performance. Ce partage ne se donne pas d'avance, l'accès à la situation de la performance demande un travail critique et réflexif des spectateurs, invités à aller au-delà de l'indicialité des films afin de questionner et rechercher les symptômes de ces formes de résistance. Dans la prochaine section, nous souhaitons approfondir l'idée du geste cinématographique qui met en œuvre l'action et l'appuie formellement. Il s'agit selon nous d'une forme particulière et inédite de performativité, qui dialogue avec le performeur en acte, qui est réflexive et qui problématise véritablement le mythe de la neutralité et de l'objectivité du document et de son auteur.

3.2 « Filmer », manœuvrer, collecter : le geste

La complexité du geste cinématographique (tournage, montage, etc.) implique une documentation des œuvres d'Ulay et du collectif *Au Travail* qui dépasse le simple dédoublement. Nous croyons que la valeur de ce geste vise à épouser et à épauler le geste de la

performance, qui est son objet, et qu'en ce sens, il est possible de voir dans *DkBK* et *Data* des gestes performatifs à part entière. Bien que les gestes de tourner diffèrent dans les deux œuvres — la pratique de Dominic Gagnon est plus près de celle du remixage que de celle du « tournage » —, et n'ont pas les mêmes incidences sur l'objet filmé, nous espérons faire ressortir d'elles un ensemble de propriétés communes. Ces deux œuvres filmiques donnent un accès privilégié aux performances par le truchement d'un point de vue remarquable, engagé et impliqué dans l'action, articulées en tant qu'énonciations performatives et *faisant* performance. La performance du *fait-film* est en partie redevable au fait que l'action est filmée d'après un principe, non pas d'enregistrement, mais de tournage et de montage (chez Ulay), de remixage et de montage (chez Gagnon). Cette distinction terminologique est importante, car elle « introduit l'expression d'une nouvelle instance, autorise le point de vue d'un opérateur sujet, qui injecte dans les images un supplément venant transcender le simple enregistrement et révéler un nouveau potentiel du moyen d'expression » (Gaudreault et Marion 2012, p. 105).

Par conséquent, ces œuvres défendent un point de vue sur le geste et la documentation qui n'est pas passif mais actif : sans la documentation, et pour des raisons qu'il nous faudra démontrer, ces performances n'existeraient pas. Sans la documentation, le détournement n'a pas eu lieu. L'acte de tourner épaulé le geste, lui donne une visibilité ; l'acte de tourner épouse le geste, il en est garant, solidaire, le fait *exister*. Par ce travail de documentation, l'action devient performance et peut être défendue comme pratique artistique plutôt qu'en tant que vol, geste *simplement* criminel. En plus de témoigner de la réalisation de l'intervention, la documentation la légitime et la valide en tant que geste artistique comme irruption au sein de la « vie réelle » : conséquemment, le film préserve la légitimité artistique de l'intervention. Par ailleurs, les opérations de montage rendent commensurable la performance et l'ouvrent à sa possibilité spectatorielle. Sans ces altérations, la performance ne peut tout simplement pas être vue. Celle d'Ulay fait plus de trente heures et n'a pas été annoncée à un public averti. Ses coupures la réduisent à un montage de vingt-cinq minutes, dans un format qui peut dès lors trouver un spectateur. Cette série de manipulations est comparable aux manipulations de montage nécessaires de *Data*. Condensé en une heure, le film recense une sélection d'interventions du catalogue du collectif : il en documente la pratique clandestine, mais, par sa forme de manifeste, dépasse la simple vocation de documentation et donc de pérennisation. Le

film assume clairement l'un des paris de la performance, celui d'être l'*expression d'un processus de transformation* dont le support immatériel est le geste de performance. Pour contrer les intérêts de l'entreprise pour laquelle ils travaillent, les *at-workers* produisent des œuvres dont la plupart sont immatérielles — en ce qu'elles n'existent que dans le geste. Elles sont alors impossibles à exploiter et ne cherchent pas à être reprises par une institution, par exemple le musée. Dès lors, comment l'œuvre filmique concilie-t-elle les principes immatériels de chaque geste et action, tout en leur assurant une forme de visibilité et de compréhensibilité suffisantes à laquelle elles aspirent pour intégrer le corps du discours du collectif ? L'enjeu pratique et théorique tient précisément dans cette difficile conciliation entre le geste *éphémère* et sa démonstration *tangible* au sein de l'œuvre filmique, en se gardant de dénaturer la teneur critique de cette dialectique.

Dans les deux œuvres, la fonction du film est de supporter et de projeter le geste — de l'épauler et de l'épouser. Au sein de cette unité performative, le film *accompagne* les actions en plus de rendre possible leur visibilité : il est un soutien actif à la performance et a valeur contractuelle avec le geste, puisqu'en tant qu'il voit pour un spectateur anticipé, le film endosse les rôles d'interlocuteur et de contrechamp aux performeurs. L'efficacité du film comme œuvre performative n'est cependant assurée que si le film est l'objet de manipulations préalables, notamment par les gestes suivants : le montage, l'adoption d'un point de vue en fonction de la performance et de manière(s) de raconter l'expérience performative sans corrompre la force de son surgissement éphémère, etc. Ces manipulations témoignent toutes des interventions auteuriales et subjectives qui font l'œuvre, que nous qualifions de *gestes cinématographiques*.

Nous voyons ainsi dans ces œuvres deux types de gestes, qui représentent trois niveaux compris dans la sphère de l'action : le détournement (geste d'action), la performance (geste artistique), ainsi que le *fait-film* comme tel (geste cinématographique). Solidaires, ces trois formes gestuelles ont la mission de se soutenir mutuellement ; le geste cinématographique se distingue par son rôle de médiateur, en ce sens qu'il est celui qui rend visibles les premiers gestes et les énonce comme moyens d'action. Cet usage nous rappelle les propos de Giorgio Agamben qui, au sujet du geste, nous invite à le penser comme « médialité exhibée », en tant qu'il « rend visible un moyen comme tel » (2002, p. 69). Dans *DkBK* ainsi que dans *Data*, la

médiation et les manipulations cinématographiques consistent à *faire voir* les gestes de performance. Pour décrire l'action objectivement et lui restituer sa durée, le réalisateur d'un documentaire traditionnel de performance atténuerait ses interventions en traitant l'action de la façon la plus neutre, le plus mécaniquement possible. Cet objectif de pureté, comme nous l'avons vu, vise à préserver la performance et fait de la documentation un « mal nécessaire ». Toute forme d'intervention relèverait de parasitage et de contamination d'une autre « série culturelle », comme le cinéma.

Néanmoins, l'influence de cette série est indéniable et s'opère par ses effets de montage, de travelling, de changement d'échelles de plan, etc. En raison de ce travail, nous préférons nettement parler de tournage (pour Ulay) ou de réemploi (pour Gagnon) que d'enregistrement et, encore moins, de captation. La raison est simple : l'illégalité des actions, le contexte particulier de réalisation et les supports de *DkBK* et de *Data* montrent l'engagement actif d'un « opérateur *sujet* » (Gaudreault et Marion 2012, p. 93). Le geste de l'opérateur sujet est engagé mais aussi autonome de la performance, et bien qu'il la documente, son geste crée aussi un univers filmique qui s'accorde à cette performance. Nous pourrions affirmer que ce geste a une intention expressive car il transforme une matière intacte, linéaire, déterminée. Autrement dit, les manipulations de l'opérateur sujet transfigurent la performance et ce sont les procédures cinématographiques des auteurs qui permettent, en outre, de considérer les actions de détournement et de vol comme appartenant à un régime esthétique.

Il y a lieu de parler de l'expression d'une sensibilité cinématographique dans les œuvres filmées et remixées, montées et réalisées par Ulay et son équipe, ainsi que par Dominic Gagnon, car leurs œuvres font véritablement état d'une « volonté exogène, d'un désir extrinsèque de négocier avec les virtualités expressives d'un média », en plus d'« initier un processus de sublimation de l'image enregistrée⁴⁴ » (*ibid.*, p. 103). Ce qui par là devient

⁴⁴ Ces références proviennent d'un texte où les auteurs interrogent la rencontre entre l'opéra et le cinéma et le statut des œuvres filmiques qui en résultent, montées et projetées en salles de cinéma. Les auteurs partent des critiques des détracteurs de la formule, qui y voient une forme parasitage cinématographique sur le spectacle de l'opéra et qui entache son intégrité scénique. Selon ceux-ci, l'opérateur ne devrait se contenter que de documenter élémentairement le spectacle : « pour respecter le spectacle originel, il faut privilégier la vision large d'un témoin observant une sorte d'objectivité de surplomb ». Ces critiques ne sont bien sûr pas sans rappeler les objections des performeurs et théoriciens de la performance au sujet de la documentation de la performance.

manifeste est que le geste cinématographique fait davantage qu'épauler et épouser la performance. Ces deux modes d'accompagnement ne sont pas sans rappeler la distinction proposée par Giorgio Agamben entre le *faire* et *l'agir*. « Si le faire, affirme le philosophe, est un *moyen en vue d'une fin* et *l'agir une fin sans moyens* » (2002, p. 68), alors le geste de documentation qui *épouse* la performance s'acoquine au *faire*, il est le moyen *par lequel* est préservée la performance. Inversement, le geste cinématographique qui *épaulé* la performance, renvoie à *l'agir* : l'œuvre est sa propre fin qui reconnaît l'incommensurabilité de la médiation entre elle et la performance. Cependant, nous désirons continuer de souligner l'importance du terme « geste » car, comme le suggère Agamben, « le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins » (*ibid.*, nous soulignons). Ainsi, le geste comme genre, comme mode d'action est nettement distingué par le philosophe du *faire* et de *l'agir* : le *geste* tient de la responsabilité et de l'engagement, de l'accomplissement de quelque chose en le prenant sur soi (*ibid.*, p.67). Documenter le vol (mode confus entre *faire* et *agir*), qu'il soit institutionnel (emprunt), ou d'entreprise (sabotage), incrimine directement l'acteur. Ici, le film peut agir comme une pièce à conviction. Mais justement, les deux films montrent, par les séries de manipulations et de procédures, qu'ils sont aussi l'expressivité d'un *auteur*. Le film est la signature de cette présence et scelle un engagement matériel et moral : le geste cinématographique devient ici *connivence* avec le geste de performance. Autrement dit, le geste cinématographique permet au film de ne pas être la *représentation* de la performance (ce qui le mettrait du côté du *faire*), ni d'être ce qui est agi par une performance artistique qui lui serait extérieure. Au contraire, par le geste cinématographique, le film devient la présentation de lui-même et de la performance d'un seul et même coup : ce qui est présenté est un *moyen* par lequel est rendue possible une transformation qui jusque là apparaissait impossible. Cette transformation ne vise pas d'autre fin qu'elle-même : montrer la nécessité de sa présentation.

C'est par cette conceptualisation que nous considérons le geste cinématographique comme une forme active de médiation. Nous approfondirons cet aspect lorsqu'il sera question de la fonction documentaire des deux films, mais avançons toutefois que l'objectif est celui de l'effacement d'une finalité claire. En effet, l'objet manque. Chez Ulay, le résultat de la performance, comme finalité, n'est que très sommairement, voire jamais *représenté* : le vol du

tableau et sa réexposition sont rapidement montrés et évacués. Chez Gagnon, le détournement performatif des *at-workers* de *Data* est, ou bien narré par un intervenant ou n'est alors pas montré dans son intégralité. Ce qu'indique ce traitement matériel est l'abstraction de la finalité et du résultat de la performance : ce qu'illustre le traitement par le geste cinématographique est que l'intention n'est pas de montrer frontalement et totalement l'action et son aboutissement. Pour ainsi dire, on ne voit presque *rien*, et *rien* n'est complètement montré. Dès lors, quel est le contenu du geste à l'œuvre dans ces œuvres ?

DkBK et *Data* exposent un paradoxe intéressant. En tant que films portant sur des performances, ils négocient un devoir de documentation des actions mais, par la multiplication des manipulations sur le déroulement de la performance, celle-ci est opacifiée. Ainsi, le geste cinématographique représente à la fois une possibilité et une contrainte. La première possibilité/contrainte est d'[in]visibiliser l'action. Ainsi, si le film expose l'action et permet son itérabilité devant des publics et des contextes renouvelés, il est par ailleurs remarquable que l'instance énonciatrice (l'opérateur sujet, le réalisateur) fait une série de choix qui *voilent* l'action (*hacher* l'action, *insiste* sur certains détails (par le gros plan) plutôt que d'autres, transmettre *son* intention et *sa* sensorialité à l'action (stress, excitation). La seconde possibilité/contrainte est que le film [dé]matérialise l'objet de la performance. Nous comprenons par là que le film est la condition de possibilité de l'énonciation. Ainsi, le film *fait* la performance, lui donne un public puisqu'il en est le support. Mais, plus intéressant encore, les œuvres d'Ulay et de Gagnon retiennent de la performance l'idée de la transformation, que la performance est *happening* : ce qui se réalise là, maintenant, ce qui est en cours. Les stratégies d'opacification du geste cinématographique (par le montage, notamment) ne cherchent pas à illustrer la finalité du geste, mais insistent, matériellement, sur la transformation et la mise en acte. Pour nous appuyer sur les propos du philosophe Michel Guérin, nous dirions donc qu'ainsi, « le geste traduit moins qu'il n'amorce, interprète moins qu'il ne prononce » (1995, p. 16). En définitive, le geste cinématographique négocie un statut comparable au geste performatif, car en tant qu'il supporte et appuie ce dernier, et en plus d'encadrer le temps et l'espace de l'expérience de la performance, il démontre que ces manipulations à l'œuvre ont pour but de restituer à la performance sa visibilité, qui est

esthétique *et* politique, et de préserver en partie ce qui fonde sa spécificité expérientielle, c'est-à-dire sa fugacité, et son potentiel transformateur.

3.3 Esthétique documentaire du film de performance

La clarté des démarches est troublée par leur narrativité diffuse, qui emprunte comme nous l'avons vu, à la structure du fait-divers. Les œuvres d'Ulay et de Gagnon n'ont pas une finalité objective et neutre : le geste cinématographique intervient en diluant le récit soit dans une sursaturation de l'information (*Data*), soit dans une série de procédures qui mettent à distance l'objet de la performance (*DkBK*). Il n'en demeure pas moins que ces films *documentent* des pratiques, et qu'en ce sens ils peuvent être défendus en tant que films documentaires. La *mise en retrait* de l'équipe de tournage (*DkBK*) et l'*effacement* de l'équipe traditionnelle de tournage (*Data*) pourraient annoncer une forme de passivité, mais ces conditions, paradoxalement, engagent les équipes dans une production active et énonciatrice de l'image, qui est tout à fait dépendante du dispositif de captation, de montage — nous parlons évidemment ici de ce qui se rattache à la fonction expressive du médium cinématographique. Cela crée ce qu'Aline Caillet considère comme étant une « unité performative » entre le dispositif et la production de l'image. Caillet défend que le film ainsi réalisé

est indissociable de la manière dont il le produit, et d'autre part, ce qu'il produit n'existerait pas sans lui. Ainsi, en tant qu'il est une stratégie de prise, il ne peut pas être considéré comme capturant une réalité existante, c'est d'ailleurs la force que lui attribue Foucault : il produit la réalité qu'il capture (2014, p. 18).

Cette idée cible le caractère singulier des deux œuvres filmiques qui renvoient toutes deux à une performance qui *se complète et se réalise par sa mise en images*. Le public visé n'est pas seulement celui de la performance — il est de toute façon absent dans les deux cas — mais anticipe le public de l'œuvre filmique. Il n'y a, en théorie, pas de public pour ces œuvres car vues comme telles, elles se réalisent devant une audience qui ne peut statuer sur la

nature artistique des gestes⁴⁵. Essentiellement, le film capte la performance en vue de sa projection. Au sujet de cette unité performative, Caillet ajoute que pareil film

met ainsi en évidence la dimension praxique — et non poïétique — de la pratique artistique : *le dispositif est par essence quelque chose qui agit et produit de l'action. Il incite, oriente.* Ces trois éléments concourent sur un plan théorique au dépassement de la notion de représentation et participent de la construction d'une esthétique pragmatiste du documentaire (*ibid.*).

En vertu de cette unité, le travail de la documentation des performances est vu en tant que geste à part entière. Le film est ainsi non seulement produit pour documenter l'action, mais il est le fruit d'une médiation — d'une implication matérielle — qui relève de l'expérience réactive et performative de la personne qui traite cinématographiquement la performance. Pour approfondir l'idée du geste cinématographique et le relancer, nous souhaitons voir isolément, dans chacun des cas, comment s'exprime la tension documentaire qu'il crée. Cette tension se joue entre l'opacité de la narration des actions et la « volonté » de sa monstration. Ou, posons la question autrement : prise dans une unité d'œuvre, entre le geste performatif et le geste cinématographique, quelle valeur informationnelle gagne le film, quel est son apport documentaire ?

3.3.1 Documenter l'absence et la délocalisation de l'œuvre : Ulay

En théorie, la captation doit rendre intelligible la performance en prévision de sa diffusion et de sa réitération devant un nouveau public. Les enjeux ou, du moins, l'objet de la performance doivent être clairement définis par le film. Cependant, *DkBK* problématise l'aspect instructif de la documentation en ne facilitant pas une prise de vue totalisante au caméraman, dont le point de vue semble constamment contrarié et désorienté par sa distance avec Ulay. Le performeur expliquait que cette distance entre le caméraman et l'action relevait d'une contrainte de sécurité, au cas où la performance échouerait et qu'il serait arrêté (2009, p. 62). Malgré tout, le résultat de cette contrainte est riche en ce qu'il est productif de l'aspect performatif du film. Visuellement, la caméra est postée dans une voiture, elle est donc à la fois fixe et mobile — elle peut balayer l'espace pour trouver le performeur, mais elle est demeurée contrainte dans cette mobilité toute relative. Bien qu'elle y parvienne quelques fois, la caméra

⁴⁵ Les performances ne sont pas préalablement annoncées : le lieu de réalisation est public, et non un lieu protégé et institutionnel (musée, galerie, académie, etc.), le public de la performance n'est pas conscient qu'il assiste à une œuvre d'art.

n'arrive pas à garder son emprise sur le sujet, contrainte qu'elle est de le suivre en filature. Le point de vue de Schmidt-Reitwein apparaît toujours pris au dépourvu, accusant un retard sur l'action qu'il ne capte qu'au dernier instant (fig. 9 à 12 et fig. 20 à 25). Filmé à distance, Ulay agit avec la conscience aigüe d'être observé. Il agit *pour* la personne qui l'observe, la caméra — le spectateur⁴⁶. C'est cette conscience d'Ulay d'être observé qui fait de l'action la performance. C'est, tout compte fait, *pour* la caméra que performe l'artiste, et le film représente le point pivot entre nous, les spectateurs, et le performeur⁴⁷. Ce que nous voyons réfère directement à l'expérience du caméraman. Qu'Ulay n'entre ainsi jamais en contact avec lui accentue l'effet d'opacité de l'intervention. Ainsi, la filature formalise cinématographiquement un concept immatériel, par l'insistance sur la trajectoire et le mouvement, mais aussi de la nécessité rédemptrice des gestes de déplacement et de la relocalisation. La mise en scène du film accompagne les gestes du performeur malgré sa fuite qui s'exprime aussi souvent par une fuite du cadre. Cette fuite peut à certains moments symboliser une forme de résistance du performeur à *se* laisser fixer, à fixer l'action, à fixer une linéarité narrative... Il est par ailleurs important de noter que si la poursuite est filmée, le vol du tableau est photographié et échappe de la sorte à la fluidité temporelle linéaire de la captation. Cette rupture médiatique s'explique en partie par un moment relaté par le film. En effet, dans le plan 15 du film (annexe B), un gardien de la Neue Nationalgalerie interrompt Marina Abramović, chargée de filmer le vol avec une caméra Super 8. Alors qu'elle s'avance vers les salles d'exposition, le gardien s'approche et cache la caméra de sa main rappelant que seules les caméras photo sont admises dans l'enceinte (fig. 13 et 14). Abramović argumente alors avec le gardien et prétexte qu'elle a reçu une dérogation spéciale au règlement — elle sera malgré tout contrainte à utiliser un appareil photo. Le passage d'un médium à un autre répond ainsi partiellement à des contraintes pratiques, mais il n'en demeure pas moins que le choix de préserver la séquence par le médium photographique a des incidences directes sur la

⁴⁶ Contrairement aux performances programmées et contrôlées réalisées par Ulay, *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* est entièrement produite en dehors des circuits institutionnel et artistique. Le public de la performance est celui qui voit la performance par ses médiations (par le truchement de la réception médiatique ou du film) et non celui qui *assiste* à la performance au moment où elle se crée.

⁴⁷ Dans un article où est abordée la dialectique entre le document et la performance, Jessica Santone soutient l'importance communicationnelle de la documentation comme pivot avec le spectateur. Elle y souligne, à l'instar de ce qui se réalise dans *Data* et dans *DkBK*, que « quelque chose d'unique est en jeu dans la manipulation du spectateur afin qu'il réponde au performeur, qu'il soutienne l'artiste et participe de manière intersubjective à l'événement — souvent par l'intermédiaire du document » (2015, p. 133).

lecture des événements par le spectateur (fig. 15 à 19). Ce changement médiatique a pour effet une *rupture*, qui peut-être perçue comme un instant critique visant à rompre un confort diégétique chez le spectateur — effet sur lequel nous reviendrons. De même, la rupture temporelle qu’occasionne cette scène accentue d’autant plus l’idée de processus, de l’acte en réalisation, qui est *happening* (« qui se réalise »).

