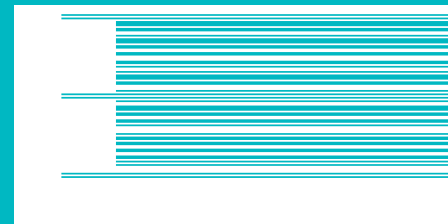


Commissaire d'exposition et critique d'art reconnue, Julie Pellegrin livre une réflexion sur les effets politiques de la performance contemporaine. Ce qui commence à l'Attico, galerie mythique de Rome dans les années 1960, se déploie en divers endroits du monde. Neuf artistes, qui sont autant d'amies et de correspondantes estimées, engagent avec l'auteure des dialogues sur la façon dont le travail se mêle à la vie. Cet ensemble d'entretiens est accompagné d'un essai personnel sur les affinités entre pratiques artistiques et intérêt renouvelé pour la pensée anarchiste.

# Iconodules

T&P PUBLISHING



ISBN : 979-10-95513-21-6

22 €

# Julie Pellegrin

Avec

Béatrice Balcou  
 Pauline Curnier Jardin  
 Yael Davids  
 Catalina Insignares  
 Kapwani Kiwanga  
 Myriam Lefkowitz  
 Loreto Martínez Troncoso  
 Emily Mast  
 Gisèle Vienne

# (Non) Performance. A daily practice

Suivi de l'essai

Adopter une optique anarchiste





Julie Pellegrin

(Non)  
Performance.  
A daily  
practice

T&P PUBLISHING



Introduction	11
Pauline Curnier Jardin	31
Béatrice Balcou	47
Catalina Insignares et Myriam Lefkowitz	65
Loreto Martínez Troncoso	83
Yael Davids	101
Kapwani Kiwanga	121
Emily Mast	139
Gisèle Vienne	155
Adopter une optique anarchiste	173
Biographies	192
Album	197
Bibliographie	215



En nous inspirant du *No Manifesto* d'Yvonne Rainer, nous nous concentrons sur les *Cérémonies*, que Béatrice développe depuis bientôt quinze ans, pour examiner les stratégies et la posture d'artiste qu'elles impliquent.

avec  
Béatrice  
Balcou

Nous sommes dans le salon de mon appartement, à Bruxelles, sans public.

J'attends que Thomas Bouric, ingénieur du son, me donne le signal pour commencer la *Cérémonie* dont la seule trace tangible sera un enregistrement sonore. Comme dans les autres *Cérémonies*, je déballe une œuvre prêtée pour l'occasion – ici, une sérigraphie encadrée de la série *On a Clear Day* d'Agnes Martin<sup>1</sup> – je l'accroche, puis, après un court moment de contemplation, la décroche du mur et la remballe. Mes actions – déballer, attacher, positionner, ajuster, etc. – produisent des sons qui, par leur précision et leurs différentes tonalités, donnent vie à des sensations distinctes. Cette pièce sonore arrive comme une réponse à l'isolement social auquel nous sommes tenu·es en cette période de pandémie et propose une autre forme de *Cérémonie*.

[...]

Chaque son sera comme une caresse ou un murmure – une intimité – et certains seront à peine audibles.

Béatrice Balcou<sup>2</sup>

1. « La série de 30 sérigraphies d'Agnes Martin, *On a Clear Day*, a été réalisée vers la fin d'une période de sept ans, de 1967 à 1974, au cours de laquelle l'artiste a cessé de peindre. Il s'agit de grilles rectangulaires dessinées au crayon sur papier japonais, dans un format carré de 30,8 sur 30,5 cm. »

2. Béatrice BALCOU. Extrait de « Son de Cérémonie #15 », in *Béatrice Balcou : Cérémonies &*. Gand : MER. Borgerhoff & Lambrigts, 2021, p. 86.

3. Catherine WOOD. *Performance in Contemporary Art*. Londres : Tate Publishing, 2018, p. 10.

*Vendredi 28 avril 2023 matin. Nous sommes assises dans ce même salon. La fenêtre est ouverte. Les cloches de l'église voisine de Saint-Gilles sonnent à toute volée. Nous revenons sur des conversations que nous avons eues les années passées.*

Julie Pellegrin Qu'est-ce qui a déclenché l'idée des *Cérémonies* ?

