



Lizica Codréano, © Brancusi, Presses du réel.

Critiques littérature Performance (</critiques/critiques>)

Lisières de la performance

Lizica Codréano

Les presses du réel publient une histoire de la performance, du point de vue des femmes. Un ouvrage qui – malgré quelques imprécisions – a le mérite de mettre sur le devant de la scène des personnalités hors du commun, injustement oubliées.

Par Nicolas Villodre
publié le 20 nov. 2014

Historienne et critique d'art, spécialiste des avant-gardes historiques, **Carole Boulbès** (<http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=784>) vient d'éditer aux Presses du réel les actes d'un colloque aux titres et sous-titres éponymes, qu'elle organisa avec l'École nationale supérieure d'art de Nancy au Centre culturel André Malraux, scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy, en novembre 2012. L'intérêt de cet ouvrage est d'aborder les différentes acceptions de la notion de « performance », quitte à donner l'impression d'être par endroits hors sujet, ce qui n'est pas bien grave, après tout. Ce qui l'est sans doute plus, c'est de placer sur le même plan des créatrices de premier ordre et des artistes somme toute mineures ou des œuvres anecdotiques. Le lecteur est cependant récompensé par la découverte de personnalités hors du commun, injustement oubliées, comme la danseuse Lizica Codréano (ou Codréanu, suivant la graphie).

Le mot « attitudes », écrit au pluriel, indique la diversité, et laisse entendre que la création féminine pourrait être le fruit d'une « sociologie des comportements », pour reprendre l'expression de Carole Boulbès, puisqu'il arrive que l'œuvre se confonde ou se réduise au seul *look* de l'artiste –

et pas qu'à son *intention* ou à sa simple signature, comme dans le cas du *ready-made*. Quant à « performance » ou « performatives », cela fait lurette que l'anglicisme a été emprunté au vocabulaire théâtral d'outre-Manche ou d'outre-Atlantique (le vocable fut utilisé au sens anglais d'exécution d'une œuvre littéraire ou artistique par Victor Hugo dans *L'Homme qui rit* et dériverait même de l'ancien français « parformer » !) et que le qualificatif a été barboté au jargon des linguistes après que certains artistes ou leurs commentateurs se sont appropriés la notion d'*effectivité* du langage dont traite le philosophe anglais John Langshaw Austin dans *How to do Things with Words* (1962). L'usage ayant force de loi, qu'on le veuille ou non, le mot « performance » s'emploie en France « à tort et à travers dans moult domaines », reconnaît Mme Boulbès. Nous retiendrons cette définition qu'en donne Arnaud Labelle-Rojoux : « *accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier, sans fonction sinon d'exister fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression.* »

La couverture du livre, un titre manuscrit en majuscules saignantes comme celles des tracts militants soixante-huitards, insiste sur le mot « femmes » dessiné en gros caractères. Dedans, on rappelle, entre autres, l'importance historique de l'accrochage thématique de Beaubourg *elles@centrepompidou* (2009-2011) et l'on mentionne les gender studies, matière à réflexion universitaire relativement récente en France. *Le Dictionnaire universel des créatrices* (Éditions des femmes, 2013) n'est malheureusement pas signalé dans la bibliographie, étant paru peu de temps après le colloque nancéen. Cela dit, aussi géniales fussent-elles – et certaines le furent vraiment –, il nous semble quelque peu forcé, si l'on s'en tient à cette définition, de classer certaines danseuses, chorégraphes ou réalisations dans la catégorie artistique (ou anti-artistique) de la « performance ». Loïe Fuller a, avec Isadora, certainement libéré une danse corsetée par la tradition classique (et romantique), à la fin du XIX^e siècle, pris l'option de déchausser la ballerine, et d'élargir la combinaison de positions, de battements, de sauts, d'arabesques, et autres... *attitudes*, aux mouvements les plus simples ou quotidiens. Elle a transfiguré, dématérialisé le geste au moyen d'ondolements abstraits, sans début ni fin, de voiles et de jeux colorés de lumière électrique. L'une, grâce à la technique la plus avancée, l'autre, en effectuant un retour aux sources antiques, helléniques, païennes ont changé la danse sans toutefois mettre en cause son essence spectaculaire. Pionnières de la « modernité » en danse, peuvent-elles être considérées pour autant comme les premières protagonistes de la « perf » ?