Formellement, l’essentiel de l’action de performance est constamment mobilisé dans un « ailleurs abstrait » : Ulay, guetté par Schmidt-Reitwein, échappe toujours à la caméra. Cette absence et cette latence sont accentuées par le travail sonore, distinct et hypnotique, qui évoque la musique sérielle ou les lignes tonales du drone, qui plonge le spectateur dans un état d’attente. Les modulations de ce travail sonore s’intensifient dans les moments clés, autour du vol du tableau et de sa réexposition. Cette intensification sonore, création propre d’un moment cinématographique, a pour effet de marquer et d’accompagner ces moments par le suspense — ce suspense n’est d’ailleurs jamais apaisé par le moindre commentaire de la part d’Ulay. Une autre forme de contrariété par rapport à l’objet de la performance est que le tableau volé n’est jamais montré ou laissé à voir, il est soigneusement dissimulé sous d’épaisses couvertures. Ses reproductions sont, au contraire, stratégiquement tapissées en plusieurs lieux emblématiques de la ville (fig. 8). Le tableau de Spitzweg n’apparaît qu’au moment du vol et de sa réexposition dans l’appartement de la famille de *Gastarbeiter* et ces scènes sont marquées par l’effet répétitif d’un arrêt sur l’image.

Comme nous l’avons précédemment mentionné, la scène du vol est, d’après des raisons pratiques, la seule qui ne soit documentée par film, mais photographiée. D’un point de vue matériel et temporel, l’insertion de photographies dans la continuité du tournage crée une perturbation visible et perceptible. Du point de vue du spectateur, ce changement technique opère une rupture temporelle sur l’action : moment clé et spectaculaire, le vol du tableau est certainement le moment que le spectateur désire voir, désir frustré mis en lumière. Ces arrêts sur image sont un effet de manipulation diégétique qui anticipe le désir du spectateur de voir l’action, souhait vexé. Bien que ce travail formel relève de la contrainte des règlements de la Neue Nationalgalerie, l’artiste allemand n’est certainement pas étranger à l’effet de cette rupture. En conséquence, nous croyons que la scène du vol du tableau, présentée d’après une série de photographies est une manipulation minimale mais capitale, et qu’elle induit une prise

de conscience temporelle et physique du spectateur. Selon Jacques Aumont, « l'image arrêtée rompt le flux, donc aussi la fascination, l'absorption du spectateur. Elle représente exactement une transgression [...]. C'est un geste d'emblée théorique, et cependant pleinement sensoriel [...] » (2011, p. 99). Dans le cas précis, nous rajouterions à la définition d'Aumont que l'image arrêtée est également un geste réflexif, voire éthique et moral. Cette manipulation rompt violemment avec le flux de l'image, et donc, essentiellement, avec sa contemplation. Cet engagement manifeste une volonté d'activer la documentation afin qu'elle devienne critique⁴⁸ : il s'agit d'une marque de présence énonciatrice du geste cinématographique de performance.

Poursuivre un objet qui constamment se dérobe au regard remet en question l'efficacité documentaire du film. C'est pourquoi nous pourrions poser la question suivante : le vol du tableau est-il l'enjeu réel de ce que nous regardons, ou n'est-ce pas plutôt ce qui gravite *autour* du vol ? Puisque la distance est maintenue pratiquement tout au long de la performance, il n'y a pour ainsi dire presque aucune forme d'interaction entre Ulay et son équipe de tournage. Finalement, la scène de la relocalisation de l'œuvre chez la famille turque, qui couronne la performance et qui en est l'*aboutissement*, s'interrompt brusquement. De plus, la scène ne montre aucune interaction avec les membres de la famille, qui ne sont que brièvement entraperçus. L'objet, l'acte, l'auteur et ses intentions s'éclipsent ainsi constamment de notre regard et affligent notre compréhension⁴⁹, emprise contrariée. Vraisemblablement, l'objet de la performance s'incarne dans son *fait-film*. La fuite perpétuelle d'Ulay fait de l'absence et du déplacement les motifs principaux de l'action. C'est par le geste de documenter le déplacement, la délocalisation et l'absence, que peut en partie se comprendre l'enjeu de la performance d'Ulay.

⁴⁸ Un moment dans *Data* emblématise également l'arrêt sur l'image tel qu'en parle Aumont. L'introduction du film est remarquable par son rythme effréné et à la cadence rompue qui sursature le champ visuel et sonore. Ce montage vertigineux s'interrompt brusquement pour laisser place à l'intertitre suivant : « Please wait, your entertainment is being reset » (« Veuillez patienter, votre divertissement est réinitialisé »), qui renvoie à la même contemplation frustrée que celle de la scène de vol dans *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*.

⁴⁹ Ulay a très peu commenté sa performance, au moment de sa réalisation comme de nos jours. Le performeur n'a pas opposé de résistance à son arrestation, ni même n'a-t-il cherché à disculper son geste, ce qui l'a mené à une détention de plus de 24 heures. Six mois plus tard, il ne s'est pas présenté à son procès et la défense a plaidé en faveur d'une intervention artistique qui légitimait le vol comme un emprunt temporaire. Bien que l'explication ait convaincu le juge, la cour recommanda à des fins exemplaires un emprisonnement de 56 jours ou le paiement d'une caution de 3600 deutsche marks. Puisqu'il n'a ni purgé ni payé sa peine, le dossier d'Ulay ne sera fermé qu'un an plus tard : arrêté en transit à l'aéroport de Munich, il paiera alors la somme due.

Délocaliser l'objet d'attention, du tableau vers le paysage urbain de la ville (son paysage culturel) permet d'insister sur la portée sociale du programme du performeur. Ainsi, l'exemplarité de ce geste passe par un détachement de la figure de l'artiste messianique — Ulay, en l'occurrence⁵⁰. L'exemplarité s'exprime dans cette distanciation très forte, belle et moderne, de dépersonnaliser l'action : la trajectoire urbaine, le déplacement et la relocalisation deviennent les *sujets* de l'œuvre. La trajectoire, ouverte et indéterminée, témoigne de la volonté de recréer un lien social par la médiation de l'art qui ne veut plus se limiter qu'aux lieux institutionnels et protégés du monde de l'art. Ce dialogue doit se faire, et surtout s'étendre, aux sphères de la vie quotidienne, d'où son inscription dans les lieux institutionnels et publics, voire médiatiques. Cette *fluidité* de la trajectoire est nécessaire et rédemptrice et elle a pour objectifs les corrections de travers culturels, sociaux, politiques, médiatiques.

Conséquemment, les critiques adressées par Ulay ne se concentrent pas uniquement autour du vol du tableau (sa présence à la Neue Nationalgalerie et critique de la forme muséale) mais se diffractent en plusieurs critiques culturelles et sociales. En perdant de vue le performeur, Schmidt-Reitwein (« opérateur sujet ») filme une forme d'absence (Ulay, le tableau, l'action du vol *en mouvement*). Cette absence décentre l'attention vers l'espace physique et symbolique, public et urbain qui se déploie par la filature. Cette manipulation montre donc, avec le parcours de la filature, une ambiance berlinoise, une stratification historique et culturelle, ponctuée par des haltes qui monumentalisent un rapport particulier à la culture (la Hochschule der Bildende Künste, la Neue Nationalgalerie, la Künstlerhaus Bethanien [tous nommés dans la description factuelle d'Ulay], le Siegesäule [« monument à la victoire »] et le Tiergarten [parc central de Berlin], voir fig. 11). Pendant plus des deux tiers du film, on ne voit pour ainsi dire que le paysage berlinois, en tant qu'identité symbolique et nationale sur laquelle porte finalement la performance. En 1976, la ville, divisée depuis plus d'une décennie par le mur, incarne physiquement et psychologiquement les intérêts belliqueux de la guerre froide. La reconstruction de la ville au lendemain de la Seconde Guerre mondiale s'est en outre accompagnée d'un important travail de dénazification. Ulay, qui est né dans un

⁵⁰ À ce propos, voir l'article « *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Perspectives critiques sur le paysage culturel de la modernité* » (P.-Rodriguez 2013), dans lequel nous avons plus amplement traité cette question.

bunker, décrit l'effet saisissant qu'a eu sur lui la ville ainsi divisée, enclave fédérale au sein de la République démocratique allemande :

Berlin had a very strong impact on me: I felt my whole being was rebelling against it. The absurdity of having to cross miles and miles of East German territory, on a highway — where all the exits were forbidden — just to get there! And of course the wall: ugly, insane, inhuman but tremendously effective. The whole city had the eerie feeling of a grotesque Cold War monument. [...] My feeling toward Berlin, as well as toward Germany, has always been conflictual. In many ways I tried to de-Germanize myself, but each time I have been in Berlin, I have felt the weight of its history very heavily. Working there has always had a very particular meaning for me (2014a, p. 117).

Avec cette performance, l'artiste insiste sur le décalage historique entre les idéaux progressistes modernes et l'absence de leur réalisation telle qu'elle se manifeste dans l'exposition anachronique du *Armer Poet* dans la Neue Nationalgalerie, mais aussi dans l'occupation du territoire par les monuments nationaux et idéologiques (Siegessäule, mur de Berlin, etc.). La présence d'instituts d'éducation artistique (la Hochschule der Bildende Künste, la Künstlerhaus Bethanien) dans le parcours du performeur doit ici être comprise par le fait que c'est sur eux que reposerait la possibilité de débloquent l'impasse empêchant la réalisation des valeurs modernes; parallèlement, la performance questionne leur capacité réelle à opérer ce déblocage puisque ces instituts sont eux-mêmes déjà fixés à l'intérieur d'un cadre national et idéologique. Cette impasse historique, symbolisée par le parcours de l'artiste, est à mettre en relation avec le traitement réservé aux travailleurs invités turcs. Pour le philosophe Theodor W. Adorno, le paysage culturel de la modernité — tel qu'il apparaît sous la figure de Berlin, dans ce contexte précis — soulève certaines critiques qui rejoignent celles de la performance d'Ulay :

Si aujourd'hui, le rapport esthétique à ce passé est contaminé par la tendance réactionnaire avec laquelle il pactise, la conscience esthétique ponctuelle qui balaie la dimension du passé comme déchet est, elle aussi, inacceptable. Sans souvenir historique, le beau n'existerait pas. Le passé, comme le paysage culturel, ne peut échoir, sans culpabilité, qu'à une humanité, et même libérée de tout nationalisme (Adorno 2011, p. 100).

Devant cet impératif, *DkBK* concrétise la nécessité de formuler une œuvre d'après d'autres paramètres, d'en faire une qui soit en résistance et qui affecte cet ordre déterminé des choses. Sa critique est ainsi adressée aux institutions culturelles — la sphère médiatique, les

formes d'agglomération urbaines, etc. —, qui toutes renvoient à la sclérose culturelle de Berlin. Nous le voyons, ces critiques ne sont pas que culturelles, mais sociales et politiques. Le projet de *DkBK* comprenait une myriade de heurts éthiques éventuels, parmi ceux-ci de réitérer l'iconicité du tableau en l'exhibant comme trophée. Au lieu de cela, l'œuvre de Carl Spitzweg est reléguée à un rôle secondaire. Par sa quasi-absence du film, son importance est déplacée : l'œuvre apparaît comme une pièce prise au sein d'un mécanisme qui la dépasse, cristallisée dans la culture allemande. Cette abstraction concrète permet d'insister sur ce qu'elle rappelle de l'histoire allemande et fait du travail d'Ulay et de son équipe le travail de sa *réécriture*. Par ce geste est évoquée une série d'enjeux politiques, culturels et sociaux, à savoir un versant négatif et occulté d'une histoire nationale ouest-allemande officielle et victorieuse. En échappant au regard de la caméra, Ulay transforme la trame narrative traditionnelle de la vidéo de performance qui montre l'artiste à l'œuvre et qui devrait reconstituer le cadre de la performance. Un autre travail se joue, où les effets de la médiation recourent la performance et invitent à les penser ensemble. Dans cette performance aussi médiatisée — et presque dépersonnalisée —, la figure de l'artiste s'en trouve affectée, évacuée, et n'incarne plus un sujet moderne, vertueux et nécessaire à l'émancipation collective. Ainsi, le geste pose une série de questions auxquelles le film ne donne pas de réponses : voilà où gisent les principales forces de cette intervention telle qu'elle est présentée. Ce faisant, *et par ce film*, d'embarrassants accrocs sont consciencieusement esquivés par ce qui représentait initialement la contrainte technique et triviale de filmer à distance.

3.3.2 Documenter et préserver l'immatériel : *Data*

Un ouvrier qui s'achète un petit appareil photo, une petite caméra qui filme ses vacances. Il fait un film politique. Voilà ce que j'appelle un film politique. Il ne peut faire que ce film-là. Il se trouve que justement il a le droit de filmer ses vacances, mais bizarrement il n'a pas le droit de filmer son travail.

[...] L'exploiteur ne raconte jamais à l'exploité comment il l'exploite. Donc nous, dans ce qu'on raconte, nous qui sommes précisément l'information, le cinéma, la télévision, la presse, nous qui sommes dans ce discours de l'exploiteur qui raconte à l'exploité... Parce que c'est ça le cinéma, les romans, la presse, la télé, c'est raconté... Nous qui sommes là-dedans, nous devons précisément raconter d'une autre manière. Pour à la fin raconter autre chose.

- Jean-Luc Godard, « Entrevue sur *Tout va bien* », 1972.

Le projet du collectif *Au Travail* rassemble des travailleurs qui détournent des gestes quotidiens et ordinaires, mis en scène par le film *Data* qui en documente la pratique et le réseautage. Le film rend ainsi hommage à des moments de décrochage où le temps de travail est investi dans une pratique souvent poétique et qui montrent des salariés en production d'autre chose, dont la posture affirme la quête d'autre chose que le gain matériel. Selon l'essence même du projet du collectif, ce ne sont pas les résultats concrets qui priment mais celui de mettre de l'avant le geste de résistance à la logique marchande et matérielle comme fin en soi. « Notre collectif, peut-on lire dans le film, gagne sa valeur davantage dans le développement de réseaux que sur les résultats des projets réalisés » (Dominic Gagnon, *Data*, 2010) : comme nous l'avons démontré dans la section précédente au sujet de l'opacification des finalités de la performance, les résultats de chaque intervention sont rarement intégralement présentés, ce qui continue à brouiller la différence entre le moyen et la fin qui tendent à l'équivalence. Ce travail d'équivalence met à mal la capacité du film à témoigner, à documenter linéairement et classiquement les interventions. Il s'agit ici d'un parti-pris théorique et idéologique de la part du collectif et de Dominic Gagnon à préserver l'œuvre et les *at-workers* d'après l'idée d'intermittence, de préservation de l'intégrité invisible et éphémère des gestes de détournement. À l'instar d'Ulay qui déplace et retire constamment l'objet de l'attention du spectateur, *Data* répond au défi de la préservation par une identité ambiguë, salutaire et nécessaire : à la fois manifeste et documentaire, le film est traversé par la tension de vouloir montrer la performance et la subjectivation des *at-workers*, mais sans montrer le sujet et l'objet. Ainsi par exemple, une sursaturation du cadre de même qu'un rythme soutenu participent de cette invisibilisation et de l'opacification documentaire.

La capacité de l'œuvre à nous informer sur les données factuelles qui unissent le collectif et sur les résultats concrets de leurs réalisations est relativement « faible ». Le déroulement et la réussite de la majorité des actions ne sont pas montrés frontalement : c'est sur la base de la confiance que nous les imaginons complétées. Comme dans *DkBK*, l'aboutissement de la performance importe moins que l'idée, c'est la transformation ou le processus *vers* son aboutissement qui est nécessaire. Cette idée s'illustre dans le film par l'effet du montage fragmenté qui disloque les actions qui n'acquièrent leur sens qu'ainsi mises en relation dans une construction totale et complexe d'images, d'interventions et de

commentaires. Au risque de dénaturer l'impulsion mise de l'avant par les membres et d'insister sur la réalisation des gestes (leur finalité, leur stabilité, leur immuabilité), *Data* fait du déplacement, du mouvement, de la rumeur et du processus la pierre angulaire des interventions performatives. Selon nos conclusions précédentes, les deux films sont des propositions, des « manuels d'instruction », des laboratoires d'expériences sociales et esthétiques. En insistant aussi peu sur les résultats de l'action et en resserrant en revanche l'idée de mutabilité et de changement d'état, ces films libèrent les gestes du fardeau de l'œuvre close, réduite à sa fixité et à sa présence objectivée, sans renvoi à sa pratique située à l'extérieur du film.

Du point de vue d'une analyse matérielle, le film épouse la cause morale et éthique du collectif. Comme c'était le cas pour *DkBK*, le sujet et les limites légales des actions du collectif commandent une manière de voir et de filmer. Ainsi, pour *Data* la même question se pose : comment est-il possible de préserver l'essence performative et immatérielle des actions et illustrer correctement le processus de transformation, et ce, en partant d'une analyse matérielle ? Similairement à l'œuvre d'Ulay, *Data* est une médiation de l'expérience performative dans laquelle s'exprime la tension entre documenter et manifester. Négociée par Dominic Gagnon depuis un point de vue éthique et moral, cette tension vise à rendre compte du potentiel politique et transformateur de cette expérience esthétique. Le montage de *Data* témoigne d'un travail critique qui, par le collage et les ruptures discursives de ses images, adopte une posture de détournement qui préserve l'anonymat de ses membres afin de conserver la performativité du geste. Sans la médiation cinématographique cependant, ces interventions sont confinées à demeurer sans public, à demeurer également dans un registre qui peut faire de ces gestes des gestes simplement illicites auxquels on retirerait toute charge esthétique, voire toute valeur politique. Travailler cette trace, l'interpréter en la mettant en relation avec d'autres existences semblables a pour effet de rendre visible une condition partagée — l'aliénation par le travail et inversement, la force collective.

L'ambiguïté sur la véracité des interventions doit maintenant être relevée. Ce qui est réellement performatif dans *Data* n'est évidemment pas que le film soit le relais de ces interventions. Il s'agit plutôt de la performativité qui est créée par l'agencement d'interventions qui même si elles sont fausses révèlent le besoin de leur expression. Même si

elles ne se sont jamais réalisées et qu'elles ne courent qu'en tant que rumeurs, le film réussit à les présenter comme ce dont nous avons maintenant besoin. La vérité du film est indépendante de la vérité des interventions car, dans l'hypothèse où celles-ci ne se seraient jamais produites sous le couvert du collectif, il réussit à présenter qu'elle nous manque, dorénavant. Le travail effectué par Gagnon est donc similaire à une constatation qu'avait faite l'historienne Arlette Farge, quant aux documents d'archives sur lesquels elle travaillait : « ce qui est visible, là, dans ces mots épars, ce sont des éléments de la réalité qui, par leur apparition en un temps historique donné, produisent du sens. C'est sur leur apparition qu'il faut travailler, c'est ici qu'on doit tenter le déchiffrement » (1997, p. 40). À cet égard, nous rajouterions que le travail de documentation, de repérage, de remontage et de réemploi de Gagnon est, en ce sens, un travail actif afin de rendre le flux, le bruit, l'informe de ces vidéos intelligibles : autrement dit, l'intelligibilité de ces traces est très intimement liée à leur apparition dans l'*agencement*.

L'importance documentaire du film est de mettre de l'avant la charge esthétique et politique de cette multitude, de faire une collectivité réunie de ces individus isolés par la force d'un montage expressif qui les épaulé performativement. Il y a, dans ce travail documentaire, une réponse au paradoxe précédemment soulevé de l'opacité et de la visibilité de la performance : la force de l'ensemble des gestes cinématographiques gît précisément dans leur capacité de rendre visible ou d'invisibiliser le geste performatif. Les matériaux qui sont caractérisés par leur fugacité événementielle sont sauvés de l'oubli par les manipulations du cinéaste qui les relocalise à travers une grammaire articulée, grâce au montage. Cette sauvegarde témoigne, selon nous, d'une proximité entre le travail en archives et de montage.

Par sa forme et son contenu, *Data* occupe une place distincte dans la filmographie de Dominic Gagnon, mais reste en continuité avec le cinéma direct et du *found footage*⁵¹, de même que des esthétiques marginales et plébéiennes de l'esthétique du Web, qui sont les influences emblématiques du cinéaste. Le montage de *Data* rappelle l'esthétique du collage souvent travaillée par le cinéaste. Le « montage-collage » fragmente l'image pour en faire une nouvelle unité et faire ressortir ce qui serait autrement invisible. En travaillant à partir du rebut

⁵¹ Dans la pratique du cinéaste, le glissement du *found footage* vers le *saved footage* a une portée politique : « Il y a tellement d'images que, par effet d'accumulation, certaines sont éliminées, oubliées. Des images qui n'ont jamais été vues, dont on ne connaît pas les auteurs et qui sont sans spectateurs. Dans ce cas, il ne s'agit même pas pour moi de les détourner puisqu'elles n'ont jamais eu d'usage. Il s'agit plutôt de les prendre et de les donner à voir, de les réinsérer dans le grand imagier » (Gagnon et Loiselle 2015, p. 44).

d'Internet, des vidéos et des images des autres, avec qui il n'entre que minimalement, voire jamais en contact — qu'il préfère observer de loin —, Gagnon déconstruit le rapport traditionnel à la vérité et au sujet. Paradoxalement, le travail de réagencement derrière ses films permet ainsi de s'approcher au plus près de ce qui relève d'une *première nature* de ses « personnages ». Derrière leur mise en scène apparente se révèle, croit le cinéaste, une forme d'authenticité, qui expose une vérité profonde des individus. Au lieu d'y voir une forme d'artificialité, ces mises en scène sont symptomatiques d'un besoin tout à fait contemporain lié à la démocratisation de la production de l'image qui vise un mode d'apparition relevant du politique⁵². Les documentaires de Dominic Gagnon portent, comme il se plaît à dire, « sur des gens qui se filment »⁵³, et ils interrogent ainsi les effets de la médiation : comment les individus sont-ils traversés par les transformations technologiques et techniques, et comment usent-ils de ces techniques et technologies afin d'expier et de régurgiter ce qui relève de l'idéologie, de mythologies et d'utopies contemporaines ? La mise en scène des « personnages » des films de Gagnon révèle un état performatif (de genre, de postures, de rôle) qui, par cette dimension de jeu, brouille la vérité et la *documentarité* des œuvres. Ainsi, le sauvetage qu'effectue le montage de Gagnon n'est pas simplement celui, prosaïque, de ces rebuts du Web, mais plus spécifiquement le sauvetage de l'idée qui s'exprime en eux.

