

Scènes. Conversation entre Andrea Thal, Pauline Boudry et Renate Lorenz, Berlin, septembre 2010

La performance mise en scène

ANDREA THAL : Je voudrais parler d'abord du rôle de la performance dans vos films – une partie intégrante de votre pratique artistique. Certains d'entre eux sont même composés de parties de performances préexistantes, élaborées par des performeurs et des artistes (souvent des amis de longue date et des collaborateurs). Comment définiriez-vous votre association spécifique de films et de performances ?

RENATE LORENZ : Tous nos films intègrent des performances. En général, nous filmons une longue séquence de performance sans interruption ni coupure – comme la danse dans *Contagious !* (2010), le discours dans *Charming for the Revolution* (2009), ou le rire de Werner Hirsch dans *N.O. Body* (2008). Je dirais donc qu'on accorde à la performance une certaine forme d'autonomie. Mais ces films ne sont pas censés constituer ni documenter une performance unique. Cela est d'autant plus vrai que nos films sont toujours montrés en boucle, ce qui signifie, contrairement à ce qu'ils font dans une performance, que les performeurs s'adressent à la caméra (ainsi qu'aux spectateurs du film) encore et encore.

PAULINE BOUDRY : Oui, la performance n'existe pas en dehors du film – elle n'est pas jouée pour le public qui se trouvait là le jour du tournage mais pour celui qui regarde le film au moment de sa projection.

RL : En plus, nous intervenons après avoir filmé la performance, au montage. Nous changeons parfois la chronologie d'une performance, nous altérons son rythme, nous ajoutons de la musique, qui devient un autre élément assez autonome du produit final, et ainsi de suite. Toutes ces décisions ultérieures font partie de la performance et comptent autant que les décisions du performeur ou du/de la réalisateur/trice, avant ou pendant la performance. Mais il y a toujours une tension dans la relation entre le film et la performance... D'un côté, le montage et la projection en boucle soulignent la dimension performative de la performance – un processus construit, social, fondé sur une répétition, et qui n'est donc ni unique ni individuel. Mais d'un autre côté, la performance met en évidence que ce film est néanmoins un événement « live » – qui se produit entre la projection, son contexte et le public.

Le devenir révolutionnaire

AT : La caméra et les performeurs évoluent très librement dans vos films. Vous travaillez avec un scénario mais à certains moments vous laissez les performeurs et la caméra opérer de manière autonome.

PB : La performance a lieu pour la caméra et quand nous concevons nos films, je pense que nous sommes très attentives au rôle de la caméra, à sa position, ainsi qu'à la relation entre la caméra et le performeur, qui ont chacun sa propre autonomie et son propre regard. Le performeur montre qu'il sait que la caméra est là et la caméra ne prétend pas être invisible ou neutre. Dans le film *Normal Work* (2007), nous voulions aussi intégrer la position du « réalisateur ». Il y a un dialogue entre « réalisateur » et « performeur » – le\_la premier\_ère donne des instructions, le\_la second\_e les suit. Il arrive aussi que le performeur donne des instructions au réalisateur et à la caméra. Le dispositif est le même dans *N.O. Body* et *Charming*, où le performeur adresse des regards « camp » ou narcissiques à la caméra, montrant qu'il sait être filmé.

RL : En reconnaissant la présence de la caméra (et donc du public), le performeur communique aussi quelque chose sur la nature de sa performance : elle\_il semble indiquer qu'elle\_il n'essaie pas d'être le personnage historique mais tente de créer un lien avec des photographies, des objets, des morceaux de vêtements, des gestes, des poses. Vous la\_le voyez œuvrant à *devenir* la photographie.

PB : Nous travaillons souvent avec des matériaux du passé, qui présentent des corps stigmatisés sous prétexte qu'ils sont « autres » : monstrueux, pervers, racialisés, marginalisés. Mais, ce faisant, nous réfléchissons beaucoup aux moyens de travailler avec ces documents sans répéter les processus ou les actes qui ont dévalorisé ces corps.