Il en va de même de Valeska Gert, une excellente danseuse de cabaret, à l'esprit berlinois s'il en fût, à l'aspect grotesque sans conteste, dont la carrière artistique riche et variée lui permit de rencontrer ou de collaborer avec les plus grands metteurs en scène de son époque. Mime extrêmement douée, comédienne atypique, Gert captait la lumière comme personne, autant sinon plus que la belle Suédoise Greta Garbo, qui deviendra quelque temps plus tard, à Hollywood, synonyme de la photogénie du muet, une jeune Garbo qu'elle arrive à éclipser lorsque toutes deux se partagent une scène de *Die Freudlose Gasse* (1925), film allemand réalisé par Georg Wilhelm Pabst. Ses numéros pantomimiques remarquables n'en font pas pour autant une performeuse, même s'il lui est arrivé de fricoter avec l'avant-garde, et même d'annoncer publicitairement un spectacle de danses programmé à la Comédie des Champs-Élysées en novembre 1926 comme « surréaliste », au grand dam d'André Breton et de ses disciples. On peut dire que Mary Wigman, Gret Palucca, Anita Berber, etc. se contentent de leur domaine de compétence – qui est celui de la danse, d'une danse qui se veut « pure » ou « intégrale » –, ce qui est déjà bien, compte tenu des oppositions, des préjugés et des obstacles auxquels elle durent faire face.

Hors cette danse dite d'expression, certaines de leurs collègues ont exploré, présagé, préparé le terrain à l'avènement de la performance. On pense à la futuriste Valentine de Saint-Point, auteure du *Manifeste de la femme futuriste* (1912), conceptrice de la « sur-femme » et chorégraphe de *Métachorie* (1913), une pièce créée à la Comédie des Champs-Élysées où elle évoluait dans des costumes mérovingiens, le visage voilé ; on pense à la dadaïste Sophie Taeuber-Arp et à ses danses pleines d'inventions, de caprices et de bizarreries inventées au Cabaret Voltaire ; on pense aussi à la danseuse excentrique, issue du courant expressionniste *Der Sturm*, Lavinia Schulz. On n'oublie ni les soirées dansantes organisées par les étudiants du Bauhaus ni les audacieuses propositions de Schlemmer en matière de danse (cf. son Ballet triadique).

Après guerre, les ruptures avec les formes spectaculaires établies mettent en cause toutes les disciplines : le théâtre (cf. l'influence d'Artaud, au-delà de la France ; cf. le Living de Judith Malina et Julian Beck, l'Open Theatre de Joseph Chaikin, le Théâtre Laboratoire de Grotowski, etc.), le cinéma (cf. le cinéma élargi en général et le « syn-cinéma » lettriste en particulier ainsi que les idées sur le spectacle des ultra-lettristes puis des situationnistes), les arts plastiques (cf. les « events » et les « happenings » de Fluxus et l'« actionnisme » viennois ; cette acception galeriste ou « arty » de la « perf » étant attestée par René Charles dès les années 1970), la danse (cf. la nouvelle forme de représentation de type « simultanéiste » donnée par Cage et Cunningham au Black Mountain College ; le remplacement du pas ou de la suite de pas de danse par la tâche ou la « task » halprinienne ; la pantomime, la danse, l'art « infinitésimal », le débat en lieu et place de l'œuvre proposés par les lettristes récemment remontés par Olivia Grandville ; cf. le butô ; cf. la

postmodern dance période Judson Church ou Grand Union)...

Nous avons particulièrement apprécié l'article de Doïna Lemny, « Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne », un chapitre consacré à un personnage hors du commun, dont on ignorait tout ou presque avant la publication en 2011 de l'ouvrage au titre éponyme de cette auteure. Le hasard faisant bien les choses, on a pu voir ou revoir le modèle de Brancusi et danseuse extrêmement moderne ou libre Lizica Codréano dans une belle séquence extraite du film *Le P'tit Parigot* (1926) de René Le Somptier, projetée en boucle dans la rétrospective Sonia Delaunay au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. On y apprend que la danseuse a collaboré avec Jean Wiener, avec lequel elle a donné une « Séance de danses » à Paris, en 1921, qu'elle s'est produite en 1922 à l'atelier de Brancusi au son des *Gymnopédies* de Satie, vêtue d'un costume élémentariste confectionné par le sculpteur lui-même et qu'elle a eu un projet malheureusement sans suite avec Fernand Léger avant de travailler en 1923 avec Michel Larionov et avec Sonia Delaunay puis de participer cette même année à la fameuse soirée Dada dite du « Cœur à Barbe ».

Le lecteur intéressé par la question trouvera nombre d'exemples contemporains parmi les adeptes de la performance, certains ayant déjà marqué l'histoire de l'art, d'autres relevant de la déclinaison, voire de la redite. Mais on sait depuis Marx que « *les grands faits et les grands personnages se produisent (...) deux fois : la première fois comme tragédie, la seconde comme farce.* »

Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse, textes de Inge Baxmann, Anne Creissels, Sophie Delpeux, Fabienne Dumont, **Géraldine Gourbe** (<http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=1765>), Roland Huesca, Doïna Lemny, Marcella Lista, Valentine Verhaeghe, La Ribot, Latifa Laâbissi, **Isabelle Launay** (<http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=195>). Les presses du réel, édité par Carole Boulbès, 2014, 224 pages, 19 €.