3.4 « Mont(r)er »

Par ces considérations, il nous est désormais possible de prendre un pas de recul sur l'exemple spécifique de *Data* et de présenter la relation intime entre le montage et la monstration. C'est surtout par le montage que s'observe une fonction autéoriale et énonciatrice à l'œuvre dans *Data*, qui nous instruit quant à la valeur du geste cinématographique de performance. Cette manipulation est majeure, puisqu'elle permet l'observation de la performance et révèle l'évènementialité performative entre des situations isolées (*Data*) et invisibles (*DkBK* et *Data*). En somme, le montage fragmente l'expérience de la performance pour recréer les conditions de son existence : elle l'invisibilise et la fait apparaître. Par ailleurs,

⁵² Nous développerons davantage cet aspect dans le cadre du prochain chapitre.

⁵³ C'est une formule qui est souvent scandée par le réalisateur, notamment dans les entretiens suivants : « Même tenir une caméra me paraît dépassé » (Gagnon, *et al.* 2012, en ligne), ou encore sa correspondance avec Fabrice Montal, mise en ligne sur le site de la Cinémathèque québécoise, à l'occasion de la leçon de cinéma dont il était l'invité (Gagnon et Montal 2013, en ligne).

le travail de montage est essentiel puisqu'il déplace la fonction et la nature des images, en assurant un statut artistique à ces œuvres qui, autrement, ne seraient que des documents judiciaires, des preuves à conviction. Finalement, en tant que manipulation d'un auteur, le montage participe à l'opacification de l'enchaînement et s'engage du côté des performeurs en compliquant leur identification — et leur incrimination.

Autant pour *DkBK* que pour *Data*, le montage est complexe et, dans ses effets de fragmentation et de morcèlement, fait advenir une temporalité et un espace critiques complémentaires aux critiques déjà amorcées par la performance. À ce titre, les manipulations impliquées dans le geste cinématographique de performance rendent possibles le devenir actif du film, en ce qu'il réactive et qu'il est en réaction à la performance qui est son objet. Lorsqu'il filme (ou lorsqu'il monte), l'opérateur sujet (ou le réalisateur) est conscient des implications de son travail. Ainsi, une manipulation particulière doit être faite afin que puisse se lire sa solidarité *avec* les performeurs, plutôt que de n'y voir qu'une preuve à conviction qui les incrimine. Quant à la nature des gestes posés, il est indéniable que le travail de l'opérateur sujet implique une pleine conscience de sa propre participation : il sait qu'il regarde pour quelqu'un d'autre. Les questions ainsi soulevées par le tournage et par le montage interrogent la participation des acteurs qui gravitent autour de la performance, tout comme l'œuvre en tant que document consulté problématise le statut du spectateur. Comme nous l'invite à penser Jean-Luc Godard⁵⁴, il faut raconter autrement les enjeux des *Gastarbeiter* et ceux des *at-workers* pour « enfin raconter autre chose » qui ne soit, finalement, que la reproduction d'un schème oppressant du pouvoir du regardeur sur le regardé. Nous l'avons vu auparavant, *DkBK* et *Data* déconstruisent la construction théorique classique du film de performance : en conciliant le performatif au cinématographique, ces films exigent une manière spécifique de participation à l'évènement. Nous analyserons désormais l'apport du montage au sein des deux œuvres afin de voir comment se négocie la position délicate de la mise en forme des images tournées. L'enjeu, qui est de taille, consiste à préserver la donnée active de la performance sans dénaturer l'expérience initiale en la réifiant.

⁵⁴ Nous référons au commentaire de Jean-Luc Godard, mis en exergue sous la section « Documenter et préserver l'immatériel : *Data* ».

3.4.1 Le point de vue et la « discrétion » du montage de la performance : *DkBK*

La pratique d'Ulay, en tant qu'artiste de performance, a plus souvent été rattachée à la pratique de l'art vidéo qu'à celle du cinéma. Ainsi, malgré le fait que l'essentiel de la performance ait été traité avec support filmique, le Super 8, il semblerait que l'attache du performeur à la Studiogalerie de Mike Steiner à Berlin, spécialisée en art vidéo, ait été suffisante pour l'identifier à cette pratique. Dans le cadre de l'exposition qui était dédiée à cette galerie, présentée en 2011-2012 à la Hamburger Bahnhof de Berlin, le film de l'artiste trouvait ainsi sa place à côté d'autres œuvres qui, bien qu'elles furent toutes produites et diffusées par Steiner, ne partageaient pas le même travail de découpage, de montage, bref de formalisme expressif. Essentiellement, la majorité de ces œuvres ne montraient presque aucun travail de montage et, somme toute, répondaient donc d'un traitement pour le moins classique de la documentation de performance, qui relevait plus de la *captation* que de *tournage*. Selon la cinéaste Babette Mangolte, connue pour sa collaboration avec Marina Abramović, « l'artiste de performance est le maître de la structure de la performance originale, à laquelle le réalisateur doit adhérer sans la trahir. Les digressions ne se justifient pas ici ; elles sapent le sens de la performance et de la centralité du corps du performeur » (2015, p. 168). En ce sens, un film « adéquat » semble être, pour la cinéaste, celui qui n'est que la béquille mnésique à la performance, qui répond à une logique classique et représentative plutôt qu'expressive. Conséquemment, c'est la passivité du dispositif enregistrant de la machine⁵⁵ qui est entretenue. Une intervention juste tiendrait dans un montage invisible ou dans une série d'effets minimes, « la seule réflexion possible [...] — un fondu ici, une pause là, une modification du point de vue sonore affectant l'espace » (*ibid.*) La conception documentaire de la cinéaste ne se limite finalement qu'à l'effacement du dispositif cinématographique : au mieux, les interventions du cinéaste seront absentes ; au pire, elles seront minimales et imperceptibles. Nous avons d'ores et déjà démontré la faiblesse de prétendre à une théorisation universelle de la performance, selon laquelle toute intervention de médiation corromprait la beauté et l'unicité du geste performatif : les idées préconisées par Mangolte ne participent pas à une ouverture des pratiques et contribuent à l'aplanissement d'un travail

⁵⁵ Voir à ce sujet le prologue « Une fable contrariée », dans *La fable cinématographique* de Jacques Rancière (2001, p. 7-27).

souvent exhaustif de mise en forme de la performance. Nous l'avons vu, *DkBK* rompt avec l'idée de la fixité du dispositif d'enregistrement et, dans sa mobilité d'action, engage l'équipe du tournage dans un devenir-actif du film, qui ne saurait se limiter à la performance. Nous allons à l'encontre de l'argument donné par la cinéaste au sujet du montage et nous affirmons au contraire que, tel qu'en donne l'exemple le film d'Ulay, le tournage de l'action et certaines opérations sur les images contribuent au devenir actif de la documentation et en co-constituent l'œuvre.

Effectivement, c'est en partie par le montage qu'est mise en relief l'activité du performeur *et* de ses collaborateurs dans l'action. Tel que nous l'avons vu dans le point dédié à la documentation de la performance, *DkBK* consiste essentiellement en une filature du performeur : ainsi filmée à distance, le spectateur conçoit la performance dans son ensemble et non dans son détail tant le point de vue du caméraman est limité. Ce point de vue ne peut être total, ce qui s'explique par le fait que Schmidt-Reitwein suit l'action à distance, dont le champ est souvent visuellement obstrué de voitures, de passants, d'immeubles. Un autre exemple de contrainte du tournage des images peut être relevé alors que le gardien de sécurité de la Neue Nationalgalerie intervient auprès d'Abramović pour lui interdire de filmer davantage — la scène du vol est alors photographiée. Conséquemment, le tournage de la performance est marqué par cette double contrainte technique, qui a pour effet de circonscrire la fluidité narrative par son accès limité à la réalisation. Puisque certains passages de l'intervention brillent par leur faible *signifiance*, le caractère instructif, informatif et documentaire du montage s'en trouve altéré au profit d'un montage qui relève plutôt de l'expression. Ainsi, il est possible de remarquer, par exemple, un resserrement autour des plans 5 à 26 du film — qui représentent la filature et l'arrivée d'Ulay à la Neue Nationalgalerie. À des fins explicatives, le film montre en alternance, dès le plan 5, un plan d'ensemble sur les portes tournantes d'entrée de l'institution, pour montrer la relation entre les deux lieux, entre le point de départ et le point d'arrivée. Ici, si le montage répond à une finalité narrative et de compréhension, il montre par la suite une série de plans de plus en plus courts qui ont pour effet d'accompagner l'action du performeur, de créer un rythme qui dépasse la simple fonction diégétique mais qui crée une tension, un climax. Cette représentation et ce montage *fragmenté* de l'action n'insistent pas sur le corps de l'acteur et sur la linéarité de l'action mais plutôt sur l'essence de l'expérience qui

est alors partagée pour tous ceux qui ont participé à l'intervention. De plus, la difficulté de suivre le performeur et de le *voir* fracture la notion de documentarité puisque le film n'assure plus réellement une compréhension factuelle de la performance, qui ne peut être envisagée qu'en *plan d'ensemble*. Ultimement, le montage témoigne d'une expressivité, agit comme l'énonciation sensible d'une réaction des membres de l'équipe à l'intervention. Pour reprendre l'expression de Mangolte, la performance ne s'en trouve pas *sapée*, mais enrichie et augmentée : le film rend probablement ainsi mieux compte de l'intervention, comme expérience, que si celle-ci était montrée classiquement, sans effets, sans coupe.

Un autre intéressant usage d'un montage complexe est celui de l'introduction du film. La superposition de la réception médiatique de l'action a pour effet d'insister sur les réponses que donne Ulay à la performance. Ainsi, les images des médias se répondent d'elles-mêmes et entre elles sans qu'il n'y ait jamais d'intervention éclairant les motivations, les causes, ni l'effet escompté par l'action. L'efficacité de cette saturation visuelle et sonore est contrastante avec le montage beaucoup plus traditionnel qui intervient au bout de quelques minutes, appuyé par l'énonciation sommaire de la description⁵⁶ de la performance par Ulay. Cette voix est claire, franche, mécanique mais surtout, annonce chaque action de la performance à la première personne du singulier. Le commentaire narré par l'artiste n'apporte pas les précisions ni les réponses du montage qui le précède. Plutôt, il n'est que l'affirmation de la revendication du geste, double contrat : contrat oral et contrat visuel. Ce passage de la réception médiatique aux images tournées de la performance ainsi que le chevauchement sonore de la description de la performance ont un caractère mécanique, qui momentanément crée une disjonction entre l'image, le texte, le son. La tension entre ces trois pôles s'incarne dans le fait-film, et remet en perspective l'injonction de l'artiste (le commentaire en voix off), la réalisation de la performance (les images tournées) et les implications publiques, sociales et politiques du geste (l'incorporation de la réception à l'œuvre, en tant que *moment* de la performance). En tressant de la sorte les images médiatiques à celles tournées par Schmidt-Reitwein, la portée du montage du film relève le rapprochement entre les temporalités différentes : celle immédiate de la performance et celle de la réception, qui commente la performance mais qui est aussi le commentaire qui l'anticipe. Ce montage contextualise les critiques adressées par Ulay qui sont

⁵⁶ Cf. chapitre 1.

de nature culturelle et sociale et qui concernent le découpage urbain et politique d'un moment précis : Berlin en 1976. Le montage met ainsi en relation des situations, des mondes qui autrement ne se rencontreraient pas, et insiste sur les liaisons absentes entre les travailleurs invités turcs aux Allemands dans leur quotidien et dans la ville. L'existence comme telle de ce montage introductif, discrètement critique mais essentiel et intégré au processus de la performance, dépasse bien largement les interventions minimales prescrites par Babette Mangolte. Dans son film, Ulay fait le choix d'intégrer la réception médiatique à sa performance et montrer en quoi il se met en danger, à la hauteur de ce qu'il défend en termes politiques. Autrement dit, ce montage introductif insiste sur deux choses : de l'une, il fait prendre conscience au spectateur des enjeux sociaux et culturels qui demandent une correction *par* la performance, et de l'autre, il réinscrit le spectateur, non seulement dans la performance, mais lui fait également prendre conscience de son implication sociale et politique dans le rapport de domination culturelle qu'elle dépeint. En ce sens, il faut défendre le travail du film dans le cadre de l'expérience esthétique, car il contribue à l'élaborer et à la construire et représente un apport essentiel à sa compréhension.

3.4.2 Figure de montage : le collage

Historiquement associé aux mouvements d'avant-gardes artistiques, la pratique du collage fait de l'œuvre le montage d'une matière usuelle et prosaïque, non noble et souvent populaire, découpée directement à même la matière du « réel ». Le collage est également « bricolage », car sa technique (une technique qui ne présuppose pas de savoir-faire institutionnel) est totalement accessible. Tel qu'il est repris notamment par les surréalistes, le collage « perturbe les procédures classiques de la représentation en essayant non pas seulement de figurer l'ordinaire dans le cadre du tableau ou de l'œuvre sur papier, mais aussi de faire d'un geste ordinaire un geste artistique : coller assume une valeur technique comparable à l'acte de peindre » (Formis 2010, p. 59). Par là s'occasionne un bouleversement significatif, car, tel que l'affirme Formis, le colleur ne produit pas sa matière, mais la collecte dans ce qui déjà lui préexiste. Cette matière préalable, « fragments hétérogènes de la réalité sensible » (*ibid.*, p. 61), est trouvée dans les magazines, dans les photographies quelconques, dans la publicité, dans un répertoire commun et ordinaire. Dans ce qu'il est de plus

communément admis, le colleur est au mieux un artisan mais d'abord et avant tout, il est un *amateur* qui « colle » par loisir et non par volonté de faire art.

Le collage n'est pas une technique noble et élevée comme le serait la peinture, comme le souligne Formis, principalement car elle n'est pas une méthode du fait que l'œuvre provient d'une « non-technique » qui résulte d'un réagencement et d'un recyclage. Les collures seront toujours artificielles et donc visibles et à elles seules, elles suffisent à accuser un amateurisme qui n'est pas le « professionnalisme » du peintre, qui *produit* une image ressemblante, cohérente, transparente. Conséquemment, le colleur n'est pas l'égal du peintre, puisqu'il ne crée pas la nouveauté, mais travaille à partir d'un matériel préexistant et dans ce qu'il a de plus populaire, voire de mercantile et de vulgaire. Cependant, le collage est aussi un travail citationnel et de recontextualisation — de remontage — des matériaux qui donne à l'ordinaire, voire au rebut, une seconde vie. En outre, il s'agit d'une pratique résolument moderne qui a pour ancrage le réalisme de ses matériaux et de sa méthode, dont le résultat est souvent une œuvre d'une grande artificialité. La force du collage, comme l'auront démontré les surréalistes, aura résidé dans la capacité de cette « non-technique » à révéler, précisément à travers cette artificialité *et* cet amateurisme, ce qui toujours était là, latent sous les images prises isolément que l'on ne voyait plus. En bref, la spécificité du collage est de faire voir *entre* ces images — par leur montage — l'association, les références croisées, le produit culturel : autrement dit, le collage est une technique qui révèle, à l'image du montage cinématographique, ce qui est pris *entre* les choses et rend à l'informe, à cette idée naissante, l'attention qui lui revient.

Ce bref excursus nous permet d'appréhender la forme de montage, rappelant le collage, que prend la pratique de Dominic Gagnon qu'il revendique formellement et théoriquement. Ne dit-il pas lui-même d'ailleurs, paraphrasant presque l'idée de cette pratique, que « c'est dans l'entre que quelque chose se passe » (2015, en ligne) ? Sa filmographie réalisée à partir des rebuts d'Internet exemplifie bien, comme il l'affirme, l'héritage du cinéaste colleur Arthur Lipsett. La composition des films qu'il réalise à partir du Web montre l'intérêt du cinéaste pour le rejet, pour l'image impure, mais aussi envers certains discours et postures qui ne sont généralement pas montrés, du moins jamais sans contexte ou sans légende. L'hétérogène, le disparate, le pixel et l'impropre sont au centre de la démarche du réalisateur depuis *Data* : ces

morceaux épars retracent un rapport contemporain à l'image et témoignent du besoin non moins contemporain d'apparition et d'existence qui passe par les multiples dispositifs portatifs et démocratisés. Le rebut, ainsi monté, inquiète le spectateur, car il fait apparaître l'*infamilier* qui est pourtant familier et fait reconnaître la participation de ces hommes et de ces femmes à une réalité commune, dont ils en constituent aussi un « pilier » — ce sont après tout les travailleurs qui produisent les biens de consommation. Le « montage-collage » de Gagnon fait tenir ces pièces disparates ensemble : chaque collure et chaque association font ressortir une ressemblance, une existence ou une trace qui demande à être reconnue comme telle — comme le faisait par exemple la pratique amateur du collage. Cette impressionnante collection de « documents » montés par le réalisateur confirme, par cette multitude rapiécée, à quel point le besoin d'une scène d'apparition et d'expression à ces nombreuses singularités quelconques est grand.

Data est une composition hétérogène qui fait du fragment un long énoncé « homogène », cohérent par un chevauchement intertextuel qui, littéralement, déconstruit les contraintes narratives traditionnelles *par le fait* du montage. Toutefois, cette démarche n'enlève pas à chaque identité sa distinction, elle fait valoir chaque action et chaque individu comme prenant part à un ensemble, celui du collectif. Ainsi, à l'instar du collage, la production et la confection de ces œuvres peuvent être comprises comme des formes d'énonciation — qui, par le jeu et la résistance, aspirent à une reconnaissance et à l'égalité. La provenance de ces vidéos et l'agencement par le réalisateur de ces fragments hétérogènes font écho à l'impulsion générale du collage, qui suggère une apparente facilité de son geste : facilité des procédés de réalisation et incorporation de traces jugées insignifiantes et triviales. De plus, le collage « critiqu[e] plus généralement l'idée de représentation et donn[e] au support pictural un statut de scène, de champ d'expérimentation et de support gestuel » (Formis 2010, p. 63). De la même façon, Gagnon reprend une série de gestes qui consistent en une production esthétique marginalisée, qui n'est pas, *a priori*, substantielle. Cependant, la puissance esthétique et politique du film invite à voir un potentiel créateur et émancipateur dans ce qui n'aurait pas de valeur esthétique comprise de manière orthodoxe, en insistant sur la construction du geste et de la poésie qui s'exprime en lui. Conséquemment, encore, le geste de l'action de performance est ici indissociable au geste de sa médiation (la réalisation de la

vidéo) *et* de sa remédiation (le montage du film) qui crée l'ensemble, qui crée la communauté d'*at-workers* : sans la collure, sans le montage, l'ensemble ne tient pas.

3.4.3 Esthé(h)tique du montage-collage : entre présence et transparence

Le « rebut » est ici l'informe et l'informel qui est d'abord une trace marginale et marginalisée. Le travail de montage, sous la figure du collage, fait advenir un surplus de signifiante : *ça* parle, *ça* communique, *ce langage m'est familier*. Les thèmes de l'égalité et de la reconnaissance traversent l'œuvre de Dominic Gagnon et son usage de l'impropre nous rappelle particulièrement cette citation de Walter Benjamin, au sujet de la figure du chiffonnier que le philosophe reprend de Charles Baudelaire. Le chiffonnier annonce peut-être, métaphoriquement, la pratique du collage : dépossédé de l'histoire, il parcourt les rues à la recherche d'objets abandonnés auxquels il donne un second usage ou qu'il revend au lot. La mission du chiffonnier moderne⁵⁷ est de sauver de l'oubli ce qui a été jeté ou ce qui a été déconsidéré par l'histoire, de rappeler sa pertinence pour ce qu'il nous éclaire sur celle-ci — pourquoi et comment le rebut en est venu à être ainsi déconsidéré ? Pour Benjamin, le chiffonnier n'est pas loin du poète et tous deux sont *concernés* par le rebut :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archivages de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. » Cette description n'est qu'une longue métaphore du comportement du poète selon le cœur de Baudelaire. Chiffonnier ou poète — le rebut leur importe à tous les deux (2002, p. 117).