RL : Par exemple, lorsque vous regardez *N.O. Body* ou *Normal Work*, vous n'êtes pas invité\_e à vous apitoyer sur le corps que vous voyez, puisque de toute évidence, ce que vous voyez est une performance mise en scène. Le performeur semble dire au contraire : « Regardez, c'est moi Werner Hirsch, et pas Annie Jones (la référence historique de *N.O. Body*) ou Hannah Cullwick (celle de *Normal Work*). Ce que vous voyez n'est pas « mon » corps. Ce n'est pas ma nature, ce n'est pas mon aspect propre. C'est un document. Mais je le désire, j'éprouve du plaisir à créer un lien avec lui et je vous conseille vivement de faire de même ». Cette relation manifeste, ajoutée aux liens de désir générés entre la corporéité du performeur et les corps ou objets d'une autre époque ou d'un autre contexte, relève de ce qu'on pourrait appeler une pratique de performance drag.

PB : En y réfléchissant, je m'aperçois que dans tous nos films, il y a au départ un moment où les

performeurs mettent en scène de manière très démonstrative le début de leur performance. Dans *Charming*, Werner Hirsch s'extrait de derrière le pylône électrique de manière très drôle, pour placer son corps face à la caméra ; dans *Contagious !*, on voit Arantxa Martinez monter sur scène ; dans *Salomania* (2009), on suit Wu Ingrid Tsang, qui marche vers un micro. Tous ces moments mettent en évidence le début de la performance et renvoient explicitement à une performance drag. C'est un signal qui dit : le drag show commence.

RL : Oui, je pense que ces moments sont là aussi pour que le performeur puisse intervenir dans la relation aux matériaux historiques et permettre au public de s'y impliquer – de se relier également à ce désir. Le public n'a pas à se fondre complètement dans ce qui est montré ni à s'y identifier. Comme Kathrin Sieg l'explique dans son livre *Ethnic Drag*, il est invité plutôt à s'intéresser à « l'acte d'exposer », qui est lui-même inspiré par les pratiques de drag contemporaines. Cela crée des ponts avec la théorie du jeu de Bertolt Brecht. Mais tandis que Brecht demande à ses acteurs d'expliquer l'histoire aux spectateurs en exposant les actions de leurs personnages, nos films s'abstiennent en général d'expliquer ou de donner des instructions.

J'aime ce que Deleuze dit, à propos du passé, sur l'importance de faire une distinction entre le « devenir » d'une part et l'histoire, d'autre part. Il recommande de ne pas mélanger « l'avenir des révolutions et le devenir révolutionnaire des gens<sup>2</sup> ». Deleuze évoque Charles Péguy pour éclairer son propos, dans un passage que j'aime beaucoup : « Péguy expliquait qu'il y a deux manières de considérer l'événement, l'une qui consiste à passer le long de l'événement, à en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement dans l'histoire, mais l'autre à remonter l'événement, à s'installer en lui comme dans un devenir, à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois, à passer par toutes ses composantes ou singularités<sup>3</sup> ».

La question qui se pose est donc celle-ci : Comment est-il possible de « remonter l'événement, [de] s'installer en lui comme dans un devenir » ? Que rend-on possible en donnant à voir l'« incarnation » de différentes époques, une pratique qu'Elizabeth Freeman appelle « drag temporel<sup>4</sup> » ?

Drag temporel, chronopolitique, archéologie queer

AT : La manière dont les performeurs établissent des liens avec des temporalités différentes au moyen d'objets, de poses ou de photographies, montre que la relation avec tout événement passé (ou non) doit être activement et continuellement produite ; c'est un processus chronopolitique permanent, qui tisse des liens temporels entre des moments et des positions spécifiques dans le

temps et l'action politique. J'aime beaucoup la façon, dans votre travail, dont les concepts de « devenir », « drag temporel » et « archéologie queer » (une autre expression que vous utilisez parfois à propos de vos films) sont mis en œuvre par une pratique qui dépasse l'acte individuel ou solitaire, en ce sens que votre démarche est toujours collaborative et que vos films attendent des spectateurs une participation active.