Béatrice Balcou Je ne te l'ai jamais dit ?!

JP Pas vraiment...

BB Elles ne sont pas nées d'un événement unique, mais d'une concordance de besoins et d'expériences. Pour commencer, j'avais envie d'importer un rythme et une attention aux choses, que je ne trouvais pas dans l'art contemporain, mais qui existaient dans la cérémonie du thé et certains arts martiaux que j'avais découverts au Japon en 2009. Et puis, en 2011, j'ai effectué une résidence au Frac Franche-Comté durant laquelle j'ai étudié les gestes du régisseur et son travail dans les réserves. Suite à cela, j'ai réalisé une performance où je déballais et remballais des planches de bois avec autant de soin que s'il s'agissait d'œuvres d'art. Ce travail à la chaîne que je faisais sur un rythme très lent, quasi méditatif, proposait une autre manière d'être au travail, échappant à tout objectif de rendement. Les *Cérémonies* étaient là déjà en germe.

JP Tes *Cérémonies* transforment le processus d'exposition en œuvre d'art. Si l'on pense à l'assertion de Catherine Wood<sup>3</sup> selon laquelle la performance décentre le regard de l'œuvre vers le rituel collectif qui l'entoure, on pourrait voir dans les *Cérémonies* un paradigme de la performance. Pourtant, elles résistent résolument à certains de ses présupposés.

Lors de notre conférence à Bétonsalon<sup>4</sup> il y a deux ans, je t'avais proposé d'examiner quelques-uns de ces refus qui me semblent structurer ton travail, en nous inspirant librement du *No Manifesto* (1964) d'Yvonne Rainer<sup>5</sup> pour laquelle nous avons toutes les deux beaucoup d'admiration.

### Non au spectacle

JP Le premier non du *No Manifesto* est le « non au spectacle », ce qui est pour moi une forme de *statement* des *Cérémonies* puisque, malgré ta double formation en arts plastiques et en danse, tu t'es toujours opposée aux conventions qui régissent aussi bien le théâtre que le spectacle de l'art, en déjouant les attentes habituelles des spectateurs. Peux-tu détailler ce qui fait la singularité des *Cérémonies* ?

BB Les *Cérémonies* ne portent pas de titre mais un numéro. Je suis en train de préparer la vingt-et-unième. Pour chacune d'elles, j'emprunte une œuvre d'un·e autre artiste dans une collection publique ou privée, autour de laquelle je crée une sorte de rituel : je déballe l'œuvre, l'installe, nous la regardons pendant deux ou trois minutes avec le public, puis je la remballe. Pour faire tout cela, j'adopte la gestuelle des régisseur·euses de musée et celle du maître de thé japonais dont la précision aiguise les facultés d'attention. Je travaille aussi l'attitude des marionnettistes dont le but n'est pas de se montrer mais de montrer l'objet manipulé. Les *Cérémonies* se déroulent à huis clos, en petit comité de trente-cinq personnes au maximum, dans un espace qui doit permettre une certaine proximité. La plupart du temps, le groupe est assis en cercle serré autour de l'œuvre, et certaines *Cérémonies* peuvent même se faire pour une ou deux personnes seulement. Je passe beaucoup de temps à aménager l'espace en amont, je prends en compte chaque détail, que ce soit une fenêtre entrouverte ou le bruit d'une ventilation. Le public est éclairé

4. « Le corps anarchiste : anatomie des associations volontaires », Bétonsalon-centre d'art et de recherche, Paris, 8 juillet 2021.

5. Née en 1934 à San Francisco, Yvonne Rainer est une chorégraphe, cinéaste et poétesse, considérée comme une des fondatrices de la *postmodern dance*.

6. La notion de tâche [*task*] introduite en 1957 par Anna Halprin pour faire entrer les gestes quotidiens (s'habiller, se laver, manger, balayer...) dans le champ de la danse a considérablement influencé les chorégraphes du Judson Dance Theatre dont faisait partie Yvonne Rainer. Ce faisant, la *postmodern dance* états-unienne revient à une qualité essentielle du geste, et le débarrasse des artifices de la virtuosité.

autant que l'œuvre. Il ne sait rien de l'œuvre que j'ai choisie, ni de ce qui va se passer. Tout se déroule en silence. Je veux que la découverte de l'œuvre se fasse progressivement, et je ne dévoile son identité qu'à la fin, en distribuant à chaque spectateur·rice une carte avec sa légende. Les *Cérémonies* ne sont jamais filmées ni photographiées : introduire une caméra irait à l'encontre de leur logique d'expérience collective. Avec le temps, je me suis rendu compte que mes *Cérémonies* étaient vécues comme un secret qu'on partage ensemble. Ce qui s'est mis en place spontanément, c'est une transmission orale de l'expérience par le public, à partir des petites cartes glissées dans leurs poches.