L'image évoque ce que fait Dominic Gagnon qui jongle avec les vestiges indésirables et impurs et fait bien sentir, par son montage, ses coupures, ses retranchements, un collage entre des corps étrangers, des éléments qui « ne collent pas » ailleurs, à autre chose. Son travail de montage à partir de ces matériaux permet de mieux insister sur la reconnaissance d'une réalité politique, sociale et culturelle qui parle davantage et plus honnêtement de la vie populaire et des *at-workers*. Méthodiquement, les images s'enchaînent : images amateurs des travailleurs à l'œuvre, entrecoupées d'images institutionnelles, de ciné-tracts, segments

⁵⁷ À notre avis, le philosophe allemand comme le cinéaste québécois incarnent également, bien que différemment, cette figure.

publicitaires, films pornographiques, films militants, etc. La composition hétéroclite de l'image, ses références à autant de régimes différents créent véritablement un choc. Par la force du collage, le cinéaste offre une proposition troublante de revenir sur les conditions de possibilité et de production de ces gestes, conditions qui sont intimement liées au champ du travail et répondent donc d'une structure économique, politique. La démarche du réalisateur peut sembler minime et déconcertante, car la valeur de son travail se trouve, d'une part, dans ce « simple » collage, mais aussi, d'autre part, dans sa capacité à *accéder* et à « tomber »⁵⁸ sur ces images. *Data*, à l'image des autres films de Gagnon réalisés à partir du Web, emprunte une structure dont les coutures nous aident à voir ce qu'elles révèlent au-delà de l'apparente banalité du contenu et de l'esthétique des fragments qu'elle lie. Comme une courtepointe, *Data* se compose par un chevauchement intertextuel qui, littéralement, déconstruit les trames narratives traditionnelles *par le fait* du montage : chaque collure crée des associations et fait image. Ces collures laissent une place au spectateur : les interstices de *Data*, se multiplient pour mettre en lumière une quantité importante d'informations qui ne cessent croiser des informations textuelles et de discours. Il faut ainsi probablement plusieurs visionnements du film, seulement avec les images et seulement avec le son, pour le saisir entièrement. Dès les premiers plans, le cadre du film annonce une sursaturation des champs visuel et sonore : la mosaïque d'intervenants est entremêlée aux vidéos des travailleurs anonymes, sur laquelle est superposé, en filigrane, le discours pamphlétaire et rassembleur du collectif. À cette densité textuelle et polyphonique sont rajoutés en voix off les récits d'autres travailleurs, racontés sous la forme d'anecdotes (réappropriées, réactualisées, mises en récit). Ce tressage soumet le spectateur à une œuvre dense et chargée, voire étourdissante, qui l'enjoint frénétiquement — c'est le propre d'un manifeste —, à déchiffrer ce surgissement et à comprendre l'exemplarité des formes de résistance des membres du collectif. Mais également, cet appel incessant et massif doit admettre la perte momentanée de la compréhension du spectateur *avalé* par le flux dense et touffu du montage. Cette non-linéarité des fragments est éthique : elle oblige le spectateur à lui-même faire un *geste* d'interprétation en se collant à telle ou telle *collure* afin

⁵⁸ Gagnon précise ainsi son processus de recherche qui l'a mené à travailler avec les images du Web : « [ç]a m'embête de devoir citer Picasso, mais il disait : je ne cherche pas, je trouve. Eh bien moi, je "tombe sur" [...] Pour moi le cinéma n'est pas une question d'imagination, il s'agit plutôt de bien réagir aux choses qui nous entourent. Lorsque l'on "tombe", c'est rarement élégant, c'est éprouvant » (2013, p. 24).

de pouvoir construire son propre jugement qui ne pourrait être soumis à aucune autorité supérieure.

Data incarne également une autre forme de relation entre les travailleurs et les artistes : c'est l'artiste (Gagnon) qui travaille *pour* les travailleurs qui sont eux-mêmes les artistes (*at-workers*). L'artiste Gagnon leur reprend leurs gestes, leurs marques et leurs démarches pour en accentuer les traces de résistance. Par cet emprunt, on devine une position éthique, à l'exemple du colleur amateur : « À la base, quelque chose préexiste [...] : je travaille avec des choses accessibles et disponibles » (2015, en ligne). À l'exemple du chiffonnier, Gagnon reconnaît à cette matière un intérêt, voire une richesse qu'il altère suffisamment pour la transformer en autre chose, pour en faire quelque chose de nouveau. Malgré ce que l'on pourrait croire, l'interstice où se glisse le réalisateur révèle une opération fondamentale dans le cadre du projet du collectif, puisque ce sont ses opérations, dont le montage, qui permettent de faire des actions des *at-workers* une énonciation performative. L'opération filmique permet de transfigurer chaque action et d'envisager la *scène d'une communauté*. C'est, finalement, dans le moment clé de la reprise de ce matériel que s'exprime le plus clairement l'aspect performatif du travail du cinéaste. En s'appuyant sur la source « indigne », sur la matérialité banale et impure de la vidéo amateur et en empruntant par sa forme spécifique de collage une forme de jeu et de discursivité, le montage de Gagnon s'invite au plus près des *at-workers* tout en s'effaçant derrière eux. Par des effets de ruptures et de coupures entre certains plans, par le rythme rompu et entraînant du montage, s'affirme une posture du cinéaste qui n'est pas étrangère au critère de fugacité prédominant dans la théorie de la performance. Afin de préserver l'intégrité du geste des *at-workers* mais aussi d'en assurer la visibilité, un minutieux travail de présence et d'opacification s'exprime donc matériellement : sans la participation du cinéaste, ces traces sont vouées à l'oubli, et sans mise en relation, elles n'ont pas le même degré de signifiante. Ainsi, le film défend une conception de l'égalité qui s'étend des performeurs au réalisateur et au spectateur, relation dans laquelle il représente également la boucle de communication et de rétroaction qui lie ces trois pôles.

*

Dans le cadre du second chapitre, nous avons pu soulever en quoi la théorie de la performance a surtout concentré ses enjeux autour de l'aspect de sa *fugacité* — d'expérience

directe, de pleine présence dans le temps et dans l'espace. Selon ces théories, l'*objet* représente une finalité qui est contradictoire à l'essence de la performance. En opposition, nous avons pu soulever l'hypothèse que les deux œuvres, par diverses opérations matérielles et filmiques, relevaient d'une construction suffisamment complexe pour les aborder autrement. Ce ne sont plus des *documents* informatifs, mais bien des films : ils ont, par ces opérations, gagné une valeur expressive et agissent avec autonomie, comme énonciations performatives. Néanmoins, nous avons pu voir que le traitement de la performance par Ulay et Gagnon témoigne de la volonté, voire du souci, de rappeler que malgré un ancrage matériel, la performance a la fugacité et l'immutabilité comme qualités fondamentales et spécifiques — mais non les seules ! Si le geste cinématographique sait qu'il regarde pour autrui et qu'il répond à une fonction de préservation (expressive), il adoptera, en adéquation avec la qualité éphémère de la performance, une logique d'opacification du récit, de l'objet et de sa finalité, etc. Ainsi, le présent chapitre s'est attardé à la forme conceptuelle qui, d'après nous, encadre plus correctement ces deux films : le geste cinématographique de performance qui est un geste cinématographique qui épaulé et qui accompagne la performance, mais qui aussi concourt à l'action. D'une part, nous avons pu voir que ce geste rendait la performance commensurable à un public qui autrement (sans le support matériel) n'aurait pas vu le geste comme geste artistique, et n'aurait incidemment pas vu le discours qui structurait ce même geste. D'autre part, c'est le support et, plus précisément, *les opérations à même la cinématographisation de la performance* qui font reconnaître le discours et la valeur esthétique et politique des actions d'Ulay et des *at-workers*.

Spécifiquement, ce travail formel, d'après des œuvres éphémères, adresse une question politique intéressante : comment est-il possible de représenter des formes actuelles d'injustice, à la fois flagrantes et ténues, parce qu'institutionnalisées, banalisées — telles que le sont la situation historique des travailleurs invités turcs ou celle, naturalisée, de l'aliénation tranquille des travailleurs ? Dans la tension qui est entretenue entre le support et l'action, ce qui se révèle commun aux deux œuvres est qu'une idée n'est jamais achevée, que son parachèvement dépasse la fixité d'un support. *DkBK* et *Data* font état d'une insatisfaction politique et sociale quant à l'exclusion de certains membres : qu'il s'agisse de leur exclusion du monde de l'art ou de leur exclusion par le monde du travail, ils sont dans les deux cas exclus en étant invisibles

par leur identité et leur fonction sociale. Nous souhaitons attirer l'attention, dans le prochain et dernier chapitre, sur le volet politique de ces deux films. Certes, s'ils sont thématiquement traversés par ces questions, nous désirons démontrer en quoi Ulay et Gagnon font la proposition, par le geste cinématographique de performance, d'une radicale transformation sociale : formellement, elle s'exprime dans le cas d'Ulay sous la forme du déplacement et de l'intégration et chez Gagnon, sous la forme de la constellation et de l'inclusion.

Un sujet politique, ce n'est pas un groupe qui « prend conscience » de lui-même, se donne une voix, impose son poids dans la société. C'est un opérateur qui joint et disjoint les régions, les identités, les fonctions, les capacités existant dans la configuration de l'espace donné, c'est-à-dire dans le nœud entre les partages de l'ordre policier et ce qui s'y est déjà inscrit d'égalité, si fragiles et fugaces que soient ces inscriptions.
- Jacques Rancière, *La méésentente*, 1995, p. 65.

4. Ouverture politique du geste cinématographique de performance

« Performer transforme », déclare Jonathan Lamy, qui rappelle, par l'expression, le néologisme nommé par Richard Schechner de « transformance » (2013, p. 28). Lamy nous rappelle ainsi la nature événementielle de l'acte performatif, comme l'avait pour sa part développé J. L. Austin : l'acte performatif réalise une transformation directe sur le réel par le fait de l'importance qui est accordée à *son* énonciation — la *dire* revient à *faire*, qui change un état. Ayant une valeur contractuelle et déclaratoire, l'énoncé performatif a des effets et des conséquences pour l'énonciateur ou pour les personnes qu'il cible. Comme l'énoncé performatif, la performance est un acte décisif : « durant une action performative, rajoute Lamy, quelque chose arrive, se passe. Et non seulement la performance change-t-elle le cours des choses, mais elle incarne le changement en tant que processus » (*ibid.*). *Data et Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* incarnent une telle transformation théorique radicale où sont détournés les gestes du vol et du sabotage en des gestes artistiques. Ce déplacement n'est d'ailleurs pas sans rappeler le titre de la performance d'Ulay : *il y a une touche criminelle dans l'art*.

Si la performance implique une transformation, celle-ci peut être comprise comme une transformation *politique*. En effet, selon Jacques Rancière, le critère de la transformation est central dans l'émergence d'un moment politique : la transformation est nécessaire pour remédier à ce qu'il appelle le *tort politique*. Ce tort concerne l'exclusion de membres d'une collectivité selon un partage prédéterminé et surtout litigieux qui crée les sans-parts : ceux qui sont *invisibles* et ceux à qui la *parole* n'est pas accordée. Pour le philosophe, « [ce] tort politique ne se règle pas — par objectivation du litige et compromis entre des parties. Mais il se traite — par des dispositifs de subjectivation qui le font consister comme rapport modifiable entre des parties, comme modification même du terrain sur lequel le jeu se tient » (1995, p. 64). De telle façon, l'acte politique prend la forme d'une transformation radicale à partir de

laquelle ce qui était invisible et muet est ce qui dorénavant *crée* les conditions par lesquelles ce même acte apparaît comme incontournable. Le moment politique permet de faire voir ce qui ne pouvait être vu auparavant, de reconnaître dans le « désarticulé » une parole : en somme s'opère un rapprochement d'autrui à soi qui force la reconnaissance et l'égalité — « nous sommes parlants, nous sommes donc visibles ». Ainsi, la transformation remédie à un mauvais partage initial des capacités et des intelligences et, ce faisant, elle vise à un meilleur partage du faire, du dire et du voir. Finalement, la transformation vise la subjectivation politique, qui est « une capacité de produire [d]es scènes polémiques, des scènes paradoxales qui font voir la contradiction de deux logiques, en posant des existences qui sont en même temps des inexistences ou des inexistences qui sont en même temps des existences » (*ibid.*, p. 66). *DkBK* et *Data* donnent un support à ces « scènes polémiques » où s'exprime le potentiel transformateur de la performance et font de cette activité une activité politique. Toutes deux insistent sur un tort qui est l'expression d'une inégalité ; toutes deux en montrent aussi la réhabilitation ainsi que la transformation *par* l'action de performance et *par* le film. Pour sa part, Ulay adresse une critique institutionnelle et culturelle en soulignant l'échec d'inclusion des travailleurs invités turcs à la communauté allemande, dont il relève les contradictions du projet culturel en tant qu'il est hermétique et exclusif. Gagnon fait quant à lui ressortir, par le biais du « collage-montage », la parenté des actions du groupe des *at-workers* comme similitude entre elles et leur proximité à des gestes esthétiques. Dans les deux cas, les gestes proposés sont illégaux mais défendent leur existence en vertu du principe de transformation qui les anime : non seulement mus par leur volonté à transformer politiquement quelque chose, ils commencent d'abord par ébranler les certitudes du *statut de ces individus* ou *des normes de la pratique artistique*. Il s'agit ainsi d'une boucle circulaire qui témoigne des liens entre l'action de performance et l'action politique : l'action esthétique explicite la mécontente politique et il faut une action performative pour stimuler la transformation politique.

Dans le cadre de ce dernier chapitre, nous adresserons clairement la question politique sous-jacente à la forme de ces deux œuvres et ce qu'elles mettent en mouvement. Car, si les deux insistent sur des formes d'inégalité, elles n'en proposent pas la même résolution. Comme nous l'avons mentionné, le moment politique concerne, selon Rancière, un moment spécifique de transformation. Celle-ci vise l'amélioration d'une situation initiale qui cause un *tort*. Selon

cette conception, il n'y a pas de finalité définie du politique au sens précis où il n'y a pas de redressement final. C'est ainsi qu'il nous est possible de comprendre la relation entre le moment politique et la « police » que ce dernier présuppose et qui signifie l'état de fait tel qu'il est avant et après le moment politique, c'est-à-dire une configuration précise du partage du sensible. Plus précisément, Rancière indique :

[l'activité politique] reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace et de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles. Elle le fait par une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes (2008, p. 66).

À l'inverse, la tentative de redressement d'un tort peut créer par inadvertance, ou délibérément, un nouveau tort. Ainsi en va-t-il, selon nous, d'Ulay, qui par exemple souhaite repenser l'espace des choses communes, mais reconduit un tort : en voulant présenter la réalité des travailleurs invités turcs, Ulay intègre dans son film un plan de la famille chez qui il réalise l'action. Ce plan ne dure que quelques secondes (annexe B, plans 37 à 40) et peut maladroitement donner l'impression de leur instrumentalisation dans le but d'exemplifier l'œuvre, ce qui concourt à un malaise. Le film ne nous permet pas de penser qu'Ulay opère en vertu d'une transformation et d'une reconnaissance des Turcs comme égaux, pour la simple raison qu'ils ne sont pas *inclus* dans le processus de transformation, sinon qu'ils sont plutôt *intégrés* au film. Si la scène est embarrassante car invasive, elle laisse planer un doute quant aux intentions de l'artiste et au traitement de la scène, à savoir qu'il peut être possible de voir dans ce rapport aux Turcs la reproduction exemplifiée de la situation dénoncée par le performeur. Autrement dit, Ulay jouerait ici sur le sentiment de malaise que provoque l'aboutissement de sa course : il ne suffit pas d'apporter l'art chez les Turcs pour en faire des individus intégrés à l'ensemble social. Vue ainsi, la scène nous éclaire davantage quant à la dénonciation politique que fait Ulay du principe d'intégration et non de celui de l'inclusion.

Effectivement, l'intégration relève du principe « d'incorporer un ou plusieurs éléments étrangers à un ensemble constitué » (« intégration », dans *Trésor de la langue française*), alors que l'inclusion est la « présence d'un corps étranger dans un ensemble homogène auquel il n'appartient pas » (« inclusion », *ibid.*). Nous relevons le caractère positif de l'inclusion, au contraire de l'intégration, qui défend l'intégrité et la spécificité du corps hétérogène au sein d'un ensemble homogène, en en préservant la différence. À l'opposé, l'intégration nivèle la différence dans la ressemblance et homogénéise l'hétérogène. Le principe d'inclusion est peut-être plus clairement rendu par *Data*, où le cinéaste fait du film le lieu d'un espace commun partagé dans lequel sont *inclus* les *at-workers*. Ils accèdent à cet espace commun tout en gardant une forme d'autonomie, alors que les travailleurs invités turcs, dans *DkBK*, demeurent relégués au statut d'observateurs de la performance. Penser les choses communes commande une révision de ce partage de la pratique. Par la dimension politique des thèmes développés au sein de chacune d'elles, nous proposons de voir en elles *l'énonciation cinématographique et performative d'un rapport social qui est à venir*. Pour ce faire, nous proposons une traversée des deux films en partant de l'objectif politique qu'ils esquissent et de relever la dimension politique relative à l'une et à l'autre. Il sera ainsi possible de soulever certaines faiblesses à la représentation de la performance d'Ulay et de voir en quoi, selon nous, le film et la pratique de Dominic Gagnon y remédient. Par la singularité de l'approche et de l'éthique de travail du cinéaste, le film rend possible l'avènement d'une communauté particulière, loin d'être traditionnelle, puisque les membres du collectif ne forment pas un groupe uni, mais un groupe formé *par* le film. Finalement, le geste cinématographique de performance de *Data* ouvre une brèche politique qui débouche, à notre avis, sur une possibilité imprévisible d'émancipation qui concerne à la fois les *at-workers* que les spectateurs — après tout, ne sommes-nous pas pris au sein des mêmes enjeux ?

Le litige de l'intégration politique et le modèle alternatif de l'inclusion

L'efficacité d'une œuvre de performance peut se juger à ce qu'elle permet de bouleverser, d'affecter et de transformer du point de vue social, politique, esthétique et normatif. *Data* et *DkBK* interrogent le système actuel des valeurs politiques et esthétiques en détournant des gestes illégaux : ils font du vol et du détournement des gestes à teneur critique

qui agissent autant sur la frontière de la définition de ces termes que sur la valeur émancipatrice de ce déplacement. Le film qui, par ses opérations, épouse et épaulé le premier moment performatif, peut ainsi présenter le geste et la *parole*⁵⁹, qui, dans *DkBK*, est celle d'Ulay, et celle de tous les ouvriers dans le film de Gagnon. À cheval sur de multiples frontières légales et théoriques, la performance est une prise de parole énoncée à partir d'un autre lieu que l'espace policé, situé à l'extérieur des normes établies, et vise leur transformation. Aussi, le travail du geste cinématographique de performance nous positionne sur cette limite : l'artiste *parle* d'un lieu et nous force à admettre qu'il y a *quelque chose* de l'autre côté de cette frontière. La question qui est posée également par les deux œuvres serait la suivante : de quelle nature est ce *quelque chose* ?

Déplacement et « intégration »

La performance d'Ulay adresse des critiques aux institutions culturelles et politiques allemandes qui créent les conditions de l'exclusion des travailleurs invités turcs et qui, dépourvus de statut, subissent une violence politique et sociale qui est aussi une violence culturelle. La perspective de ghettoïsation du groupe minoritaire a attisé la colère de l'artiste, qui voyait dans le périmètre de Kreuzberg un dédoublement de l'étouffement politique et local, pourtant vécu par les Berlinoises de l'Ouest :

The Turks were the largest ethnic group in this isolated West Berlin and lived, but were much disliked, in the ghetto like district of Berlin-Kreuzberg. Imagine half a city fenced in by barbwire, a high wall, tanks, military watchtowers, in which an ethnic group lives in yet a deeper ghetto. I simply couldn't bear this, and wanted to bring the situation to a more humane attention (2009, p. 60).

Pour remédier à la situation, sa performance s'exprime sous le motif de la *trajectoire* : physiquement, il traverse Berlin-Ouest en ponctuant son itinéraire d'espaces institutionnels qui renvoient à la société allemande dans son expression la plus vive, ainsi mises en relation avec la famille turque, chez qui il termine sa course. Les Allemands ne sont pas appelés à témoigner : vraisemblablement, le milieu, la ville et ses monuments seuls suffisent à exprimer cette oppression. Ainsi, près des trois quarts de l'œuvre accusent visuellement cet environnement stérile et ses représentations culturelles nationales — ses écoles, ses musées,

⁵⁹ La parole est distincte du bruit. Elle est la faculté ordonnée qui permet d'exprimer une pensée rationnelle. Voir à ce propos le premier chapitre de *La Mésestente* (Rancière 1995, p. 19-40), « Le commencement de la politique ».

ses médias — hermétiques aux Turcs. La relocalisation du *Armer Poet* de Carl Spitzweg boucle la course du performeur et a pour fonction symbolique d’agir à titre de pont culturel. Dans son nouveau lieu d’exposition, le tableau signe un rapprochement entre les exclus : la figure du poète pauvre (figure indésirable s’il en est une) et les Turcs ne sont vraisemblablement pas si éloignés. En Allemagne, ce tableau est un canon de l’histoire de l’art, une icône dont le nom n’est plus à faire. Par l’extrême dénuement du sujet, c’est l’aliénation physique et sociale du poète qui est thématifiée. Il nous plaît ici de soulever une curiosité linguistique qui concerne le titre de l’œuvre, puisque Spitzweg a préféré le nominatif de « *Poet* » à « *Dichter* ». « *Poet* » est un latinisme alors que « *Dichter* » en est la forme germanique, plus couramment utilisée pour traduire « poète ». Nous ne croyons pas qu’il s’agisse d’un choix linguistique aléatoire. Le poète de Spitzweg est aliéné, il ne peut être appelé « *Dichter* » : son exclusion par sa fonction est linguistiquement marquée, il ne parle pas le même « langage » que les autres. Socialement étranger, il ne peut être le « *Dichter* » : aussi, c’est par une autre langue, dont la racine n’est pas germanique, qu’est notée sa différence. L’analogie est suffisante pour comparer le statut du poète à celui d’exclus des Turcs : *Gastarbeiter* signifie « travailleur invité » et, ces Turcs invités, même s’ils participent de l’effort de reconstruction, sont privés de statut officiel. Pourtant, comme l’établit la performance, le poète et les Turcs sont des acteurs sociaux et culturels d’une histoire commune et parallèle, ils en permettent la réédification et le renouvellement. Par la trajectoire, le déplacement et la délocalisation du tableau, Ulay met en relief un *tort* : l’exclusion des Turcs. Pour remédier au regrettable litige, le performeur se fait le porteur de sa culture et, en portant le *Poète pauvre* aux Turcs, il fait figure de médiateur culturel.