PB : Nous essayons de produire un espace collaboratif et de dialoguer avec des amis du présent et ceux qu'on pourrait appeler des amis du passé. Nos performeurs apportent ainsi à nos projets leurs propres approches et leur propre parcours artistique. Mais nous sommes aussi en relation avec des amis du passé – les personnages et les histoires queer que nous exhumons, étudions, et présentons dans nos installations.

RL : Oui, et comme je l'ai mentionné, on voit des performeurs drag de notre époque qui interagissent avec des archives du passé. Mais nos films ne traitent pas que du passé. Ils ne produisent pas de « l'histoire » à proprement parler. Ils montrent plutôt un désir *actuel* d'expérimentation, en vue de susciter des pratiques et des relations futures.

PB : Je pense que la perspective du présent est mise en avant lorsque notre position de « réalisatrices » devient visible. La musique, par exemple, est souvent ajoutée de manière très abrupte, ce qui met en évidence notre intervention dans le montage. Parfois, on voit aussi un clap rappelant au spectateur que les performeurs ont reçu des instructions avant le début de leur performance, soulignant ainsi que nous avons mis en scène ce qui est vu et que nous avons fait des choix. En outre, nous brouillons volontairement les conventions touchant les débuts et les fins. Dans *Contagious !*, par exemple, nous montrons un public qui est à la fois mis en scène et participant. À la fin de la performance de Vaginal Davis, le public applaudit (et ces applaudissements étaient en fait spontanés, et non pas répétés). Supposant ensuite que la performance est terminée, le public et les performeurs se détendent et se mettent à discuter. Mais au lieu d'arrêter le film juste après les applaudissements, la caméra continue de filmer. Donc, c'est comme si on assistait à deux fins différentes.

Dans le film *Salomania*, on a deux, et même trois débuts différents. On voit d'abord Wu Ingrid Tsang annoncer dans un micro face à la caméra sa performance et les personnages qu'il va interpréter. On entend ensuite le clap, signalant une sorte d'introduction, mais on voit ensuite Wu Ingrid Tsang et Yvonne Rainer se maquiller et se préparer pour le film devant un miroir, comme si la caméra avait commencé de filmer trop tôt. Ensuite, Yvonne Rainer avertit le public que la danse qu'on va découvrir est perversément contagieuse, avant que la performance commence vraiment.

RL : Paradoxalement, le montage de *Salomania* semble créer des ruptures plutôt que des liens, contrairement à ce que suggère le terme.

AT : Votre montage rappelle que dans vos films, ce qui nous est montré est une construction.

Grâce à cette fragmentation, la performance perturbe les modes de narration de même que la linéarité traditionnels, pour faire valoir dans la relation, un processus temporel plus complexe .

RL : Les ruptures et les liens temporels inattendus nous aident à défaire l'idée d'un corps lisible à l'écran, offert aux regards. Ils produisent aussi, bien sûr, une résistance à la notion de progrès et à celle qu'il y aurait plus de lumières sur le traitement de cette variété de corps et de pratiques corporelles. La photographie d'Annie Jones dans *N.O. Body* est passée du contexte de spectacle de foire à celui de l'institution médicale. La production et la performance de l'altérité ont changé mais cela reste une opération brutale et un processus qui génère de l'altérité.

PB : En montrant des archives et des documents de recherche dans nos installations, nous invitons les spectateurs à construire eux aussi, peut-être, leur propre temporalité et leur propre attitude vis-à-vis de ces matériaux. Ils peuvent décider s'ils préfèrent voir le film avant de regarder les photographies et la documentation, ou l'inverse. C'est également une invitation qui leur est faite de devenir eux-mêmes des performeurs, créant leur propre « performance » en interagissant avec les différents éléments. De cette façon, nous tentons de mettre en valeur non seulement l'autonomie de la performance, de la musique, des costumes et des archives, mais aussi celle du spectateur.