JP Si elles étaient enregistrées, j'aurais le sentiment d'une intrusion brutale, tant tu ne sembles pas donner une représentation. La manière dont tu exécutes tes actions est plus proche de la logique *task-oriented*<sup>6</sup> qu'ont promue Yvonne Rainer et d'autres dans le champ chorégraphique. La place que tu redéfinis ainsi pour le public est ambiguë : tu ne t'adresses pas à lui, et en même temps tu l'installes dans une proximité qui annule la distance propre au théâtre.

BB Je m'attache à ce que ma gestuelle soit la moins théâtrale possible. Je parle d'absorbement, car je suis complètement absorbée par la tâche que j'exécute. Comme le maître de thé, j'essaie d'être juste là, avec chaque matérialité – que ce soit l'œuvre, l'emballage ou le sac d'une spectatrice que je vais déplacer avec autant de délicatesse que le reste. Pendant une *Cérémonie*, tout a de l'importance, tout a *la même* importance. C'est comme ça qu'au fur et à mesure, une attention commune se crée.

JP Il y a quelques semaines, tu me reparlais de Michael Fried et de l'opposition entre théâtralité et absorbement. Dans son ouvrage de 1980, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*<sup>7</sup>, l'historien de l'art définit la théâtralité comme une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public. Son antidote, l'absorbement, est paradoxal puisqu'il consiste à nier la présence du public afin de mieux en fixer l'attention. En étant totalement engagés dans ce à quoi ils sont occupés, les personnages de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle servent de mise en abîme au passage du temps où l'on se tient face à une œuvre, donc à la posture du spectateur. Mais tu me disais qu'il était parfois difficile de tenir le refus de la théâtralité.

BB Les limites sont ténues, en effet, et c'est peut-être justement la précarité de cet équilibre qui est intéressant. Les *Cérémonies* sont préparées en avance et les gestes répétés. Ceux-ci sont issus d'actions techniques et quotidiennes mais il y a du jeu dans le rythme et la précision que je leur insuffle ainsi que dans leur déploiement, qui va modifier la perception qu'on en a. Ma pratique du tai-chi m'aide beaucoup à rester dans un état de « non-jeu » qui va me permettre de me focaliser sur les interactions entre mon corps, l'œuvre et sa matérialité, et sur l'espace entre le public et moi. C'est cet état de conscience aigüe des choses qui me permet de naviguer entre elles et d'improviser.

### Non à la productivité

JP Ton rapport à la temporalité m'apparaît comme une forme de résistance à un usage du temps que la critique Elizabeth Freeman appelle chrono-normatif<sup>8</sup>. Freeman introduit ce terme pour désigner une organisation des corps qui vise une productivité maximale, une standardisation qu'elle interprète comme étant à la fois mascu-

7. Michael FRIED. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1980.
8. Elizabeth FREEMAN. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham : Duke University Press, 2010.
9. Christophe GALLOIS, Émilie RENARD & Julie PELLEGRIN. *Digressions : Béatrice Balcou*. Valence : Captures Éditions, 2018.
10. Pierre ZAOUÏ. *La Discrétion ou l'art de disparaître*. Paris : Autrement, 2018.
11. *Recent Paintings*, Beige, Bruxelles, 31 mars - 13 mai 2023.
12. Reproductions d'œuvres d'Agnes Martin, Claude Rutault, Bas Jan Ader et William Turner.

liniste et capitaliste. En privilégiant des mouvements cycliques, tes opérations temporelles échappent à ce temps linéaire orienté vers un futur productif.