Si la performance problématise l’efficacité du modèle d’inclusion sociale, elle pourrait malheureusement essayer la critique de reconduire, dans sa forme un schéma aliénant et sélectif d’exclusion, en gardant passifs les Turcs dans la performance. Malgré sa portée politique, l’action, de même que sa forme finale en tant qu’œuvre cinématographique, reproduit l’inégalité des rapports institutionnalisés qui, pour paraphraser Rancière, entretient le rapport entre « commandant » et « obéissant », entre ceux qui agissent et ceux qui observent. Comme il l’affirme dans *La Mésentente* :

[c]e qui fait le caractère politique d'une action ce n'est pas son objet ou le lieu où elle s'exerce mais uniquement sa forme, celle qui inscrit la vérification de l'égalité dans l'institution d'un litige, d'une communauté n'existant que par sa division. La politique rencontre partout la police. Encore faut-il penser cette rencontre comme rencontre des hétérogènes (1995, p. 55).

C'est ce moment de la « rencontre comme rencontre des hétérogènes » qui semble faire défaut dans la performance d'Ulay. *DkBK* formalise l'idée de la rencontre, créée par l'action, qui fera la jonction entre des éléments sociaux radicalement isolés et ainsi réduira un écart politique et esthétique qui isole les Turcs de la société allemande. Cependant, la trajectoire décrite par le film occupe la plus grande majorité des actions du performeur alors que cette rencontre, sensée être le moment *salvateur*, n'est présentée qu'en toute fin et ne dure que quelques secondes. Cette scène finale semble contraire aux intentions de la performance d'Ulay, car au lieu de faire des Turcs les acteurs d'un changement social, elle les réifie. La nuance entre l'inconfort ressenti par le spectateur et la question de la « réussite » politique de cette scène est très délicate. Montrés en tant que témoins passifs d'une scène pour laquelle ils n'ont pas été concertés, les Turcs ne font qu'ouvrir les portes de leur appartement pour un projet qui parlerait *pour* eux. Pour le dire autrement, en performant seul cette trajectoire, Ulay se ferait incidemment *le* porteur d'un changement qui ne puisse être débattu qu'entre Allemands — il privilégie une rencontre symbolique dont *il* est le vecteur. Dans ce processus, les Turcs ne représentent encore une fois qu'une référence, une brève apparition qui exemplifie momentanément un enjeu où, paradoxalement, ils devraient jouer un rôle au lieu de n'être que des figurants. En insistant, par sa course, sur la puissance symbolique du mobilier urbain, Ulay montre qu'un point de contact entre les Allemands et les Turcs est inexistant. Entre les Allemands et les Turcs, nul dialogue : ces derniers, muets, sont aussi « accessoirisés » que le mobilier urbain. Si le dialogue apparaît impossible c'est bien puisque la communication n'est jamais établie entre ces deux locuteurs *absents* — les Turcs sont repliés et immobilisés dans leur mutisme et le peuple allemand l'est tout autant en n'étant incarnés qu'au sein de figures institutionnelles.

Ainsi, la scène finale de l'exposition du tableau cristallise un rapport de force dans lequel Ulay semble jouer le rôle d'artiste éclairé, qui ferait de l'Allemand *le seul* à même d'opérer une transformation politique valide. Cinématographiquement, le performeur montre que la visibilité des Turcs est perpétuellement limitée puisqu'ils sont désinvestis de la parole et

de l'action⁶⁰. Par cette scène, l'efficacité politique de l'intégration comme modèle politique est mise en doute : la passivité des Turcs les montre exclus de l'action, secondaires à une transformation qui pourtant les vise. Pour valider cette transformation, il faudrait reconnaître l'hétérogénéité des Turcs par rapport à la société allemande et penser à un modèle d'inclusion qui tiendrait compte de cette différence. Comme en donne l'exemple de la performance, la réponse à l'exclusion n'est pas l'intégration, mais l'inclusion, qui tient compte de la différence même mineure, et pense en matière de *nouvel* ensemble. Dans l'illustration fine et sensible de cet enjeu, nous remarquons néanmoins une ambiguïté fondamentale : est-ce que le performeur intervient ici à *partir* d'un ordre policé (en tant qu'artiste faisant déjà partie de l'institution culturelle, elle-même imbriquée dans l'ordre policé de la société allemande) ? Ou bien, à l'image du *poète pauvre*, le performeur ne représente-t-il pas plutôt un élément indésirable, marginal et hétérogène de la société qui le transpose du même côté de la frontière que les Turcs, c'est-à-dire en tant qu'exclus ?

C'est dans cette ambiguïté que se joue tout le malaise qui se déploie dans la scène de la réexposition du tableau de Spitzweg dans le salon de la famille turque : il n'est pas clair si Ulay incarne l'Allemand représentant d'une société oppressante ou bien l'artiste dont la position sociale le rapproche de celle des travailleurs invités. L'inactivité des Turcs, bien qu'elle soit amplement justifiée par le contexte, n'aide pas à trancher. La seule piste qui nous semble convaincante est de lire cette scène comme l'exemplification d'une situation sociale bloquée rendue visible par une « intégration » *minimale*. À ce titre, il n'est pas inutile de rechercher certains éléments de clarté, tels qu'ils se présentent *avant* la scène de la réexposition. Avant d'accéder à l'espace *privé* de la famille, Ulay traverse Berlin, espace *public*, dans une trajectoire qui occupe la majeure partie du temps du film. Le film nous instruit sur la valeur de cette trajectoire : comme nous l'avons vu, la ville, en tant que paysage culturel, acquiert le statut de protagoniste de la performance ; Ulay n'apparaissant qu'*en marge* du cadre. Également, notons que cette manière précise de présenter l'espace public

⁶⁰ L'artiste a précisé aux autorités avoir agi sans l'aide de la famille. Celle-ci aurait été choisie aléatoirement et, afin de ne pas les impliquer dans aucune poursuite judiciaire qui les aurait stigmatisés davantage, voire qui aurait pu mener à leur expulsion, leur rôle ne s'est limité qu'à l'ouverture de leur salon pour accueillir la performance. Ce choix pointe la « suffisance » de l'intégration, par laquelle finalement les Turcs sont compris comme étant les *vulnérables* à protéger : cela renforce par le fait même l'image selon laquelle ce qui est extérieur au régime policé serait passif ; en même temps, la situation présentée par Ulay montre l'impossibilité de passer outre cette « suffisance » sans en même temps créer davantage de vulnérabilités sociales.

souligne le blocage de la situation sociale : c'est d'ailleurs celle-ci qui contraint Ulay à n'*être qu'en marge*, constamment en fuite.

Cette fuite, elle-même ambiguë, est à la fois la fuite devant une société oppressante qui contraint l'artiste au vol, à l'activité illicite, mais elle est aussi une course « vers l'avant » qui fait du performeur une avant-garde, même si formellement déterminé par une situation bloquée. Dans les deux cas cependant, cette fuite symbolise clairement la position hétérogène d'Ulay vis-à-vis de l'ordre policé. Que le film insiste si longuement sur cette position du performeur doit être pris en compte lors de l'analyse de la scène de la réexposition dans laquelle la capacité d'action d'Ulay contraste face à l'inaction de la famille turque.

Au moment de la réexposition du tableau, le rôle d'Ulay a changé : le passage de l'espace public, dans lequel il incarne l'artiste marginal, vers l'espace privé de la famille turque est marqué par son retour au centre du cadre. Tout se passe comme s'il redevenait le protagoniste pour la première fois depuis la scène photographiée du vol, ce qui lui redonne également la possibilité d'agir. Parallèlement, ce sont alors les membres de la famille turque qui se retrouvent dans la situation d'élément hétérogène, marginalisé et inactif. Cette nouvelle capacité d'action d'Ulay doit être interprétée depuis l'espace privé de la famille turque pour qui Ulay incarne ni plus ni moins ce qui est allemand, c'est-à-dire ce qui fait partie de l'ordre policé. Ce déplacement est rendu possible par la double appartenance propre à Ulay : il est *artiste*, il est *allemand*. C'est grâce à ce double statut qu'il est le seul protagoniste possible d'un effort d'intégration, car le vrai blocage social est celui par lequel les Turcs sont contraints à l'inaction — toute action de leur part correspond à une mise en danger démesurée. Sur ce vrai blocage, Ulay n'a pas d'emprise en tant que tel : l'art est impuissant dans son *hic et nunc* à débloquer et à pacifier la situation.

C'est dans ce cadre que doit être formulée l'embarrassante tentative d'intégration qui est à l'origine d'un malaise chez le spectateur du film. Premièrement, la seule possibilité d'action retombe sur les épaules d'Ulay qui est à la fois impuissant devant la situation sociale mais qui aussi se présente comme *le seul* acteur de changement. Notre malaise devant l'exclusion des Turcs de la scène finale — de l'action, de l'activité — peut néanmoins s'expliquer par le fait qu'Ulay dédouble et rend visible l'insuffisance, voire la suffisance, du modèle de l'intégration. « Voyez, semble dire Ulay, à quel point ce modèle est inopérant. Il ne

suffit pas d'accrocher ce tableau pour faire de ces Turcs des sujets pleinement actifs à notre société. » Tel qu'elle se présente dans le film, l'intégration n'est que le lourd aplanissement culturel et politique de l'hétérogène.

Par ailleurs, l'artiste ne souhaite pas leur faire porter les conséquences négatives de son intervention. Puisque le tort est initié par les Allemands par la création du statut de *Gastarbeiter*, il en reviendrait aux Allemands de négocier les conditions de transformation, et non inversement. En vertu de ce qu'il souhaite démontrer (la mise en lumière d'un tort politique et social, la mise en parallèle de la figure canonique du poète pauvre et des Turcs), son intervention peut paraître comme étant minimale (le vol du tableau et sa relocalisation). Néanmoins, la convergence de ces seuils d'intervention dans le film fait des témoins des nombreux spectateurs de la performance — qui sont pour la plupart des Allemands, incarnés dans la lecture médiatique de l'intervention lors de l'introduction et de la conclusion du film. Ces témoins sont ceux à qui il en revient de renverser la situation.

Cette lecture nous mène à penser que cette tentative d'intégration, accomplie par la réexposition du tableau de Spitzweg, confirme l'infinité tentaculaire de l'oppression sociale : tout se passe comme si l'œuvre, autant détestée par Ulay, était amenée comme l'icône d'une culture aliénée et aliénante mais *sans qu'un partage n'apparaisse comme étant possible*. Cinématographiquement, la possibilité du partage ne s'exprime pas dans le champ-contrechamp entre Ulay et les Turcs, mais entre le tableau et les spectateurs du film, symbolisé par l'arrêt sur image final.

Ultimement, cet arrêt sur image laisse entrevoir une ouverture ambiguë, celle de la possibilité partagée entre le spectateur et la famille turque. Cette possibilité est celle de l'ouverture à une expérience esthétique qui n'est pas présentée jusqu'au bout, mais indiquée d'une telle manière que sa possibilité puisse être réellement considérée. Ainsi, la réexposition est peut-être réellement un *moyen sans fin* : elle ouvre la possibilité de cette transformation intérieure minimale de l'expérience esthétique qu'aucune autorité politique ne peut aliéner. La possibilité de lire la figure du poète pauvre comme une figure de l'exclusion peut prendre la relève du cumul historique et réactionnaire sédimenté dans la peinture de Spitzweg, dénoncée par la performance d'Ulay. Une nouvelle possibilité s'exprime alors activement, à la fois dans le tableau et dans la famille. Cette possibilité n'existe *que* par le geste cinématographique de

performance : ce n'est pas la performance elle-même qui ouvre cette possibilité ; au contraire, cette ouverture apparaît grâce au malaise créé par l'importance de ce qui est *hors champ*, de ce qui est l'*hétérogène de l'image*.

L'inclusion comme motif de la constellation

L'ambiguïté de l'intégration, telle que présentée dans *Data*, peut être comprise comme la présentation d'un modèle inclusif, dans lequel sont dissous le rôle du cinéaste et sa présence. Comme pour la performance d'Ulay, le motif qui est à l'œuvre est aussi une déclinaison du « déplacement » qui n'est pas physique et temporel mais matériel. Le film, telle une courtepointe, est un collage qui rapièce le fragment (des segments, des images, des anecdotes, des matières et des textualités différentes) qui est le résultat échantillonné du catalogue du collectif, de sa « base de données » — ce que « *data* » signifie en anglais. Le film devient le lieu utopique de rencontre de ces fragments d'abord isolés, mis en commun par le support et l'acte du montage, mettant de l'avant l'égalité des expériences partagées — aucune n'ayant préséance sur l'autre. En tant qu'espace performé, le film enrichit chaque fragment par effet de coexistence et de coprésence : le montage qui les unit les organise afin de faire ressortir de ce bruit une *parole*. Pour parvenir à faire ressortir cette possibilité, la démarche de Gagnon diffère de celle d'Ulay. Si ce dernier faisait le pont entre l'« institution » et le groupe minoritaire exclus, le cinéaste québécois cherche à atténuer sa présence, ce qui profite à la présentation des liens dont il n'est pas l'instigateur, mais dont il est la courroie d'expression. Son rôle est à la fois central et périphérique, il est de l'ordre de la collaboration : il s'agit d'un équilibre théorique précaire et délicat, dans lequel le cinéaste soutient une posture à la fois engagée et œuvrant à faire performer cette matière (en tant que film), dans laquelle il reconnaît aussi une valeur performative, c'est-à-dire que la performance des *at-workers* y devient celle d'une *communauté*. La pratique de Gagnon relève d'après nous du motif de la constellation : elle est composée par un ensemble de choses (de données, de phénomènes et de manifestations) qui ne prennent leur sens qu'une fois reliées au sein de l'ensemble « film ». Indépendamment, ces données sont disparates, inintelligibles, solitaires : en conséquence, la constellation participe à relever les liens qui les unissent et confère à l'ensemble une autonomie nouvelle.

Sous le poids de la constellation, la présence du cinéaste se dissipe et s'éclipse sous la présence de cet ensemble, pour montrer que sous cette volonté réaffirmée de résistance s'exprime un *logos*, une égalité, une intelligence. En somme, l'œuvre fait ressortir la possibilité d'un réel dialogue. Plus encore, elle revendique l'avènement d'une nouvelle structure, à laquelle les *at-workers* ne cherchent pas à s'intégrer (puisqu'elle les aliène), de même qu'elle ne cherche pas à la faire éclater (puisqu'elle les fait vivre). Sa pertinence s'exprime dans le fait que la résistance puisse continuer à s'affirmer à *même* cette « machine », puisque les *at-workers parasitent* ce qui les aliène : tant qu'ils peuvent s'alimenter d'elle, ils n'en souhaitent pas la fin. Un exemple du film est révélateur du rapport nouveau que propose le collectif, qui revient sur l'expérience menée par des gardiens de sécurité dans un musée français. La nuit, ces gardiens détournent le sens des panneaux présentant la mission du musée et, lorsque le directeur du musée le réalise, il ne les licencie pas. Au contraire, il les invite même à mettre à profit leurs actions dans le cadre des activités du musée, c'est-à-dire de les intégrer dans ses paramètres légaux et normalisés — institutionnalisés. Les gardiens refusent mais proposent en retour, au directeur ainsi qu'aux employés du musée, de grossir les rangs du collectif et de participer à cette pratique insidieusement subversive. L'invitation du directeur est symptomatique d'un rapport d'intégration : il enjoint les gardiens à participer, selon son langage, à un travail règlementé. En dépit de l'invitation, les gardiens refusent, car leur parole ne cherche pas l'intégration à *cette* structure, elle cherche davantage, elle cherche autre chose. Quelle est donc cette autre chose ?

Data tire sa force politique dans sa proposition de détournement théorique et formel qui appuie la démarche des *at-workers*, elle aussi tenant du détournement. Ce faisant, le film participe d'une reconnaissance et du partage d'un langage avec ces performeurs. En admettant ce partage, il reconnaît que ces individus sont actifs, qu'ils sont plus que simplement régis par un strict partage des occupations, définis par leur travail. Certes, la violence sociale, politique et économique les dépossède de leurs forces à des finalités marchandes. Ils sont les boulons d'un engrenage qui paraît très bien se satisfaire sans eux. Individuellement, ils sont dévalués et interchangeables. L'œuvre déconstruit l'idée selon laquelle un tel ordre existe et qu'il soit indéboulonnable, que les individus seraient assignés à une seule fonction et à une telle fixité.

Elle fait l'éloge de l'indocilité des travailleurs et de leur mouvance d'un statut passif et mécanique à celui de performatif, d'actif, de créateur. Elle défend l'idée, qui n'est pas contradictoire, que les travailleurs puissent pratiquer des formes de micro-interventions qui s'apparentent à de l'art et en partagent le langage. Par le fait même, le travail devient un laboratoire performatif d'émancipation des travailleurs. Pour Rancière, « l'idée du travail n'est pas d'abord celle d'une activité déterminée, d'un processus de transformation matériel. Elle est celle d'un partage du sensible : une impossibilité de faire "autre chose", fondée sur une absence de temps » (2000, p. 67). Alors que les rôles ont été distribués, le travailleur ne peut prétendre à un double rôle, par faute de temps, il ne peut ainsi être *que* travailleur. « Cette "impossibilité" fait partie de la conception incorporée de la communauté. Elle pose le travail comme la relégation nécessaire du travailleur dans l'espace-temps privé de son occupation, *son exclusion de la participation au commun* » (*ibid.*, nous soulignons).

Cette exclusion n'est pas *ex nihilo*, elle est le résultat historique d'un rapport prédéterminé de division des tâches et d'un partage inégalitaire des fonctions et la transformation de cette condition — structurelle — est périlleuse et ardue. L'exercice d'altération de cette condition ne peut commencer que par sa constatation, c'est pourquoi le film insiste autant sur les moments autoréflexifs du travailleur qui s'est filmé au moment de son décrochage. Cette petite victoire, s'il en est une, opère une fissure à un ordre policé, qui ne touche pas seulement le travail mais la division sociale entre les artistes et les travailleurs. Le relâchement du *at-worker* est performatif, il est une brève résurgence poétique — résistance politique matérielle et psychologique. Le collectif fait ainsi du détournement une figure majeure par laquelle peut s'exprimer une transformation globale de la vision du travail et du travailleur. Plus encore, par son modèle inclusif de ces pratiques alternatives, il pose les travailleurs à égalité avec une communauté de spectateurs. Il fait du film une scène politique où se jouent les enjeux d'une transformation politique, qui passe essentiellement dans la condition de reconnaître ces sujets comme des auteurs, comme des acteurs.

De « sujet/objet » à « agent potentiel de changement »

Les Turcs et les *at-workers* forment les membres d'une classe ouvrière et prolétaire, désœuvrée par sa dépossession. Leur aliénation est quotidiennement confirmée par l'isolement

dans le travail, dans une identité fragmentée et réduite, autant dans leur fonction sociale et économique que dans leur retranchement en des lieux communs de l'art populaire. Massifiée dans une identité anonyme et muette, l'enjeu du point de vue d'une classe ouvrière est leur reconnaissance au sein d'une conscience commune. C'est à ce niveau que la pratique de ce que nous appelons le *geste cinématographique de performance* met en lumière les possibilités émancipatrices et technologiques liées à la subjectivation par la médiation et à l'incarnation d'une posture performative et résistante. La documentation qui est produite dans les deux œuvres propose une solution à cette aliénation mais, afin de faire de ces sujets/objets des acteurs de la performance, il faut d'abord pouvoir renverser le rapport qui les confine au statut de regardant et d'observé et créer la possibilité d'un rapport dynamique et performatif. De la sorte, *Data* appuie cinématographiquement l'activité des individus : le matériau et le travail du collectif témoigne d'une éthique de proximité de distance — qui n'interfère pas avec l'activité. Le montage crée l'espace de partage et de (re)connaissance en mettant en relation des individus séparés dans le temps et dans l'espace qui ont toutefois un « air de famille », une ressemblance. Par ailleurs, le montage corrobore un instant commun et de proximité de ce qui auparavant était distant : l'accumulation de ces fragments dédouble leur valeur initiale en créant l'effet d'une constellation, d'un effort collectif. Nathalie Côté résume bien l'impact de ce collage de traces disparates : « Même si plusieurs d'entre elles suscitent un intérêt formel certain, c'est plus dans leur accumulation et leur éclectisme que ces infiltrations gagnent du sens en créant de petits espaces de liberté à même le quotidien » (2007, p. 57).