Les légendes passées à la loupe

AT : Vos films sont toujours accompagnés de reproductions photographiques de matériaux d'archive ou de documents, que vous modifiez parfois en recadrant les images ou en les superposant les unes sur les autres.

RL : Nous utilisons en général des cadres pour présenter les photographies et les autres éléments que nous montrons, afin que les documents n'aient pas l'air de se trouver dans une exposition historique. Mais quelle signification cela a-t-il, d'encadrer les documents et les photographies et de les accrocher au mur ?

AT : Tu veux parler de l'idée classique qu'il faut encadrer les œuvres d'art, avec des sous-verres et des cadres ?

RL : Nous n'utilisons pas de vitrines, par exemple. Nous ne présentons pas les documents comme d'« authentiques » matériaux du passé...

PB : Dans les documents historiques eux-mêmes, nous faisons ressortir ce qui relève de la mise en scène d'un discours sur des corps pathologisés (comme dans *N.O. Body* et *Contagious !*) mais aussi de la mise en scène de positions liées à la classe, à la sexualité, à l'ethnisation (comme dans *Normal Work* et *Salomania*). Ces documents historiques nous intéressent pour cette mise en scène et cette copie, qui bien sûr existent déjà. On ne présente donc pas les documents historiques comme des « originaux » « authentiques », que le film contemporain copierait – cela reconstruirait une temporalité linéaire, chronologique, et aussi une conception dualiste de l'original et de la copie. De plus, dans leur interaction avec les archives, les performeurs ne se contentent pas de rejouer le passé, de faire un *reenactment* ; on inclut souvent des éléments anachroniques. C'est en partie pour cela que nous refusons d'utiliser l'idée du *reenactment* en tant que concept linéaire, et qui signifierait jouer un rôle dans un événement ayant eu lieu à une époque antérieure.

AT : Votre mode de présentation transpose les documents dans un autre contexte, un contexte qui reflète la manière dont ils avaient été contextualisés auparavant.

RL : Le film *N.O. Body* est accompagné de quarante-sept petites photos. Pour les produire, nous avons photographié des images et des légendes de l'un des livres de Magnus Hirschfeld, *Geschlechtskunde, Bilderteil* (Sexologie, Images). Ce livre est plein d'images que Hirschfeld a rassemblé pour légitimer sa théorie du genre. En prenant des photos de son livre, nous avons séparé les images de leurs légendes, si bien que certaines de nos photos ne montrent que des légendes. Dans notre présentation, il n'est pas toujours évident de savoir quelles images correspondent à telles ou telles légendes. Nous espérons ainsi mettre en lumière le puissant processus de fixation que les légendes imposent aux images, les rendant univoques.

PB : Cela pourrait aussi soulever les questions suivantes : Que se passe-t-il si l'on examine les légendes elles-mêmes à la loupe, comme les corps déviants ? Qu'arrive-t-il à ces corps si l'on ne dispose pas de légendes pour aider à les lire ? Deviennent-ils plus ou moins menaçants pour la normalité ?

RL : On pourrait dire que la séparation que nous opérons dans nos images témoigne d'une tentative tardive, peut-être incomplète, de défaire le processus qui produit l'altérité. Nos interventions dans le matériau historique sont donc assez repérables dans les photographies. De même, alors que le film présente les photographies comme faisant partie d'une projection historique de diapositives par Hirschfeld (il a inventé l'utilisation de diapositives pour présenter ses travaux de sexologue), le sujet et l'objet de la présentation deviennent incertains tout au long du spectacle. Et il en va de même pour la position du spectateur. Le film se concentre moins sur

les photos elles-mêmes que sur le *geste* de montrer et d'exposer les photos.

PB : Oui. Et exposer ces photographies ou ces documents dans un contexte artistique pour la première fois peut nous permettre de les regarder d'un œil neuf.

RL : Cela peut produire ou reproduire une double contrainte, entre répression et glamour : ces photos sont liées à une histoire de contraintes et de cruauté mais il reste possible de générer du nouveau et de l'inattendu...