BB Chacune de mes œuvres, qu'elle soit performative ou autre, se crée dans une réponse à une contrainte ou un inconfort. Et le temps fait partie de ça. Je m'exerce à freiner, à ralentir mes gestes, et je force les gens à rester longtemps immobiles devant une seule œuvre. Lors d'une conversation précédente<sup>9</sup>, nous avons parlé de ce livre de Pierre Zaoui : *La discrétion ou l'art de disparaître*<sup>10</sup>. Reprendre des attitudes ou des choses considérées comme dévalorisées, périphériques, de moindre importance ou comme de mauvaises stratégies dans notre société néolibérale pour essayer de les transformer en quelque chose de positif fait partie de ma façon de m'inscrire dans le monde.

JP Les *Cérémonies* produisent une impression de retour arrière.

BB Cela rejoint la non-théâtralité dans le sens où je ne veux pas faire semblant, je veux montrer ce qui se fait mais aussi ce qui se défait. C'est la vie ! C'est une manière d'insister sur ce mouvement d'alternance où tous les phénomènes anti-nomiques vont par paires et s'engendrent réciproquement, comme le jour et la nuit, le yin et le yang, l'ouverture et la clôture. En ce moment, j'expose des œuvres sur papier à la galerie Beige<sup>11</sup>. Avec l'aide de deux restauratrices, j'ai restauré pendant des semaines des pages de livres d'art endommagées. Consacrer tout ce temps à la restauration de reproductions<sup>12</sup> sans invisibiliser le geste est un non-sens absolu, mais je crois que c'est dans cette absurdité que quelque chose d'intéressant émerge. Un spectateur compare cette démarche au mouve-

ment des *Cérémonies*, en disant : « Il y a la destruction et la construction en même temps, tout est pris dans une boucle. » Ça s'aspire. Pfiou ! (*Elle expire et ferme son poing d'un coup.*)

### Non à la centralité

JP À cet art de disparaître correspond aussi ta position d'artiste qui refuse la centralité, qui privilégie l'anonymat sur la signature, l'interdépendance sur l'autonomie de l'art, la valorisation d'œuvres abîmées ou oubliées sur les chefs-d'œuvre, les gestes techniques et affectifs sur la virtuosité. Tu restreins la documentation, la communication et le nombre de spectateur·rices jusqu'à faire des *Cérémonies* sans public. Mais se soustraire aux feux des projecteurs n'est pas sans conséquences...

BB C'est sûr que je me tire une balle dans le pied ! (*Rires*) J'ai parfois l'impression de me battre contre des moulins à vent tant la tendance générale est à l'hypervisibilité. Mais je ne peux pas m'empêcher d'être dans ce mouvement contraire. J'ai besoin de mettre en place un autre système qui me semble plus juste – même si ma discrétion m'expose parfois à des injustices, comme lorsque je découvre que le principe des *Cérémonies* a été repris et spectacularisé dans une pièce chorégraphique très médiatisée.

JP Au contraire de cette tendance capitaliste à l'appropriation, ton travail a toujours rendu manifeste la chaîne collective sur laquelle tout art repose. C'est une des stratégies que tu mets en œuvre pour démanteler cet édifice de l'histoire de l'art qui repose sur la notion de génie individuel et masculin. Lorsque tu as été invitée à proposer une relecture de la pièce de théâtre de Guy de Cointet, *The Bride Groom*, tu n'as pas adapté le texte, tu as préféré plonger dans les conditions d'existence de l'œuvre qui sont souvent invisibilisées. Ta performance mettait au centre ce qui est habituellement renvoyé aux « à-côtés » d'une œuvre : les archives mais aussi toute

une communauté de gens. Officiant en duo avec Hugues Decointet<sup>13</sup>, tu as invité les membres de la famille à vous rejoindre sur scène, puis les collaborateur·rices, puis les amateur·rices de Guy de Cointet, jusqu'à ce que la moitié du public soit installée auprès de vous.

BB En tant qu'artiste, l'idée de trouver des positions à côté, derrière ou dessous, m'a toujours semblée intéressante. Que peut produire le fait de se repositionner, de déplacer les perspectives ? D'être plus en retrait ? J'essaie ainsi d'embrasser le point de vue des intermédiaires qu'on ne considère pas comme des auteur·es : technicien·nes, assistant·es, médiateur·rices, marionnettistes.