Apparaît ainsi une tension particulière : si *Data* donne, d'une certaine manière, un modèle pour une pratique de l'émancipation, il y a loin de la coupe aux lèvres de prétendre à l'émancipation *grâce* au film. Autrement dit, il y a une différence notable entre le fait de reconnaître ces individus comme étant émancipés par leur pratique, et celui de prétendre à l'émancipation de ces individus *par le film*, de les libérer de leur état de sujétion, de les libérer d'un « état de minorité » (Rancière 2008, p. 48). Jacques Rancière nous aiguillonne lorsqu'il affirme qu'une véritable émancipation peut s'entrevoir à l'aune de l'opposition d'un partage « communautaire harmonieusement tissé » qui fixe un ouvrier à une occupation à laquelle est subordonné un équipement sensible et intellectuel, par souci d'équilibre et d'ordre. Plus précisément,

[l]’émancipation sociale a signifié, de fait, la rupture de cet accord entre « occupation » et une « capacité » qui signifiait l’incapacité de conquérir un autre espace et un autre temps. Elle a signifié le démantèlement de ce corps travailleur adapté à l’occupation de l’artisan qui sait que le travail n’attend pas et dont les sens sont façonnés par cette « absence de temps » (*ibid.*, p. 49).

Cela permet d’éclairer pourquoi *Data* est en partie composé à partir de vidéos amateurs, déposés soit par bravade ou par plaisir, dont il ne semble pas réellement possible d’attester leur affiliation au collectif. Nous croyons néanmoins, comme il en est le cas dans les autres œuvres de sa filmographie, que le cinéaste s’intéresse moins aux intentions, aux preuves, à la véracité des discours et des gestes qu’à la forme et aux modalités de production et d’avènement selon lesquelles s’annoncent ces fragments. Ces vidéos amateurs sont plus que des traces, ce sont les preuves d’un moment de digression dans le travail des *at-workers* qui souligne une résistance, une intelligence autonome douée d’une sensibilité que l’on est forcé de reconnaître en partie par sa parenté avec les gestes performatifs si emblématiquement ordinaires qui peuplent l’imaginaire de l’art contemporain... Ces moments d’égarements digressifs sont ce qu’appellerait Rancière des gestes d’« appropriation esthétique » qui annoncent le concept de *dissensus*, que travaille le philosophe, qui consiste en « le heurt de deux régimes de sensorialité. Ce heurt marque un bouleversement de l’économie “policière” des compétences » (*ibid.*, p. 68). Cette économie « policière » des compétences assigne l’occupation en la déduisant de la capacité — définie à partir d’un régime d’incapacitation — qui crée une division stricte entre le travail manuel et le travail intellectuel. Cette division est porteuse d’un tort qu’il est possible de redresser du moment où le travailleur manuel reconnaît qu’il « dispose de la liberté du regard ». Rancière exemplifie de la sorte ce moment-clé d’émancipation :

s’emparer de la perspective, c’est déjà définir sa présence dans un espace autre que celui du « travail qui n’attend pas ». *C’est rompre le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard. C’est enfin s’approprier ce regard perspectif traditionnellement associé au pouvoir de ceux vers qui convergent les lignes des jardins à la française et celles de l’édifice social* » (*ibid.*, nous soulignons).

Les performances des *at-workers* montrent qu’il ne préexiste pas une détermination des rôles et de leurs fonctions respectives distinctes d’une forme de pratique réflexive et artistique. Autrement dit, chacun n’est pas à sa seule et unique place, qui n’est d’ailleurs pas non plus

contingente à un statut précis, à une intelligence ou une rationalité spécifiques qui empêcherait, par exemple, le travailleur d'occuper à la fois son poste ou celui d'un autre. Cependant, l'histoire a démontré que l'agencement social a trop souvent été organisé et cloisonné en fonction de catégories d'appartenance, par ailleurs farouchement défendues par ceux qui les instaurent. En ce sens, les possibilités expressives du travailleur ont souvent été limitées d'après sa classe et sa condition : privé de langage expressif et communicatif, le travailleur ne pourrait exprimer que le bruit (dénué de structure). L'ébruitement, la cacophonie du travailleur sont compris comme étant la manifestation d'une désorganisation expressive sans *logos* — au sens de ce qui fait preuve de logique, qui manifeste un art de la pensée verbale et rationnelle — et ce faisant, le privent d'une *reconnaissance* politique. Faisant dialoguer cette idée d'un essai à l'autre, Jacques Rancière insiste sur le fait que la société apparaît disloquée, d'abord et avant tout, sous un principe d'inégalité qui a pour fondement la non-reconnaissance du partage d'un langage. Ainsi

[I]'esclave, s'il comprend le langage, ne le « possède » pas. [...] Le partage du sensible fait voir ce qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. (Rancière 2000, p. 13).

Si la performance d'Ulay nous amenait à interroger les possibilités de visibilité et de parole commune des Turcs (non seulement au sein de la société allemande, mais plus précisément dans le cadre du film), le performeur, qui s'occupait à réparer le tort (l'exclusion des Turcs), se représentait comme l'acteur *principal* de l'action. Avec *Data* s'exprime un moment de reconnaissance de l'égalité dont parle Rancière : les occupations ne définissent plus les qualités artistiques et intellectuelles des *at-workers*, les vidéos et anecdotes du film pointent l'exemplarité de cette rupture avec l'ordre policé où sont transfigurés les gestes les plus ordinaires et mécaniques en des gestes artistiques. Une conception positive de l'ouvrier et de la représentation de son monde est ainsi démontrée par le film, qui fait du lieu de travail un espace de performativité (de jeu) — de cette façon, le sujet devient le producteur de *sa propre image*.

Il s'agit là d'une transformation radicale. Le sujet ouvrier, comme sujet moderne de la peinture, reproduisait et complétait les effets pervers de sa prolétarianisation — dépossédé d'un

savoir-faire, d'un langage, il lui était impossible de se représenter soi-même. Le film déconstruit les idées suivantes : l'ouvrier n'a pas les moyens techniques pour assurer son émancipation, il ne possède pas le langage qui lui permet d'exprimer une sensibilité ou une intelligence qui l'accepterait comme égal de ceux qui disposent des moyens de production. Finalement, le film intervient généralement auprès de l'idée fausse qui est l'absence de langage commun, puisque le montage est la *traduction* même de ce langage et qu'il en fait ressortir les liens. Ce que montre le film est que toute technique qui permet le partage et la mise en acte de savoirs faire (que ce soit de filmer une rupture avec le travail ou l'anecdote d'une digression) est le premier pas vers une repossesion de soi et qu'ensuite il soit possible de faire passer le statut de passivité spectatorielle du *at-worker* à celui de producteur de sa propre image (Stiegler 2011). Ce que montre le film est que par le geste cinématographique de performance sont dépassées les limites aliénantes du travail par le fait de poser un geste digressif et transgressif, de le filmer et de pouvoir les partager. Ainsi s'expose un rapport au monde tout à fait singulier, dépendant d'une intelligence, d'un agir, d'une technique : la projection de ces ouvriers combine un *être*, un *faire*, un *agir*, un *visible* et un *audible*. « Give a man a tool and he's gonna play with it », annonce en ouverture le film. Effectivement, l'énonciation des balbutiements d'une émancipation va souvent de pair avec le moment où le travailleur s'empare à nouveau des outils — ici, techniques, technologiques, qui passent également par l'adoption d'une déclinaison des tâches demandées et vers une réappropriation symbolique et artistique. La citation du manifeste de *Data* montre que le *at-worker* (comme n'importe quel travailleur) a la possibilité d'utiliser ces moyens qui lui ont été retirés : il peut se les approprier à nouveau et en faire quelque chose — *jouer* avec ces moyens. C'est en partie les thèses défendues par Bernard Stiegler (*ibid.*), qui voit dans l'utilisation de nouveaux médiums le point pivot vers une pratique émancipatoire gestuelle et matérielle ; parmi lesquels les médiums techniques, technologiques, mais aussi, certainement, une certaine technique de soi — du point de vue performatif —, des manières de faire et de braconner (Certeau 1990), *efficacement* désorganisées.

Le travail du cinéaste est la seconde étape d'un processus inclusif et collectif, puisqu'il agit à partir de traces préexistantes. Les intervenants et les auteurs des vidéos sont considérés comme des collaborateurs et participent à l'œuvre en produisant le matériau principal, ils

produisent le geste et la parole. De la sorte, ces intervenants sont plus que des sujets (sur qui l'on porte le regard), ils deviennent des acteurs et des producteurs qui évoluent dans un espace filmique, qui en est aussi un de liberté, d'appropriation et de construction. Cet espace filmique devient, pour reprendre les termes d'Aline Caillet, « un espace de jeu, ludique et latent [qui est] conçu comme une situation authentiquement vécue [qui] les invite à se produire, à *s'inventer eux-mêmes* dans le cadre posé » (2014, p. 43). Cette affirmation souligne l'importance du support du cadre du film, qui est une scène sur laquelle est performée leur émancipation. Le film ne vise pas seulement à documenter la pratique du collectif car, si tel était le cas, son traitement relèverait de la simple documentation de performance, au sens classique du terme. Nous avons vu par les chapitres précédents en quoi ces œuvres donnent plus qu'un support aux performances et que le film institue une scène où se joue la performance. Pour révéler le potentiel émancipateur de ce qui se manifeste dans ces multiples performances, Gagnon adopte une position à mi-chemin entre la proximité et la distance, qui lui permet de s'effacer minimalement derrière une pratique et un dispositif pour mieux épauler l'autonomie et la performativité du geste des travailleurs. Ce qui s'entrevoit dans cet effacement, au profit du motif de la constellation, est la reconnaissance du fait que l'homme ordinaire a la possibilité de s'organiser sans l'aide ou l'autorité de l'artiste. *Data* reconnaît l'activité des *at-workers*, ses « collaborateurs objectifs » (Gagnon, *et al.* 2015, en ligne) comme étant aussi égale et nécessaire que celle du réalisateur. Son geste de déplacement du fragment hétérogène et sa recontextualisation dans un nouvel ensemble acquiert une valeur politique, « qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; [qui] *fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu* » (Rancière 1995, p. 53, nous soulignons). Cependant, la reconnaissance de la valeur des gestes des ouvriers comme gestes critiques et artistiques passe d'abord par une opération de transfiguration : c'est par ce déplacement que sont accueillis les *at-workers* comme collaborateurs et performeurs. Ou, pour le dire autrement, c'est lorsque ces collaborateurs passent à *cette* scène filmique, qui est une scène polémique, qu'ils deviennent véritablement les acteurs d'un changement et qu'ainsi, la véritable confrontation est alors projetée auprès d'un autre type de communauté, qui est celle des spectateurs.

Un rapport social à venir

La performance *DkBK* ciblait l'exclusion culturelle et politique des Turcs et par l'effet du film, Ulay insistait, à travers le malaise de la scène finale, sur la problématique modèle politique et culturel de l'intégration. Ainsi, nous affirmons que c'est sur les épaules à la fois du performeur (qui fait la trajectoire) et sur le dispositif cinématographique que repose l'essentiel des critiques institutionnelles rendant visible l'exclusion des Turcs. C'est par le processus d'intégration des Turcs au film (en un bref plan) qu'est démontrée l'ambiguïté du processus d'intégration tel qu'il est couramment proposé. Par les derniers plans de l'œuvre, on ne peut attester unilatéralement d'un rapport social renversé ou différent : ces plans rendent reconduisent la division entre ceux qui agissent et ceux pour qui l'on agit, qui ne peuvent le faire d'eux-mêmes. *Data* est un film qui démontre quant à lui qu'il faut penser autrement l'insertion des sans parts au régime de la visibilité, ce qui implique en partie de travailler à partir des traces existantes, et non de les réaliser. Son projet de résolution du tort initial est appuyé par le motif de la constellation, qui tisse un lien entre ces pratiques esthétiques alternatives et collaboratives. En conjuguant le performatif au cinématographique, les deux œuvres problématisent leur rapport à la réception du public. Dans le montage de la performance d'Ulay, par exemple, des segments médiatiques qui retracent sa réception immédiate ont été intégrés. De la sorte, le faisceau de son intervention s'en trouve élargi dans l'objectif d'inclure dans son giron le spectateur : réalisée à titre exemplaire, la performance se donne ainsi à voir dans ce montage pour assurer, selon nous, le rôle à jouer d'un public — absent, anonyme, muet — dans la complétude de la performance, dont le discours vise un « être ensemble » intégral, tout comme l'invitation à reconduire la possibilité de l'expérience esthétique est faite par le film.

S'ils ne partagent pas la même approche cependant, Ulay et Gagnon proposent par leurs œuvres respectives des hypothèses de résolution à une absence de réel rapport social. Cette réponse est incarnée physiquement par la performance, matériellement et théoriquement par la cinématographisation de ce geste. La trajectoire d'Ulay permet ainsi de tisser le fil rouge nécessaire à la reconstitution d'un discours qui prétend à l'idée d'une communauté unie. Cette même communauté s'exprime dans le film de Gagnon par son principe de montage par constellation, qui donne corps à un ensemble tout aussi fictivement solidaire. Ce montage crée

la liaison entre des éléments épars et isolés, et redonne de la sorte une valeur au fragment (par son *inclusion*), de même qu'une valeur politique à cette figure de montage. Isolément, chaque fragment n'a pour ainsi dire pas la valeur d'une force mise au profit d'un projet d'inclusion sociale. Leur référent commun, au-delà de la pratique marginale et parfois balbutiante, est leur incarnation dans une multitude anonyme qui, dans le murmure de son opposition « invisible », s'infiltré partout pour réaliser une forme rationnelle et intellectualisée de résistance politique et artistique du détournement. Bien que l'ensemble soit prétendument coordonné, agissant en fonction des impératifs du groupe, l'entité est une nébuleuse et n'a pas (plus) de corps ou d'existence avérée, sinon dans celui du réalisateur et de ses complices immédiats — qui apparaissent dans le film en pleine performance ou filmés de dos. Le collectif semble n'exister que par le travail du réalisateur ; ainsi, ses « membres » n'en sont peut-être pas et seraient des individus trouvés par référence, par recherches ciblées avec pour mots clic « travail », « détournement », etc., devenus par la force des choses les membres d'un projet lui-même peut-être utopique, dont ils n'ont aucune connaissance. Cependant, même en admettant qu'il soit imaginaire, il n'en perd pas moins sa portée de « contamination ». Le film n'est pas qu'un simple documentaire, car par la création de liens sociaux qu'il vise, il devient performatif, *crée* la performance, lui donne chair et corps, le théorise par la récupération et la reprise de ces moments et de ces anonymes, qui ne savent peut-être pas encore qu'ils portent déjà en eux la graine du sabotage, du détournement. Ce moment est théoriquement fort : la critique a une portée immédiate destinée aux spectateurs de ces films et suppose un dédoublement praxique, eux aussi auront envie de participer à ce mouvement.

Avec la constellation ressort finalement de cette multitude l'idée d'une communauté, mais d'une communauté dont le sens s'éloigne de la définition classique qui serait la mise en commun de biens, d'intérêts et d'une identité stable et partagée. Selon cette définition, ce qui est commun est partagé entre des individus, mais ne tient pas compte de ce qui est le propre de chaque individu, de sa différence, de sa « minorité » intime. Il faut approcher cet ensemble sous la réserve de sa réelle concordance de l'appellation de « communauté », puisqu'elle n'en manifeste pas les traits tangibles⁶¹. Ce n'est pas sous le terme classique de communauté que

⁶¹ Les membres ne se sont jamais rencontrés et ne sont pas entré en contact les uns avec les autres et n'ont peut-être même pas connaissance de l'existence de ce collectif et de la récupération que fait Gagnon des vidéos qu'ils produisent.

nous comprenons l'œuvre, mais plutôt d'après le fait que le film défend le principe d'une « communauté de valeurs » qui partage un *ensemble de pratiques communes*. Ainsi réunies, ces pratiques forment un ensemble qu'il n'est plus possible d'ignorer, tant elles sont nombreuses et partagées. Force est d'admettre, pour le spectateur, que ces gestes mis ensembles revendiquent un fort potentiel de transformation et qu'ainsi, si les conditions matérielles sont présentes pour en permettre son expression étendue, cette communauté n'a néanmoins pas encore été *activée*.

À la base, la majorité des vidéos reprises dans le film auront été téléchargées par ces amateurs et visent un auditoire restreint, majoritairement constitué des amis ou des individus concernés par l'acte. Ainsi, le film devient cet « espace public » principal où performant ces traces. La remise en question de la noblesse des images avec lesquelles Gagnon travaille, de même que la question délicate de l'« atteinte aux droits d'auteurs⁶² » montrent en partie que ces œuvres posent généralement un problème éthique, politique, culturel et esthétique. *Data* échappe peut-être à ces pièges politiques par sa nature foncièrement optimiste et enthousiaste. Pour ce qu'elle propose en terme de geste au croisement de la pratique artistique et de l'action à visée émancipatrice, *Data* est une œuvre pamphlétaire qui réitère l'invitation à chaque instant au spectateur de rejoindre le collectif. Malgré tout, l'œuvre ramène de l'avant l'enjeu d'une séparation flagrante de la société « policée » où chaque individu serait assigné à une tâche qui l'empêcherait de s'adonner pleinement à la réflexion. En pensant de la sorte l'ensemble commun, Gagnon fait ressortir l'équivalence d'une pratique qui s'exprime par une parole que le film nous fait voir comme présentant la mise à égalité des partis. À cet instant, le film devient réellement cet espace polémique de la performance où s'affirme un moment décisif qui « confronte » le spectateur à la reconnaissance d'une similitude. Cela est d'autant plus vrai avec les films *RIP in Pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012) ou, de façon encore plus flagrante, *of the North* (2015). Le réalisateur travaille le rebut et l'impur, autrement dit l'*obscène*, soit ce qui est *hors scène* et *hors de la vue*, mais aussi plus communément ce qui va à l'encontre de la morale, qui est grossier, impudent, voire ordurier. En réinsérant ces matières invisibles dans le processus d'une œuvre intègre et militante, il montre qu'il tient à ces traces en les considérant sérieusement et avec

⁶² La question est constamment posée au cinéaste lors des projections de ses films.

intelligence. En les réinsérant dans cette scène polémique qu'est l'espace de la projection, il rend indiscernable leur retranchement social lié à leurs fonctions et ce qui les a créé en tant que rebut. Ce travail provoque une réaction immédiate de l'audience du film — qui est souvent en résistance *contre* ces gestes, principalement avec les films précités. C'est peut-être là que se joue réellement et différemment le concept de « communauté » qui fait de l'audience le point de ralliement ou de mésentente formelle et théorique qui peut se défendre ou résister à l'œuvre et son accompagnateur — Dominic Gagnon. Il est ainsi possible de voir se chevaucher trois moments performatifs en accord avec le même projet : celui de la performance (reconnue comme telle par le film), celui du film (en tant qu'il amène à notre connaissance cette réalité performée), et la performance spectatorielle. Il faut voir le cinéaste défendre ses œuvres comme s'il en était un prolongement : non seulement il les extrait de l'oubli, mais il les agence en participant volontairement à la réalité des travailleurs (Gagnon 2013) et assure, par ce triple geste, d'agir en tant que courroie de transmission à cette scène polémique pour en faire reconnaître sa valeur politique et nécessaire. Cette nature est discutable dans les paramètres de la projection : à chacune d'elles se renouvelle l'expérience de ce rapport social qui invite à approfondir les fondements de cette querelle et de ce tort et pour voir en quoi l'œuvre est une plaque tournante qui s'adresse directement au spectateur pour l'enjoindre dans cette performativité exemplaire et transformatrice.

*

En conclusion, l'idée d'aborder *Data* en contrepoint avec *DkBK* était de mettre en lumière les liens qui pouvaient unir le cinéma à la performance à partir de sa documentation et de relever l'aspect politique de cette double identité des œuvres. Ainsi, comme nous l'avons vu, le film peut réitérer un effet performatif en donnant le cadre de visibilité et une scène aux « sans-parts ». Les enjeux politiques de chaque œuvre adressent ainsi un problème quant à l'exclusion de certains membres et proposent des manières différentes de résoudre ce tort ; solution qui est intimement liée à la mise en action par la performance ainsi que par son dédoublement par le film. Les stratégies pour y parvenir sont différentes. Ainsi, Ulay *cultive* une situation pour démontrer les conditions d'exclusion et se propose comme principal acteur à la résolution du conflit. Dominic Gagnon travaille plutôt *à partir* de situations existantes et travaille le lien qui unit chaque « histoire » à chaque anecdote qui constitue le film. L'intérêt

théorique, pratique mais aussi éthique de son travail réside dans la reconnaissance du fait qu'il n'agit pas comme seul intervenant au possible changement, mais qu'il s'inscrit au sein d'un réseau en constellation. En intégrant comme matière première les traces laissées par ces « exclus », en tant qu'ils sont tenus socialement et artistiquement à l'écart, le cinéaste participe de la reconnaissance de leur égalité en les rendant performatifs, comme potentiels agents de changement. *Data* ainsi adresse la possibilité de création d'une communauté formelle et qui, par le montage, performe le collectif. Nous avons soulevé précédemment que l'un des effets de cette œuvre était de rendre poreux les effets entre les acteurs et les spectateurs. Si Ulay exemplifiait l'idée que les Turcs ne pouvaient qu'observer être réalisée pour eux et devant eux une action, les *at-workers* sont dotés, par la force du film, de la représentation formelle et théorique de leur réappropriation de moyens techniques et mis en action par les effets de performance du recyclage de leur image par le cinéaste. Conséquemment, c'est par le croisement entre le performé et le cinématographié que se révèle une forme d'émancipation : sans l'un ou sans l'autre, la performance ne sert aucun public. C'est la transfiguration par le fait-film qui en révèle le potentiel, la reconnaissance de l'activité des *at-workers* comme forme de résistance et comme pratique artistique. Cette mise en action est appuyée et accompagnée cinématographiquement et, au moment de la projection, propose un renversement significatif en nous les montrant, non plus comme ceux qui observent passivement mais agissent et forment, par le film, un « corps collectif » (Rancière 2008, p. 26). Ce renversement signe un moment d'émancipation politique, autant pour les *at-workers* que pour les spectateurs. Il correspond à un moment de prise de conscience d'une inégalité finalement ébranlable :

Ce que nos performances vérifient [...] n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur (*ibid.*, p. 23).