AT : Mais vos recadrages des documents historiques, en plus d'amener à critiquer la manière dont les légendes paraissent assigner un sens aux images, rendent leur lecture univoque, font ressortir les traces des numéros de pages et des illustrations, des titres et des notes de bas de page, ce qui s'apparente à de l'archivage. Votre série de photographies rend visible le système de l'archivage, tout en « libérant les images » du sens qui leur est attribué. Alors que dans le livre de Hirschfeld les légendes produisent une connaissance souvent *extérieure* aux images, chez vous les images exhibent le mécanisme même produisant et structurant ce savoir.

PB : Il serait intéressant d'imaginer que cet ensemble d'images faisait partie de la collection d'Annie Jones. Quelle signification cela aurait-il, si elle avait pris et réuni ces photos, puis les avait montrées à ses amis, en tant qu'images perverses, sexy, glamour ?

RL : Oui, je pense que la possibilité de porter un regard nouveau sur les photographies est accentuée par notre manière de les accrocher. Nous ne nous servons pas des catégories de Hirschfeld, comme « fétichistes sexuels » ou « travestis », pour structurer l'accrochage, et nous ne produisons pas non plus de nouvelles catégories. Mais nous faisons ressortir des similitudes et des parentés, nous rapprochons certaines photos et en éloignons d'autres. Cela devient donc une affaire de relations – de proximité ou d'éloignement relatifs. Et ce dispositif change à chaque installation des photographies.

PB : C'est peut-être pourquoi nous n'avons pas encore découvert la manière définitive de les accrocher. Cela pose un problème lorsque nous ne nous trouvons pas sur les lieux de l'exposition pour l'accrochage. Ceux qui montent l'exposition doivent alors décider de l'emplacement des images.

RL : Il pourrait être intéressant de ne pas nous contraindre à définir le mode d'accrochage mais, au lieu de cela, de définir le *processus* à suivre pour installer les photos et observer le résultat avec curiosité.

Amis du passé

AT : Le public est un sujet récurrent dans vos films, dans la mesure où ils intègrent souvent l'idée d'un public (absent). Il n'y a que dans *Contagious !* que l'on voit un public effectivement présent . De plus, vous avez situé certains de vos films dans des lieux où les relations de positions entre ceux qui regardent et ceux qui parlent sont très particulières, comme dans le décor de studio photographique de *Normal Work*, l'auditorium de *N.O. Body*, la scène de *Contagious !*. Ces dispositifs se reflètent aussi dans les performances, les positions de la caméra et le montage des films. En ce sens, un public est toujours déjà là avant que nous-mêmes, tel un deuxième public, voyions les films. Cela rend vos travaux très autoréférentiels et réflexifs sur leurs moyens et conditions de production. Et en tant que spectateurs, cela nous met dans la position d'observateurs de nous-mêmes, de spectateurs de notre propre implication dans l'acte de regarder le film.

PB : Oui, et différents publics sont imaginés. Dans *N.O. Body*, la relation avec le public évolue ; Werner Hirsch/Annie Jones s'adresse à lui de diverses manières, et plusieurs positions de spectateurs sont prises en compte. Tantôt il s'agit de spectateurs extérieurs, dont l'acte violent de regarder, voire de rire, est thématiqué. Tantôt les spectateurs sont imaginés queers, comme lorsque Werner Hirsch flirte avec la caméra au début du film.

AT : En parlant de proximité relative, que signifie pour vous le fait que dans *Contagious !* vous ne vous contentez pas de vous adresser à un public mais que pour la première fois, vous en montrez un ?

PB : Parmi le public de *Contagious !*, on peut reconnaître des artistes et des performeurs, des gens de notre « scène » berlinoise, des gens qui iraient assister à une performance d'Arantxa Martinez ou de Vaginal Davis. En un sens, ils y participent en tant que « fans » – c'est pour cela qu'ils se sont mis à applaudir Vaginal « pour de vrai » à la fin de la performance. Mais le public est aussi mis en scène. Par exemple, nous leur avons donné des instructions sur la façon de se comporter.