Quand j'ai commencé à réfléchir à ce projet autour de Guy de Cointet, j'ai été frappée par la communauté humaine qui s'est construite autour de son œuvre. Il s'agit d'une archive vivante faite d'histoires, d'émotions, d'anecdotes, dont je suis devenue moi-même une partie. On retrouve cette dimension collective dans les *Cérémonies* qui impliquent beaucoup de discussions et des négociations – que ce soit avec les artistes, les responsables des collections, les régisseur·euses, les conservateur·rices. D'ailleurs, j'aime de plus en plus performer à plusieurs, ça oblige à une écoute de l'autre et dans ce rythme commun, il se passe des choses magiques. La dernière *Cérémonie* que j'ai faite, c'était au Frac Corse avec Joseph Spinelli, un régisseur qui a un véritable amour du métier et beaucoup d'expérience. Il a consacré plusieurs jours à la préparation de cette *Cérémonie*. Parce que les gens avec qui je travaille ne sont pas acteur·rices, cela nécessite tout un apprentissage et parfois aussi un travail psychologique vis-à-vis d'eux-mêmes et de leur travail.

JP Peut-on considérer les *Cérémonies* comme des rites initiatiques ?

BB Pourquoi pas, mais l'initiation est à double sens ! J'apprends des personnes autant que je leur apprend. Avec Joseph, c'était drôle car il est très bavard alors que le travail nécessite beaucoup de calme et de silence. Ça a été difficile

mais très enrichissant pour lui comme pour moi. On traverse quelque chose ensemble dans ce rapport intime avec l'œuvre.

JP Tu inities à des modes d'interactions inédits avec les artistes, les œuvres, le public, et on comprend que cet écheveau de relations puisse produire une transformation.

BB Oui, imagine : c'est comme si je venais dans le cadre de ton travail et que je refaisais toutes tes tâches quotidiennes avec toi en les soulignant, en faisant de chacune un événement. Cela produit forcément une introspection et un déplacement.

JP C'est comme si tu désidentifiais l'œuvre de l'individualité de son auteur. On a souvent parlé de la notion de *care* au sujet de ton travail et, lors d'une de ces conversations, Émilie Renard avait cité Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman<sup>14</sup>. Pour les chercheuses, se placer dans cette perspective féministe – qui répond à cette perspective décentrée ou périphérique qui est la tienne – permet de formuler des doutes sur l'individuation de nos performances, sur l'idée que nous serions les auteurs de nous-mêmes, les propriétaires de nos idées ou de nos œuvres.

BB Je vois ce que tu veux dire. Chez moi, c'est aussi lié au fait que je me préoccupe surtout de la matérialité de l'objet : qu'est-ce qu'on a devant nous ? Qu'est-ce que ça raconte ? Et que je me place en tant que spectatrice avec les autres. Qu'est-ce qu'on fait, en tant que communauté de personnes, devant cette œuvre ? Qu'est-ce qu'on fait *ensemble* ? Et peut-être qu'en m'attachant à ces réflexions-là, l'auteur a moins d'importance.

JP En tant qu'artiste, tu insistes souvent sur ton statut de passeuse... Un jour où l'on avait croisé une amie commune qui allait voir une chamane, nous avons eu une discussion sur ton rapport à la spiritualité.

BB Quand tu fais une *Cérémonie*, tu es dans un état second, tu es hyperconnectée à tout, à la matérialité, aux gens qui sont

autour de toi, à ce qui est présent et à ce qui ne l'est pas, et tu arrives à relier tout ça. Tu deviens un peu l'intercesseur entre le monde du visible et le monde de l'invisible. Le temps, la matière, l'espace, tout est étiré et condensé en même temps. La concentration extrême permet d'avoir une conscience beaucoup plus aigüe de ce qui se passe et donne un accès privilégié à d'autres choses. Des choses imperceptibles se manifestent.

JP De nombreuses composantes de ton travail oscillent entre la vie et la mort, ainsi qu'entre humain et non-humain. Les *Cérémonies* affirment une absence de hiérarchie où rien ni personne n'est exclu.

BB Il ne s'agit que de mise en relation, en fait. La personne elle-même – moi en l'occurrence – n'est qu'un véhicule. Et l'importance que j'accorde à chaque chose est une manière de la considérer elle aussi comme un véhicule susceptible de construire des passages et des liens. On a parfois parlé de « sacré » au sujet de mes *Cérémonies*. Mais si ce terme implique une forme de séparation ou de supériorité, il ne me convient pas. Se retrouver autour d'une œuvre en tout petit comité et lui accorder cette attention est une manière d'échapper à une certaine violence, ça ne doit surtout pas en engendrer davantage.