L'objectif de réparation du lien dit perdu entre les œuvres et les spectateurs, et entre ceux-ci et les institutions, cache mal son fond idéologique : produire des conditions de reconnaissance culturelle communautaire, plutôt que d'accepter les écarts critiques.

- Tristan Trémeau, *L'artiste médiateur*, 2001, p. 52.

5. Conclusion

Les écarts critiques, qu'ils relèvent du politique ou de l'accessibilité d'une expérience esthétique, sont le noyau de *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* et de *Data*. Les problèmes qui sont remis en question par ces œuvres concernent un tort majeur et principal qui vient et fait pression de l'extérieur, qui concerne l'inégalité de l'accès à la vie collective, marquée par l'exclusion et la discrimination de sans-parts. Celle-ci, nous l'avons vu, relève d'une attribution arbitraire des statuts et des possibilités qui isole certains membres d'une collectivité — fractionnée — d'après leur fonction sociale ou leur identité nationale, sur le principe d'une communication déficitaire et de la prétention de croire qu'un même langage, littéral et symbolique, serait impossible. Au nom du bien commun et d'une meilleure intégration de ces sans-parts, on voit se développer en parallèle, voire en continuité avec des figures institutionnelles, des pratiques de médiation culturelle, que nous préférons qualifier de *remédiation culturelle*. L'artiste médiateur a une pratique qui relève de la *représentation*, de la *répétition* : au nom d'une pratique, d'un ordre, il reproduit finalement un rapport didactique de l'art, éducatif et pédagogique, dont il devient le représentant dans sa forme légale et sociale. Au lieu de prendre connaissance d'une différence, d'un *écart*, l'artiste médiateur reprend et restaure ainsi, non pas sans une certaine complaisance, un rapport académique (Trémeau 2001, p. 52). Sous le principe de l'intégration — par l'harmonisation de l'hétérogène à une structure homogène—, ce sont la stabilité et la sécurité institutionnelles qui sont préservées et consolidées par cet exercice de médiation. Les deux films étudiés par ce mémoire démontrent la faiblesse politique et esthétique de ce modèle qui entretient la structure au détriment de certains membres laissés pour compte. L'inclusion, plutôt que l'intégration, porte à mal cette structure, car elle montre qu'elle a failli dans une certaine efficacité d'inclusion ou, tout simplement, qu'elle n'est plus à même d'être un lieu véritablement autonome, une scène polémique. La corrosion par l'inclusion s'avère nécessaire, voire essentielle, car elle secoue l'ordre et l'apparente nécessité du monde de l'art tel qu'il existe. En secouant cet ordre, des

inquiétudes ressortent : l'ébranlement de la structure fait voir et valoir des modes d'expressivité qui existent et qui démontrent une insatisfaction qui gronde. D'une certaine façon, Ulay et Dominic Gagnon démontrent que l'artiste, s'il n'est pas isolé des travailleurs ou des Turcs et qu'il partage cet espace social, endosse un rôle de médiateur, en tant que figure dissidente : *DkBK* et *Data* montrent qu'il existe un problème fondamental du point de vue représentationnel de l'art. L'art n'est pas, en 1976 comme en 2010, à même d'inclure adéquatement des individus qui demeurent en marge de son contenu. Ceux-ci ne sont pas présentés par cet art; et même, l'art creuse cet écart.

Deux modèles de ce blocage sont démontrés différemment. Chez Ulay, premièrement, le blocage est présenté formellement par la trajectoire du tableau de Carl Spitzweg, dont le poète pauvre devient symboliquement le représentant de la culture allemande, livrée chez les Turcs. Formellement, le film démontre que nul n'a mot à dire : les Turcs reçoivent l'œuvre sans façon, leur tableau de pacotille est vite remplacé par l'œuvre à la valeur inestimable. Cette intrusion chez la famille muette n'est pas sans démontrer et renforcer la situation dénoncée par Ulay, selon laquelle les Turcs peuvent bien s'accommoder de ce qui leur est livré sans mot dire et qui signe bien les limites de leur inclusion à la société allemande. Le vol et la délocalisation du *Poète pauvre* représentent une possibilité qui passe aussi par l'illégalité et la criminalité du geste pour interrompre le blocage alors que le film rompt avec cet état de fascination et de contemplation associé aux sentiments bien-pensants de la médiation culturelle. À titre exemplaire, l'intégration de la réception médiatique seule contribue à réaffirmer, finalement, que cette possibilité de reconfiguration — essentielle ! — *est d'ores et déjà bloquée par une totalité*, puisque le déplacement de l'œuvre et le propos politique du geste ont *déjà été traités, annihilés et repoussés sous la « banalité » d'un simple vol*. La réussite de la performance d'Ulay ne consiste pas en l'inflexion de tout un système ordonné, mais de rendre compte d'une préoccupation réelle et actuelle, d'en appeler, comme le suggérerait Paul Ardenne, d'une vigilance « doublée d'une mise en relation directe de l'art et de l'histoire présente⁶³ » (2002, p. 34). Ces interventions minimales à même l'enregistrement

⁶³ Dans son essai, Ardenne s'intéresse plus généralement à l'artiste contextuel, qui opère à l'extérieur des frontières du monde de l'art. « L'artiste contextuel, souligne le théoricien, incarne à la fois l'association et la dissociation. Les formules qu'il propose à la société se révèlent d'une espèce double et contradictoire : implication, mais aussi critique ; adhésion mais aussi défi » (2002, p. 33).

de la performance poursuivent le propos soutenu par le geste initial, tel que nous cherchions à le démontrer.

Ces interventions sont, chez Gagnon, celles qui constituent, par l'extraction et la compilation des « données » laissées par les *at-workers*, la démonstration particulière d'une performativité à l'œuvre et *qui démontrent qu'une possibilité peut émerger de ce blocage*. En donnant un corps collectif à ces interventions isolées, le cinéaste québécois fait la présentation d'un ensemble de pratiques qui, si leur caractère esthétique est par moments discutable, relève de gestes de liberté, puisqu'ils sont des moments d'appropriation et d'autonomisation. De façon flagrante et complète, les travailleurs sont montrés dans ce qui les isole, dans le fait que leurs tâches répétitives contribuent à préserver une forme de docilité critique et comment, finalement, cet écart est contrebalancé par leur pratique hors du commun. L'apparition, ou plutôt le surgissement de ces micro-interventions, nous ramène à constater le tort frontalement et à attester d'une querelle, de l'existence d'un écart, car quelque chose *parle, s'exprime* : la manifestation de ce phénomène nous secoue en bien, en mal. L'étonnement que suscite leur existence est dans l'affirmation des micropossibilités que suppose même leur apparition et réaffirme l'importance des brèches qu'ils opèrent : leur travail de l'ombre nous rappelle finalement l'une des fonctions pourtant essentielles de l'art, comme le déclarait Adorno, qui est d'apporter du chaos dans l'ordre (1980, p. 153).

Figurer l'impossible — l'éphémère, la transformation : le geste cinématographique de performance

Quel rôle, quelle fonction critique reste-t-il dans ce contexte pour ces deux artistes ? Pour éviter les écueils soulevés par Tristan Trémeau quant à l'« artiste médiateur », les postures d'Ulay et de Gagnon ne peuvent, idéalement, relever de la *représentation* mais plutôt de la *présentation*. La performativité a, selon nous, la capacité de présenter des enjeux politiques liés à l'art, de présenter par des opérations sur l'« enregistrement » de la performance une œuvre qui s'autonomise, qui manifeste une différence, une objectivité nouvelle qui se donne à réfléchir et qui demande une reconfiguration. En somme, par le montage et la présentation sommaire des Turcs dans le film, Ulay montre que la solution au tort n'est pas dans l'intégration, car à la vue de son ambiguïté, il entretient la division entre les

Turcs et les Allemands. Structurellement, l'intervention incommode et déconcertante chez les Turcs a pour effet d'illustrer que l'art ne peut se manifester qu'*ainsi*, c'est-à-dire comme intrusion ou comme l'invalidation de toute spécificité individuelle et culturelle. Chez Gagnon, à l'inverse, le film propose une expérience de ce tort par une solution qui est performative, qui s'exprime par son montage. Sous son motif de la constellation, le montage de Dominic Gagnon permet d'envisager une présence diminuée de l'artiste, au profit d'une forme égalitaire où s'inscrivent pleinement les *at-workers* qui témoigne d'un partage de la différence, d'une collaboration. Cinématographiquement, *Data* présente plus clairement l'opposition qui existe entre le tort et sa résolution qui passe par une double performativité : performativité du geste et performativité du langage cinématographique au profit des *at-workers* — puisqu'il s'agit, comme nous l'avons vu, de « performer le commun ». Présenter le tort qui est fait aux *at-workers* est intimement lié à la présentation et au montage par le film et montre en quoi la performance, probablement mieux que toute autre pratique artistique, permet de montrer physiquement, par l'expérience, comment sont réellement possibles un renversement et une transformation.

La complexité sous-jacente au fait d'aborder ces œuvres correctement est de faire dialoguer ensemble leurs qualités essentielles malgré leurs différences anticipées. Ce qu'elles partagent sont donc à la fois les qualités propres à la performance et sa réputée fugacité, ou plutôt son potentiel de transformation perpétuelle, conjuguées à la qualité expressive du cinéma qui documente l'expérience et l'ordonne d'après son langage, son montage. Ainsi, le geste cinématographique de performance, en tant que dénominateur commun, opère à la fois le sauvetage de la manifestation de la performance dont il préserve les forces expressives (elles-mêmes toujours fluctuantes et en transformation). Dépasser cette tension théorique et ontologique nous permet de mieux voir celles qui sont vraiment à l'œuvre et de montrer ainsi, *par la performativité de la trace cinématographique* (comme énonciation), que quelque chose est socialement, politiquement et culturellement bloqué ; ou, encore mieux, de donner une viabilité, dans le cas de Gagnon, aux fragments, à l'hétérogène, à ce qui n'a encore pas réellement accédé à aucune scène polémique. Présenter cet espoir implique donc, à la base, l'espoir d'une certaine transformation arrimée à la performance, pour la rendre commensurable, pour lui donner un support physique mais aussi politique. Exposer l'idée de

la faiblesse pratique du modèle de l'intégration n'est rendu explicite que par les œuvres : par le travail de médiation cinématographique, c'est un arrimage complet de ce qui constitue le discours *total* qui est donné à voir et vise la présentation de la *totalité* — l'art dans son institution, mais aussi l'art en tant que manifestation sociale. Contrairement à certaines positions théoriques vues dans le second chapitre, le film ne constitue pas une œuvre corollaire ou différente à la performance, mais il en est le prolongement et la plateforme qui la relance. *DkBK* et *Data* montrent deux phénomènes incompatibles avec l'état actuel des choses. La première œuvre cible et pointe ce qui fait défaut dans la rencontre tant espérée avec l'altérité, qui ne s'exprime finalement que sous l'injonction et non sous le thème de la rencontre ; la seconde œuvre montre également ce qui est politiquement faible dans la réalité des choses, en relevant cependant formellement ce qui peut servir d'exemple par la force d'un ensemble commun, conjoint, de faire du *quelconque* quelque chose de *propre*, de spécifique, qui est nécessaire à l'expression de sa singularité.

En somme, nous aurons compris le performatif dans son sens plus profond, qui ne se borne pas uniquement à l'idée qu'il ne se rattacherait qu'à une conception éphémère. Certes, il y a dans le performatif une conception unique de transformation, qui est une conception qui s'exprime dans les œuvres et dans un *ailleurs projeté*, projeté par le film comme plateforme. L'exposition des idées par Ulay et par le collectif réuni par Dominic Gagnon ne vise pas leur finalité dans le geste premier de la performance, ni comme dans celui du film, d'ailleurs. L'idée de tension précédemment évoquée, qui est ici à entendre ici en tant qu'elle place son contenu en état d'attente, structure les films de manière à ce qu'ils soient sans résolution : les deux œuvres exposent une idée incomplète de la réalité qui ne s'exprime que par le contenu des œuvres et leur forme. L'idée de l'égalité, qui est le noyau des deux œuvres, n'est pas présentée dans sa finalité mais dans son idéalité. Ainsi, elle interpelle un parachèvement ailleurs que dans l'œuvre. Loin d'être déconnectés, les deux films font un appel direct à la réalité extérieure du geste performatif (les vidéos des *at-workers* chez Gagnon, la réception médiatique avec Ulay) et démontrent que l'insatisfaction dénoncée n'est pas imaginaire mais fondée dans une réalité partagée. La performativité des œuvres n'en est que plus complète, puisqu'elle vise un pouvoir de complétion dans la réalité, de parachèvement vivant — le film en ce sens pactise avec nous, spectateurs. Nous pourrions finalement dire que le geste

cinématographique de performance ne consiste pas en une résolution finale mais plutôt dans l'intention du geste donné, dans sa médialité pure, c'est-à-dire du geste en tant que *moyen sans fin*, pour reprendre l'idée de Giorgio Agamben (2002).

Ignorer la nature hybride de ces deux gestes bien spécifique ne contribue pas, nous l'avons vu, à faire ressortir pleinement leur caractère transformateur. Il est bien étonnant, lorsqu'on y pense, de voir l'aspect matériel occulté d'une œuvre comme *DkBK*. Pourtant, nous savons bien que comprendre pleinement une œuvre, la *découvrir*, autrement dit la révéler et faire apparaître ce qui se cache en elle, passe par l'exercice de la nommer correctement. Insatisfaits de voir un aspect aussi fondamental si souvent occulté ou rejeté du revers de la main, nous avons voulu rendre grâce, par l'exercice de ce mémoire, à l'étendue des deux films. Par le concept de geste cinématographique de performance, nous espérons avoir pu mettre en place la base d'un dispositif théorique qui prendrait en compte plus globalement les deux phénomènes. Pensé à partir d'eux et pour eux, ce dispositif ne se veut pas une boîte pour comprendre les œuvres comme étant disparates, les énonciations rabattues sous le principe d'une seule catégorie, d'un seul genre, d'une seule pratique ou, pire, d'une seule théorie de cette pratique. L'existence de ces deux œuvres et leur traitement a démontré le besoin de les articuler autrement, puisque la question de la performativité, telle que nous l'entendons, semble même échapper à l'interprétation objective du cinéma. En découvrant bien l'idée qui unit ces deux œuvres, peut-être parviendrons-nous à mieux nommer les choses : peut-être ainsi, aussi, les œuvres parviendront-elles à complétion dans la réalité, à rendre complète la forme si singulière de performativité qu'elles mettent en marche.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. 1980. *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- _____. 2003. *Prismes : critique de la culture et société*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- _____. 2011. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.
- Agamben, Giorgio. 2002. *Moyens sans fins : notes sur la politique*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Aumont, Jacques. 2011. « Que reste-il du cinéma? ». *Trafic*, n° 79 (automne), p. 95-106.
- Auslander, Philip. 2006. « The performativity of performance documentation ». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n° 3 (septembre), p. 1-10.
- Austin, John Langshaw. 2002. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bénichou, Anne. 2010a. « Images de performance, performances des images ». *Ciel Variable*, n° 86 (automne), p. 40-57.
- Bénichou, Anne (dir.). 2010b. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du Réel.
- _____. 2015. *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Benjamin, Walter. 2002. *Charles Baudelaire*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Caillet, Aline. 2014. *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- _____. 2008. *Quelle critique artiste? : pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Certeau, Michel de. 1990. *Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Côté, Nathalie. 2007. « L'artiste dans les habits du travailleur ». *Inter : art actuel*, n° 97, p. 56-57.
- Damisch, Hubert. 2000. *L'amour m'expose*. Paris : Yves Gevaert Éditeur.
- Delpeux, Sophie. 2010. *Le corps-caméra : le performer et son image*. Paris : Textuel.
- Déotte, Jean-Louis. 1994. *Oubliez! : les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : Harmattan.
- DNA Galerie. 2013. « Mike Steiner ». En ligne. Art Forum. <http://artforum.com>.

- Farge, Arlette. 1997. *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil.
- Formis, Barbara. 2010. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gagnon, Dominic. 2013. « Leçon de cinéma : La fabrication de films à l'âge d'Internet ». Rétrospective *Dominic Gagnon, Data et la Trilogie du Web*, Cinémathèque québécoise, Montréal, 15 février 2013. Enregistrement personnel.
- Gagnon, Dominic (réal.). 2010. *Data*. Canada : Vidéographe.
- Gagnon, Dominic, Apolline Caron-Ottavi et Philippe Gajan. 2013. « Entretien avec Dominic Gagnon : l'homme sans caméra ». *24 images*, n° 162 (juin-juillet), p. 18-25.
- Gagnon, Dominic, Michèle Garneau et Dolorès P.-Rodriguez. 2015. « Mon médium, c'est une salle de cinéma ». En ligne. *Imaginations. Revue d'études interculturelles de l'image*. <http://imagination.csj.ualberta.ca>.
- Gagnon, Dominic, Marie Lechner et Gwenola Wagon. 2012. « Même tenir une caméra me paraît dépassé ». En ligne. *Libération*. <http://next.liberation.fr>.
- Gagnon, Dominic et Marie-Claude Loïselle. 2015. « Avoir ou voir ». *24 images*, n° 172 (juin-juillet), p. 43-46.
- Gagnon, Dominic et Fabrice Montal. 2013. « Dominic Gagnon, *Data* et la Trilogie du Web ». En ligne. Cinémathèque québécoise. <http://cinematheque.qc.ca>.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2012. « Du filmage au tournage: débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique ». *Cinémas*, vol. 23, n° 1 (automne), p. 93-112.
- Goldberg, RoseLee. 2001. *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson.
- Guérin, Michel. 1995. *Philosophie du geste*. Paris : Actes Sud.
- Jäger, Joachim. 2011. *Neue Nationalgalerie Berlin*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.
- Jones, Amelia. 2015. « Angoisse temporelle / «Présence» in absentia. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation ». Dans Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, p. 263-271. Dijon : Les Presses du Réel.
- Lachance, Michaël et Richard Martel (dir.). 2013. *Index du performatif*. Montréal : Éditions Intervention.
- Lamy, Jonathan. 2013. « Documentation et transformance ». *Inter : art actuel*, n° 115 (automne), p. 27-29.
- Laysiepen, Uwe (réal.). 1976. *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst — Korrespondenz zur Situation*. Allemagne : Galerie Mike Steiner.
- Mangolte, Babette. 2015. « Concevoir le temps dans l'art de performance. Le point de vue d'une cinéaste ». Dans Anne Bénichou (dir.), *Recréer/scripter mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, p. 167-183. Dijon : Les Presses du Réel.

- McEvelley, Thomas et Uwe Laysiepen. 1994. *Der Erste Akt*. Ostfildern : Cantz.
- P.-Rodriguez, Dolorès. 2013. « *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst*. Perspectives critiques sur le paysage culturel de la modernité ». *Eurostudia. Revue transatlantique de recherche sur l'Europe*, vol. 8, n° 1-2, p. 187-208.
- Pallazo della Ragione. 2001. *Biedermeier : art et culture dans l'empire austro-hongrois, 1815-1848*. Milan : Skira ; Paris : Éditions du Seuil.
- Pane, Gina. 2003. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : the politics of performance*. New York : Routledge.
- Rancière, Jacques. 2004. « Il y a bien des manières de traiter la machine ». *Vertigo*, n° 3 (juillet), p. 16-23.
- _____. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- _____. 1995. *La mésentente : politique et philosophie*. Paris : Éditions Galilée.
- _____. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions.
- _____. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique-éditions.
- Santone, Jessica. 2015. « Le spectateur illuminé. La documentation de performance comme boucle de rétroaction ». Dans Anne Bénichou (dir.), *Récréer / scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, p. 131-149. Dijon : Les Presses du Réel.
- Schechner, Richard. [2002] 2013. « What is performance? ». Dans *Performance studies: An introduction*, p. 28-51. New York : Routledge.
- Stiegler, Bernard. 2011. « Faire du cinéma ». Colloque *Impact des innovations technologiques sur l'historiographie et la théorie du cinéma*, Montréal, 1 au 6 novembre 2011. Enregistrement personnel.
- Trémeau, Tristan. 2001. « L'artiste médiateur ». *Art Press*, n° 22 (novembre), p. 52-57.
- Tronche, Anne. 2010. « Préface ». Dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, p. 9-11. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Châteaugiron : Archives critiques de l'art.
- Ulay et Alessandro Cassin. 2014a. « Berlin : *There is a Criminal Touch to Art* ». Dans Alessandro Cassin et Maria Rus Bojan (dir.), *Whispers : Ulay on Ulay*, p. 117-123. Amsterdam : Valiz Foundation.
- _____. 2014b. « More on relation work : documenting performance ». Dans Alessandro Cassin et Maria Rus Bojan (dir.), *Whispers : Ulay on Ulay*, p. 177-183. Amsterdam : Valiz.
- Ulay, Gavin Morrison et Fraser Stables. 2009. « Interview ». Dans Gavin Morrison et Fraser Stables (dir.), *Lifting : Theft in art*, p. 58-65. Aberdeen : Atopia Projects.
- Zumthor, Paul. 1990. *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Le Préambule.