RL : Tout le monde a très bien joué. Ils avaient l'air de s'ennuyer, de ne pas se sentir concernés, comme des zombies...

AT : Même s'ils paraissent présents dans le film, ils ont aussi l'air de suppléants – un public imaginaire. Ils semblent dotés d'une capacité d'agir « passive ».

RL : *Contagious !* traite de la possibilité de la contagion. Les performeurs contaminent le public et les spectateurs se contaminent les uns les autres – ils peuvent même contaminer les performeurs à leur tour. Mais à plusieurs reprises pendant la performance le public devient *résistant* à l'infection ; il a l'air de s'ennuyer ou paraît blasé. Et cet ennui dans le film devient presque plus patent ou frappant que la contamination.

PB : Dans *Contagious !* nous nous intéressions à la relation entre mouvement et répétition, à la contagion. Dans le film, on voit Vaginal Davis et Arantxa Martinez se mettre à danser le cake-walk et se lancer dans une danse épileptique. Le cake-walk est un type de danse inventée par les esclaves au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils copièrent les danses de leurs maîtres pour se moquer d'eux. Ces mouvements de danse furent ensuite « copiés » à nouveau par la bourgeoisie blanche, qui les prenait pour des danses afro-américaines authentiques, si bien qu'elles devinrent très à la mode à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y eut comme une grande « contagion » de cake-walk !

La danse épileptique s'est développée de la même manière. Des médecins de l'hôpital de la Salpêtrière, à Paris, s'intéressaient de près aux mouvements des femmes « hystériques » internées, mais il est difficile de savoir vraiment si ces femmes étaient en fait « hystériques » ou si elles copiaient ou imitaient les mouvements « hystériques » qu'on attendait d'elles. Peut-être que l'original déjà était une copie, comme pour le cake-walk. Dans les cafés-concerts parisiens, les mouvements de ces femmes hystériques furent de nouveau copiés par des performeurs, qui mettaient en scène une perte de contrôle du corps féminin dangereuse. Ce phénomène éveilla lui aussi des peurs car on craignait qu'il devienne contagieux et se répande dans la société.

À un moment « contagieux » de notre film, on voit Vaginal Davis et le public exécuter les mêmes mouvements. Mais Vaginal interrompt soudain cette harmonie et s'écrie en direction du public : « Ça suffit ! ». Lors d'une projection récente de *Contagious !*, Carolyn Dinshaw, une chercheuse queer qui travaille sur la temporalité, se trouvait dans le public et a fait une remarque très intéressante sur ce moment précis du film. Elle a proposé de voir dans cette scène un « ami du passé » qui interrompt la répétition que l'on jouait. Et si nos « amis du passé » décidaient de *ne pas* se laisser copier ou imiter ? Et s'ils refusaient la communication ? Et si ces « amis du passé » disaient tout simplement « Ça suffit ! ».

AT : Cette idée me plaît, elle semble accorder un espace aux « amis du passé », pour qu'ils s'expriment. Personnellement, j'ai eu l'impression que ce : « Ça suffit ! » ne s'adressait pas seulement au public que nous voyons dans le film mais, au-delà, qu'il s'agissait d'un : « Ça suffit ! » collectif, dirigé contre toute forme de regard objectivant ou de production d'altérité, telle qu'on peut en faire l'expérience dans la vie de tous les jours. Un « Ça suffit ! » contre la normativité.

Traduit de l'anglais par Hélène Tronc

## Bibliographie

1 Kathrin Sieg, *Ethnic Drag : Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 60.

2 Gilles Deleuze, « Control and Becoming : Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri », trad. Martin Joughin, *Futur Antérieur*, n° 1, 1990. Consulté en ligne le 15 novembre 2009 : <http://www.generation-online.org/p/fpdeleuze3.htm>.

3 *Ibidem*.

4 Elizabeth Freeman, « Packing History, Count(er)ing Generations, *New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation*, n° 31, 2000, p. 729.