### Non à la norme

BB Notre génération a largement rejeté l'idée romantique de l'artiste inadapté. Pourtant il y a une vérité dans cette figure de fou du roi : celui qui, en disant la vérité, peut inverser les rôles, voire renverser les rapports de pouvoir. Avec le temps, j'ai compris que la performance était un moyen de se fabriquer son propre corps et ses propres règles. Avec les *Cérémonies*, je force un peu les autres à s'adapter à moi ou, en tous cas, à rentrer dans un rythme qui déroge à leurs habitudes. J'aime jouer avec les contraintes et les impossibilités, les considérer dans leurs anormalités et leur donner un contexte pour

qu'elles soient acceptées. Quand je rencontre des étudiant·es, j'essaie de leur faire comprendre qu'il ne faut pas appliquer des recettes et jouer à « l'étudiant·e en art qui fait de l'art », mais inventer son propre métier et son propre cadre.

JP À quelles règles établies ton travail déroge-t-il ?

BB Par exemple faire une *Cérémonie* autour de l'œuvre d'un·e autre artiste, d'autant plus s'il ou elle est de ma génération, c'est le genre de chose qui ne se fait pas !

JP Ou faire une performance sans public ?

BB Par exemple. L'année dernière, pendant le confinement, j'ai réalisé une *Cérémonie* sans public que j'ai enregistrée<sup>15</sup>. Les sons produits par les *Cérémonies* m'intéressent de plus en plus, même si je ne sais pas encore quoi faire de cet enregistrement. Il faut que j'y revienne.

JP J'aime beaucoup l'idée qu'une performance puisse être quelque chose que l'on fait pour soi-même... En évoquant les sons des *Cérémonies* et les vibrations qu'ils provoquent dans le corps, tu parles de ton obsession à « travailler la précision du geste à la limite de la jouissance ». Lorsque j'ai montré *Tôzai*<sup>16</sup> au T2G à Gennevilliers<sup>17</sup> la semaine dernière, certaines personnes ont fait le rapprochement avec l'ASMR<sup>18</sup>. C'est vrai qu'il y a une grande sensualité dans ta gestuelle.

BB Si j'ai suivi des cours de cérémonie du thé, c'était pour apprendre, mais aussi pour observer les autres et essayer de comprendre pourquoi iels prenaient tant de plaisir à faire cela. Les cours consistaient à répéter la cérémonie plusieurs fois, et toujours les mêmes gestes. Mais tu n'atteins jamais le geste parfait, même si tu le frôles parfois. C'est toujours presque. Et il y a une grande jouissance là-dedans !

Dans mes *Cérémonies*, il y a aussi beaucoup de plaisir dans le fait d'entrer en contact avec la matière et la forme, dans les moindres détails. Emmanuel Carrère<sup>19</sup> décrit ainsi une relation sexuelle après un cours de yoga, où chaque muscle, chaque surface de peau, chaque contact est étiré avec une intensité extrême.

15. *Cérémonie #15*, Bruxelles, 15 octobre 2020.
16. Vidéo couleur, sonore, 30 min, 2018. *Tôzai* est la vidéo d'une autre *Cérémonie* réalisée sans public, mais pour la caméra.
17. Festival Sur les bords 7, T2G Théâtre de Gennevilliers, 22 avril 2023.
18. ASMR est l'acronyme d'« autonomous sensory meridian response », un terme utilisé pour décrire une sensation de picotement, d'électricité statique ou de chair de poule en réponse à des stimuli audio ou visuels spécifiques. Ces sensations se propagent à travers le crâne ou le long de la nuque et, pour certains, le long de la colonne vertébrale ou des membres.
19. Emmanuel CARRÈRE. *Yoga*. Paris : P.O.L, 2020.

## Oui à la persistance

JP Il y a quelques temps, tu m'as fait part de ton souhait de continuer les *Cérémonies* jusqu'à la fin de ta vie. Tu t'imaginais vieille dame en train de performer. Qu'est-ce qui t'a amenée à cette décision ?