Annexe A

Manifeste du collectif *Au Travail/At Work* (Dominic Gagnon, *Data*, 2010)

Nous utilisons la force de résilience provoquée par six états émotionnels : l'ennui, la tristesse, la solitude, la colère, le dégoût, et l'indifférence. Les données qui nous unissent sont rares, ou nos données sont corrompues ou abimées. Les valeurs partagées par notre groupe sont immatérielles. Nous avons préservé nos échanges pour inspirer d'autres salariés.

La plupart d'entre nous ont choisi l'anonymat pour éviter d'éventuelles poursuites judiciaires. Notre collectif est un appel ouvert à tous. Nous nous approprions la culture du travail au sein même de nos cadres de vie. Nous nous produisons en utilisant, détournant ou pliant à leurs propres fins les moyens culturels et technologiques dont nous disposons au travail. Le travail est considéré comme un champ d'expérimentations où se jouent les rapports conflictuels entre utopies privées, nécessités collectives et réalités économiques. Nous refusons certaines conditions de travail par le détournement de celles-ci. Immérgés dans divers secteurs de l'économie, nous dessinons les figures possibles d'une nouvelle forme d'engagement. Notre objectif est de produire ce qui n'est pas réductible à une valeur d'échange commerciale. Cet acte de résistance au pouvoir de la rationalisation économique néolibérale consiste à enrichir des capacités d'action et de réflexion.

Une faction anarchiste du collectif se donne comme objectif d'abandonner totalement la conception marchande, utilitaire et économiste du travail et considère le développement de la capacité humaine d'évasion comme une fin en elle-même. Les membres de la faction anarchiste acceptent n'importe quel travail à n'importe quelle condition et s'affranchissent des contraintes liées à celui-ci. La victoire du nouveau capitalisme devient totale et précisément pour cela, la résistance à son emprise sur nos vies devient plus qu'éloquente.

[DATA : Please wait, your entertainment is being reset]

[DATA : Give man a tool and he's *gonna* play with it]

[DATA : Le vol]

[DATA : Le désordre]

C'est à l'encontre des secteurs tertiaires d'exploitation que s'est constitué notre groupe. Dans des entrepôts, plus précisément. Maintenant, des éléments « délinquants » ont commencé

à dévier, transformer ou corrompre les tâches assignées par leurs employeurs dans diverses professions : prostituée, lutteur, DJ, thérapeute, agent de bord, technicien, chimiste, journaliste, avocat, boulanger... Être résistant n'est pas suffisant, c'est une condition obligatoire.

[DATA : Escape]

La vie « glamour » des artistes ! Travailler comme un chien pour créer sa vision artistique, répondre aux appels d'offres des galeries, appliquer à des bourses et faire un boulot exigeant mal rémunéré pour payer ses factures. Ne désespérez pas, nous avons une solution. Transformez vos lieux de travail en lieux de création.

[DATA : Caution zombie ahead]

[DATA : Le père Noël est une ordure]

Aux incertitudes, une seule réponse sera apportée : notre capacité à activer des espaces autres que ceux de la production artistique et marchande contemporaine. Cette notion doit s'appliquer non pas à la société mais aux individus, chacun disposant à la fois d'un temps d'emploi et d'un temps à consacrer à d'autres activités. Ensemble, nous formons un réseau qui couvre toutes les sphères de la vie. Comme un virus, notre colonie ne connaît ni hiérarchie ni frontière. — Nous avons préservé nos échanges.

[DATA : Man at Work]

[DATA : Snap crack patate]

[DATA : Insurrection]

L'homme est-il devenu un robot pour l'homme ? Nous appartenons depuis des siècles à des sociétés fondées sur le travail. Le travail est devenu le principal moyen d'acquisition des revenus permettant aux individus de vivre. Le travail est un fait social total. Mais qui exerce aujourd'hui dans les pays hautement technologiques la fonction critique ? Un certain nombre de salariés possèdent des talents et des forces particulières, mais n'y font généralement pas appel pour exercer leurs tâches quotidiennes. L'esprit de meute, le respect de l'intimité et les notions de territoire ont disparu au profit de raisonnements binaires et de logiques de réseaux.

[DATA : Youth revolt (opening hijack)]

[DATA : piégés par la liberté]

[DATA : post-fordisme]

[DATA : two ditches]

Vous roulez sur une route. Deux fossés longent cette route. Si vous tombez dans le fossé droit, vous détruisez votre emploi. Si vous tombez dans le fossé gauche, vous devenez plus performant pour le patron. Gardez les yeux sur la route. Contrairement au loup, le robot est programmé et ne fait preuve d'aucune nuance. Il ne pense pas à faire l'amour sur son lieu de travail, ne vole pas, ne philosophe pas, ne crée rien. Ensemble, les robots ne se réjouissent pas. Ni plus ni moins, ils exécutent des tâches sans connaître les objectifs de leurs programmeurs. Le robot n'est pas intéressé.

[DATA : ne travaillez jamais ?]

L'objectif de notre collectif n'est ni de présenter une nouvelle théorie de l'art ou du travail censée régler les problèmes que connaissent aujourd'hui les pays en crise, ni d'enrichir, justifier ou définir musées, galeries ou biennales. Il est plutôt de ramener à la surface un certain nombre de réflexions critiques sur la société. La valeur du collectif n'est pas liée à son originalité mais à sa capacité à être appropriée de tous par le langage seul. Absorbant, furtif et désordonné car un « At-worker » peut s'ignorer comme tel. Nous fonctionnons par recensement, partage et contagion en privilégiant la manœuvre et le détournement. Notre collectif gagne sa valeur davantage dans le développement de réseaux plutôt que sur les résultats des projets réalisés.

[DATA : art invisible]

L'art s'est aujourd'hui enfermé dans la contemplation et l'élaboration toujours recommencée de son histoire. Les responsables institutionnels gèrent la machine en se gardant bien d'attribuer à son mouvement des fins autres que sa pure reproduction. Il ne s'agit pas de dire que les artistes et intellectuels ont disparu ou que les responsables publics n'ont aucune idée. Au contraire, tous ont leur idée mais se gardent de la divulguer car elle relève de la

conviction intime et n'entre pas dans leurs prérogatives officielles. Notre collectif intervient alors en offrant une plateforme qui protège leurs identités pour qu'ils bénéficient d'une plus grande liberté d'action.

[DATA : not waterproof]

En d'autres mots, nous sommes pour le libre arbitrage et contre la soumission du salarié. Les risques de récupération de notre valeur sont là, mais l'indignation étant à l'origine de notre projet, nous demeurerons toujours les plus forts.

[DATA : Please wait, your entertainment is being reset]

[DATA : Having a bath in the Kentucky Fried Chicken's oil pan]

[DATA : XXX]

Que ce soit de prendre un bain au travail, ou d'enregistrer des parcours vers le distributeur d'eau, nous prenons parti des aléas de la vie et jusqu'à maintenant aucun de nous ne s'est fait licencier. Tous les jobs pourris qui nous ont fait vivre ont façonné ce projet. C'est une sorte d'expérience sociologique dont la mémoire est l'art. Sans doute est-ce un nouveau rapport au temps, valeur individuelle et collective majeure, que le contournement de la contrainte du travail devrait permettre pour l'ensemble des individus, un temps dont la maîtrise et l'organisation redeviendraient un art essentiel.

Annexe B

Tableau 1 — Description détaillée des plans

Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst

Séquence	Durée	Description visuelle	Description sonore
1	00:16 – 01:20	Montage de la réception médiatique de la performance d'Ulay. Les images proviennent entre autres du <i>Bild-Berlin</i> , du <i>Abend</i> , etc.	Montage audio de la revue de presse. Dédoublé sonore de la réception.
2	01:20 – 02:37	Fondu. Plan d'ensemble sur la Hochschule der Bildende Künste. Ulay est filmé de dos, monté sur une échelle, il déroule la bannière d'une reproduction du tableau du <i>Armer Poet</i> . Zoom avant sur Ulay. Il quitte avec l'escabeau, la caméra le suit par un travelling aller à sa voiture, une fourgonnette noire.	Énonciation de la description du programme de la performance en quatorze séquences, narrée en allemand par Ulay en voix off.
3	02:37 – 02:50	Plan large sur la Hochbildende der Künste. La caméra est tenue à l'épaule, s'éloigne d'Ulay et se cache derrière une cabine de téléphone.	
4	02:50 – 04:16	Coupe. La voiture s'engage sur la route. On ne voit pas la fourgonnette noire avant a minute 03 :50.	
5	04:16 – 04:19	Plan rapproché sur les portes tournantes de la Neue Nationalgalerie (NNG). Une dame entre. Rien n'annonce qu'il s'agit du musée.	
6	04:19 – 04:34	Retour au même plan qu'à la séquence 4, la voiture poursuit la fourgonnette noire.	
7	04:34 – 04:39	Plan rapproché sur les portes tournantes de la séquence 5.	
8	04:39 – 05:03	Poursuite de la fourgonnette.	
9	05:03 – 05:11	Plan rapproché sur les portes tournantes. Travelling arrière et plan d'ensemble sur l'entrée de la Neue Nationalgalerie.	
10	05:11 – 05:28	Poursuite de la fourgonnette. La voiture passe devant une série de monuments et de lieux culturels (<i>Siegesäule</i> , <i>Tiergarten</i> , etc.).	
11	05:28 – 05:38	Plan d'ensemble sur l'entrée de la NNG. Des visiteurs attendent	

		et circulent dans le hall principal. Un homme traverse le cadre, ressemble à Ulay, mais difficile de l'identifier.	
12	05:38 – 06:20	Poursuite de la fourgonnette.	
13	06:20 – 06:38	Plan rapproché sur les escaliers. La caméra est tenue à l'épaule, descend les escaliers et s'arrête à mi-chemin. La caméra balaie l'étage qui est situé au sous-sol. Il est possible de voir un bureau d'accueil/billetterie et quelques œuvres.	
14	06:38 – 06:57	Poursuite de la fourgonnette. La voiture s'arrête derrière elle au feu de signalisation.	
15	06:57 – 07:28	Retour au plan 13. La caméra se dirige vers des portes ouvertes donnant sur une salle d'exposition. La personne qui tient la caméra est arrêtée à la minute 07 :10 par un gardien de sécurité. À 07 :14, la main du gardien recouvre la caméra.	Le gardien s'entretient avec Marina Abramović, qui assure avoir obtenu une autorisation du musée pour filmer dans les salles d'exposition. Le gardien lui répond qu'elle doit laisser la caméra au vestiaire, que seuls les appareils photo sont admis.
16	07:29 – 07:37	Retour au plan 14, feu vert. Poursuite de la fourgonnette.	Chevauchement sonore du discours initié à la séquence 15.
17	07:37 – 08:38	Coupure avec le plan 14, la voiture a perdu de vue la fourgonnette. Vers 08 :30, la voiture passe devant la NNg.	La discussion initiée à la séquence 15 prend fin.
18	08:38 – 09:47	Coupure. La voiture cherche encore la fourgonnette, ralenti devant la NNg. La voiture s'arrête à 09 :06 devant la NNg, cherche, et balaie l'espace devant le musée. La caméra zoome avant à 09 :45.	
19	09:47 – 10:16	La caméra zoome avant sur les portes principales du musée, les mêmes qui ont été filmées de l'intérieur aux séquences 5, 7, 9 et 11. Ulay traverse l'espace de la gauche vers la droite.	
20	10:16 – 10:19	Zoom avant sur une photographie du tableau <i>Der</i>	

		<i>arme Poet</i> , exposé dans la NNg.	
21	10:19 – 10:23	Photo d'Ulay dans une salle d'exposition. Zoom avant sur Ulay.	
22	10:23 – 10:25	Photo du tableau, zoom avant.	
22	10:25 – 10:27	Photo d'Ulay qui a les mains sur le tableau.	
24	10:27 – 10:28	Photo d'Ulay qui décroche le tableau.	
25	10:28 – 10:29	Photo d'Ulay qui a le tableau sous le bras.	
26	10:29 – 10:30	Retour au film. Plan d'ensemble sur les portes de la galerie de la séquence 17.	
27	10:30 – 10:36	Ulay court et traverse le cadre de la gauche vers la droite, il est poursuivi par des gardiens.	
28	10:36 – 10:52	Retour au plan 19. Ulay court vers la droite, contourne le musée et est poursuivi par les gardiens. La caméra n'a pas accès entièrement à l'image. Travelling vers la droite, engage le mouvement quand une passante observe la scène et court pour voir ce qui se passe.	
29	10:52 – 11:32	La fourgonnette passe devant la voiture. La voiture démarre, zoom avant sur la fourgonnette.	
30	11:32 – 14:22	Coupe. La voiture a perdu de vue la fourgonnette, mais la retrouve à 13 :17	
31	14:22 – 15:18	La fourgonnette se stationne, Ulay en sort, zoom avant. Le tableau est emballé sous d'épaisses couvertures, Ulay le tient sous le bras et passe devant la caméra.	
32	15 :18 – 17 :22	Travelling qui suit Ulay, zoom avant.	
33	17 :22 – 17 :33	Coupe. Travelling qui suit Ulay. L'artiste s'arrête et déroule une reproduction du tableau <i>Der arme Poet</i> .	
34	17 :33 – 18 :28	Zoom avant sur Ulay, de dos. Il colle la reproduction sur un	

		muret. Il passe devant la caméra et s'éloigne.	
35	18 :28 – 19 :39	Gros plan sur le visage d'Ulay dans une cabine téléphonique. Zoom avant.	À 19 :09, la tonalité du drone se dissipe. Ulay appelle le directeur de la NNg, se présente, et annonce l'endroit de la relocalisation du tableau. Il déclare ne pas être armé.
36	19 :39 – 19 :43	Plan noir.	
37	19 :43 – 20 :00	Une porte s'ouvre, nous entrons dans l'appartement des <i>Gastarbeiter</i> turcs. La caméra s'avance dans un corridor, Ulay est entraperçu dans le salon. La caméra fait un travelling sur la mère turque qui tient un enfant dans ses bras. La caméra revient à Ulay, le tableau est déballé. On ne le voit pas clairement.	
38	20 :00 – 20 :04	Plan d'ensemble sur la famille qui observe Ulay.	
39	20 :04 – 20 :33	Ulay décroche un tableau du mur. C'est une reproduction d'un bol de fruits.	Distorsion sonore dès que <i>Der arme Poet</i> remplace le tableau sur le mur.
40	20 :33 – 20 :44	Zoom avant sur le tableau réexposé. À 20 :37, arrêt sur l'image.	
41	20 :44 – 20 :46	Plan noir.	Le son reprend. Texture sonore avec friture.
42	20 :46 – 20 :50	Intertitre : « Duration of the event : 30 hours ».	
43	20:50 – 25:06	Retour de l'image. Filmé en intérieur. Retour à l'idée de la séquence 1, montage médiatique. Ce montage est maintenant manuel : Ulay effeuille la réception médiatique. Ulay insiste manuellement sur certains encarts, en les pointant et les encadrant du doigt. La caméra zoome avant, fait le focus et se déplace sur les feuilles en suivant les « indications » d'Ulay.	Même travail sonore qu'à la séquence 1.
44	25:06	Crédits : Galerie Mike Steiner Producteurs : Wilma Kottusch et	

		Mike Steiner Caméra : Jörg Schmidt-Reitwein Montage : Wilma Kottusch	
--	--	--	--

Annexe C
Illustrations

Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst (Ulay, 1976)

Illustration retirée

Fig. 1 : Carl Spitzweg, *Der arme Poet*, 1839. Huile sur toile. 36 x 45 cm. Neue Pinakothek, Munich © Neue Pinakothek, Munich.

Illustration retirée

Fig. 2 : Photogramme du film *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* (Ulay, 1976). « Le voleur du Spitzweg s'est enfui par la sortie de secours en emportant avec lui le tableau estimé à plusieurs millions » (notre traduction). La photographie du journal montre le directeur du musée, Dieter Honisch, tenant le tableau avant de le réexposer dans la Neue Nationalgalerie.

Illustration retirée

Fig. 3 : *Ibid.* « Berlin : un extrémiste de gauche a volé notre plus beau tableau » (notre traduction).

Illustration retirée

Fig. 4 : *Ibid.* Une couverture est reprise au moins cinq fois dans ce montage vidéo. L'encart central sera ensuite découpé en plusieurs sections agrandies.

Illustration retirée

Fig. 5 : *Ibid.* Gros plan sur l'un des encarts : « Le vol de l'œuvre en cinq tableaux. L'article résume factuellement l'intervention d'Ulay (qu'il qualifie comme étant vraisemblablement « dérangé »).

Illustration retirée

Fig. 6 : *Ibid.* Gros plan sur l'encart « Carl Spitzweg : de pharmacien à peintre célèbre » (notre traduction).

Illustration retirée

Fig. 7 : *Ibid.* Gros plan sur la Citroën d'Ulay. L'image est multipliée vers la droite.

Illustration retirée

Fig. 8 : *Ibid.* L'action correspond à la première séquence qu'énonce Ulay : l'image montre le performeur qui déroule une immense reproduction de l'œuvre de Spitzweg devant l'École des beaux-arts de Berlin.

Illustration retirée

Fig. 9 : *Ibid.* Plan d'ensemble sur l'École des beaux-arts de Berlin, dans lequel nous voyons la Citroën d'Ulay (la camionnette noire) de même que la bannière déroulée.

Illustration retirée

Fig.10 : *Ibid.* Début de la filature d'Ulay.

Illustration retirée

Fig. 11 : *Ibid.* Lors de la filature, le performeur passe devant le Siegesäule, le « monument à la victoire » qui est situé en plein cœur du Tiergarten, un immense et emblématique parc central de Berlin.

Illustration retirée

Fig. 12 : *Ibid.* Plan sur l'entrée de la Neue Nationalgalerie, vue depuis la rue.

Illustration retirée

Fig. 13 : *Ibid.* Tentative de Marina Abramović de filmer à l'intérieur de la Neue Nationalgalerie. L'œuvre de Spitzweg se trouve dans la salle derrière les portes vitrées, en haut et à gauche.

Illustration retirée

Fig. 14 : *Ibid.* L'employé du musée interrompt l'enregistrement d'Abramović et lui demande de laisser sa caméra au vestiaire. Le vol, qu'elle devait filmer, sera ainsi photographié.

Illustration retirée

Fig. 15 : *Ibid.* *Der arme Poet* de Carl Spitzweg, photographié par Abramović.

Illustration retirée

Fig. 16

Illustration retirée

Fig. 17

Illustration retirée

Fig. 18

Illustration retirée

Fig. 19

Fig. 16, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20 : *Ibid.* Photographies de la scène du vol prises par Marina Abramović.

Illustration retirée

Fig. 20 : *Ibid.* Ulay est filmé lorsqu'il sort du musée. Jörg Schmidt-Reitwein, est demeuré dans sa voiture pendant le vol du tableau. Le tableau est glissé sous le bras de l'artiste.

Illustration retirée

Fig. 21 : *Ibid.* Ulay est filmé lorsqu'il sort du musée.

Illustration retirée

Fig. 22 : *Ibid.* Ulay a stationné sa voiture et se dirige vers l'appartement de la famille turque. Il tient fermement le tableau sous son bras.

Illustration retirée

Fig. 23 : *Ibid.* Ulay est filmé de dos, marchant sur la Muskauerstraße, en direction de l'appartement.

Illustration retirée

Fig. 24 : *Ibid.* Ulay est filmé de dos, marchant sur la Muskauerstraße, en direction de l'appartement.

Illustration retirée

Fig. 25 : *Ibid.* Ulay téléphone Dieter Honisch de la Neue Nationalgalerie pour se dénoncer et pour l'inviter à constater le nouvel emplacement du tableau.

Illustration retirée

Fig. 26

Illustration retirée

Fig. 27

Illustration retirée

Fig. 28

Illustration retirée

Fig. 29

Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29 : *Ibid.* La fig. 26 montre la famille turque chez qui Ulay complète l'intervention, que l'on reverra une seconde fois sous-exposée, quelques secondes seulement. La fig. 28 montre Ulay décrocher un tableau décoratif du mur de la famille, remplacé par celui de Spitzweg (fig. 27 et 29).

Illustration retirée

Fig. 30

Illustration retirée

Fig. 31

Illustration retirée

Fig. 32

Illustration retirée

Fig. 33

Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33 : *Ibid.* Plusieurs plans sur différents articles issus de médias locaux sont présentés et « montés » manuellement par Ulay.

Data (Dominic Gagnon, 2010)



Fig. 34 : Photogramme du film *Data* (Dominic Gagnon, 2010) © Dominic Gagnon



Fig. 35 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 36 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 37 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 38 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 39 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 40 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 41 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 42 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 43 : *Ibid.* © Dominic Gagnon



Fig. 44 : *Ibid.* © Dominic Gagnon

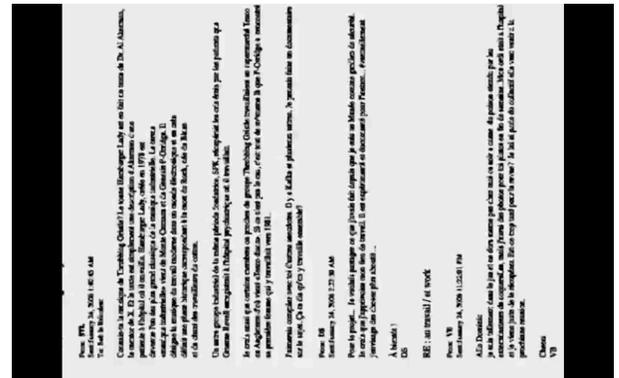


Fig. 45 : *Ibid.* © Dominic Gagnon