BB Je pense que ça a toujours été là. Je trouve très beaux ces vieux maîtres de cérémonie du thé ou d'arts martiaux qui, après des années de pratique, arrivent à de meilleurs résultats que dans leur jeunesse, avec un minimum de gestes. Ils vont vers l'essentiel. Avec la performance, tu peux te permettre ce genre d'insistance. Du moins telle que je l'envisage : non pas comme un *one shot* mais comme quelque chose qui se répète et s'approfondit, qui est toujours au travail. C'est très riche, artistiquement, de développer une œuvre dans le temps, d'observer la manière dont les choses évoluent plutôt que de produire sans cesse du nouveau. Et ça permet de se protéger en tant qu'artiste, dans un monde de l'art où les choses vont extrêmement vite et où on te demande de produire toujours plus. La plupart de mes œuvres, performances et autres, sont animées par un questionnement sur l'idée de décroissance et comment elle agit dans le processus de création et de production. Dire que je veux faire des *Cérémonies* jusqu'à la fin de ma vie, c'est dire que je ne veux pas obéir aux injonctions de productivité, qu'on peut apprécier une œuvre au-delà du prisme de la nouveauté, de la surprise et du spectacle. Et c'est dire que je n'abandonne pas. Si mon travail échappe à une certaine visibilité, la répétition et la constance sont des moyens d'inscrire mon activité autrement dans le temps.

JP En creusant le sillon des *Cérémonies*, tu ne fais pas que reproduire les gestes des autres, tu reproduis tes propres gestes aussi, c'est un double *reenactment*<sup>20</sup>. Andre Lepecki explique que du point de vue de la théorie esthétique, la production d'étrangeté remplace la conception moderniste de l'art comme création de nouveauté<sup>21</sup>. Selon lui, c'est justement parce qu'ils refusent la compulsion de la nouveauté, tout en exprimant la force d'une singularité impersonnelle, que les *reenactments* sont des gestes fondamentalement hospitaliers<sup>22</sup>.

BB En effet, je répète des gestes qui ne sont pas les miens en leur imprimant un rythme qui n'appartient qu'à moi mais qui, paradoxalement, rend l'emprunt d'autant plus visible. Mais je préfère le terme de pratique à celui de *reenactment*, parce qu'il renvoie à une invitation à approfondir plutôt qu'à rejouer. Je pense souvent aux moines bouddhistes. Les *Cérémonies* ne relèvent pas du jeu, elles sont un peu écrites – je sais les actions que je vais réaliser – mais elles relèvent vraiment d'une pratique du corps, qui me vient sans doute de ma longue expérience du kung-fu et du tai-chi. J'incorpore une attitude, des enchaînements, une temporalité. Après deux ou trois jours de répétition, je sens que mon corps est suffisamment entraîné pour que je puisse improviser tout en restant dans une certaine justesse.

JP La pratique quotidienne est aussi une activité de moine – bouddhiste ou copiste. Je pense ici à Bartleby, le scribe de Melville, employé modèle devenu modèle de la résistance passive, qui finit par répéter en boucle « I would prefer not to ». Bartleby c'est aussi la position disons subalterne que tu choisis délibérément, en rendant visible le travail des autres – qu'ils soient artistes ou techniciens.

BB Il y a l'envie de montrer l'artiste dans une autre posture que celle du « je » autoritaire, où il n'y aurait que sa vision des choses qui serait valable. Ce que j'aime dans l'idée de dévotion, c'est le fait de mettre en relation une autre œuvre

20. Je préfère ici conserver le terme anglais même si Aline Caillet en a proposé une traduction intéressante : « reconstitution jouée » (« Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, p. 67).

21. Andre LEPECKI. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Londres : Routledge, 2016, p. 6.

22. *Ibid.*, p. 11.

23. Andre LEPECKI. « Choreopolitics and choreopolice – Or, the task of the dancer », *TDR/The Drama Review*, vol. 57/4, Cambridge University Press, 2013, p. 13-27 (Traduction de l'auteure).

d'art avec les spectateurs et de devenir auteure dans cet acte-là : se mettre au service.

JP Je voulais partager avec toi un autre texte d'Andre Lepecki :

Je propose que la « dévotion » en tant que tâche du danseur ne soit pas un diagnostic théologique, ni une martyrologie, mais une affirmation politique. Peut-être même l'affirmation politique nécessaire. C'est à travers ce mot – dévotion – que la question du mouvement politique est radicalement recadrée à partir de la chorégraphie. [...] Avec la performance de la dévotion, le chorégraphique se révèle être ce qui produit un agent, ce qui produit un affect, et ce qui nous rappelle que le politique, pour venir au monde, exige engagement, persistance, insistance et audace. [...] Cela nécessite une planification, une préparation, une technique, un collectif, et l'affect de la dévotion – à condition qu'il s'agisse d'une dévotion non pas à l'auteur du plan, ou au dirigeant, mais d'une dévotion impersonnelle au plan lui-même<sup>23</sup>.

Cette soumission consentie à un plan me renvoie aussi à une figure que Gisèle, Kapwani, Pauline ou Emily mettent en œuvre : celle de l'excès qui applique les règles à outrance au point de les déborder.

BB C'est vrai que, lors des *Cérémonies*, je respecte scrupuleusement les protocoles d'installation des œuvres – par respect pour l'artiste et son œuvre, mais aussi pour souligner le fait qu'il ne s'agit pas d'un travail d'appropriation de ma part. Le faire de façon aussi appliquée produit une sorte

24. Sara AHMED. « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », traduction Oristelle Bonis, *Cahiers du Genre*, 2012/2, n° 53, p. 77-98. <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-77.htm>>

d'absurdité que je trouve très intéressante mais cela témoigne aussi d'une forme de persévérance. Je dis rarement que je travaille autour de tel ou tel sujet politique, mais mes actions sont pour moi clairement des actions de résistance. Je crois beaucoup en cette politique de la persistance.

JP Pour Sara Ahmed, le sujet féministe se manifeste par son *willfulness* (son caractère obstiné) auquel elle associe l'audace, la résistance et la créativité pour le poser en style politique. L'obstination témoignerait pour elle d'un « refus de détourner le regard de ce sur quoi trop souvent on ne s'arrête pas<sup>24</sup> ».

BB À l'heure d'une consommation effrénée qui n'épargne pas l'art, s'obstiner à prendre le temps d'observer, de répéter des gestes, de décrire, de détailler, c'est politique. Ça permet d'éviter les généralités simplificatrices. Mais, comme le dit aussi Sara Ahmed, quand on ne suit pas le mouvement général, on a besoin de soutien ! Elle parle d'une politique de la tablée : « Les tables offrent des appuis aux rassemblements, et nous avons besoin d'être appuyées dès lors que nous vivons nos vies avec ce que les autres [...] perçoivent comme de l'entêtement ou de l'obstination. » J'ai la chance d'être accompagnée par des gens qui me soutiennent – des commissaires d'exposition, des collectionneur·euses, des critiques d'art, mon partenaire, mes ami·es. Sans elleux, je n'aurais pas eu la force de m'entêter davantage.



Julie Pellegrin, *(Non) Performance. A daily practice*. T&P Publishing, 2024.

Éditrices : Catherine Geel et Marie Lejault

Relectures et révisions : Stéphanie Geel

Design Graphique : Syndicat (François Havegeer & Sacha Leopold)

Imprimeur : PBtisk, République Tchèque

Éditeur : T&P Publishing | T&P Work UNit

Cet ouvrage est publié avec le soutien de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis et de la région Auvergne Rhône-Alpes.

VILLA MEDICI  
ACADÉMIE DE  
FRANCE À ROME



Les entretiens se sont en partie déployés lors de deux cycles de rencontres : « Le corps anarchiste : anatomie des associations volontaires » à Bétonsalon-centre d'art et de recherche à Paris (mai-juillet 2021), et « (Non)Performance : pratiques artistiques et formes du refus » au CN D-Centre national de la danse à Pantin (septembre-décembre 2022).



CN D

L'essai « Adopter une optique anarchiste » a été rédigé grâce au soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques.



Centre national des arts plastiques

T&P Publishing | T&P Work UNit

© Tous droits réservés, 2024

Dépôt légal, 3<sup>e</sup> trimestre 2024

Isbn : 979-10-95513-21-6

La collection « Iconodules » propose des recherches documentaires et des essais critiques. Syndicat en est le responsable graphique. Déjà parus dans cette collection : Vilém Flusser, *Post-histoire*, 2019 ; Jussi Parikka, *L'Anthroscène et autres violences. Trois essais sur l'écologie des media*, 2021 ; Penny Sparke, *Politiques sexuelles du goût*. As Long as It's Pink, 2022.