



HAL
open science

Expériences du présent et de l'ordinaire: Anna Halprin/Antoinette Ohannessian

Sandrine Ferret

► **To cite this version:**

Sandrine Ferret. Expériences du présent et de l'ordinaire: Anna Halprin/Antoinette Ohannessian. Colloque "De l'expérimental dans l'art", Anne-Laure Fortin-Tournès, Ben Lebdaï, laboratoires L.AM (Université du Maine, Le Mans) et Brigitte Félix, Stéphane Vanderhaeghe, laboratoire " Transferts critiques et dynamique des savoirs ", Oct 2014, Le Mans, France. hal-01693935

HAL Id: hal-01693935

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01693935>

Submitted on 26 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Expériences du présent et de l'ordinaire :

Anna Halprin/Antoinette Ohannessian

Dans le texte qui va suivre le terme d'expérience sera pensé dans sa forme polysémique ; il concernera tout autant l'expérience physique, sensible par laquelle on appréhende un lieu, une personne, une situation que l'expérimentation matérielle, scientifique, qui consiste à tester les possibles d'une matière, d'un corps ou d'une œuvre. On s'arrêtera sur le travail de deux artistes, séparées de quelques décennies : Anna Halprin et Antoinette Ohannessian. Toutes deux, avec des moyens tout à fait différents, interrogent la présence, ce moment singulier et précis où « je suis là » : un corps qui pense et se guette ici et maintenant. Instant complexe à partager puisqu'il échappe à tout dispositif de représentation : faire le récit de est à exclure d'un dispositif artistique qui cherche à partager une présence, raconter c'est avoir déjà pris du recul par rapport aux faits. Si Anna Halprin interroge la présence à partir de la seule expérience corporelle, Antoinette Ohannessian l'appréhende à partir du langage. Si pour l'une le travail est porté par la présence effective d'un corps en action, pour la seconde il s'agit de comprendre comment la langue peut rendre compte de l'impact d'une présence qui a été. En incorporant dans leur travail la notion de présence, ces deux artistes proposent des œuvres marquées par leur vie personnelle, elles introduisent dans leurs productions leur propre univers : la maison, le travail, les enfants ; ce faisant elles importent dans le champ artistique : la considération de l'ordinaire. Espace d'expérience, le domestique est un domaine qui concerne tout un chacun, devenu l'objet et le terrain de considérations et d'expérimentations artistiques, il peut interpeller le spectateur qui partage avec l'artiste les mêmes expériences du réel. D'autre part le domestique ne porte pas d'émotion particulière, il s'organise le plus souvent par une succession d'actions et de faits systématiques, préalablement organisé par un protocole routinier. User d'objets et de situations ordinaires c'est matérialiser, rendre visibles, des usages communs aux membres d'une société donnée, c'est ainsi mettre à jour et discuter les paradoxes et les aberrations de celles-ci. Le domestique devient matière à partager l'expérience sensible du présent, de l'être là.

Anna Halprin

Installée à San Francisco en 1945, après avoir fréquenté le milieu artistique newyorkais entre 1940 et 1945, Anna Halprin réalise, dès le milieu des années 1950, des performances de rue

dans la ville. Elles sont réalisées à partir de protocoles tels que : danser en talons hauts, en baskets, etc.... En 1957 elle met au point une méthode de travail qu'elle définira sous la notion de *task*. Plutôt que d'expliquer un « comment faire » à ses danseurs, elle leur indique « quoi faire » jugeant que :

« ... « Quoi faire » était la structure, « comment le faire » était la liberté... Si on ne structure pas le « quoi faire », on s'aperçoit très rapidement que l'on répète la même chose encore et encore... Cela me paraissait beaucoup plus intéressant (d'apprendre à élargir leur compréhension du mouvement) que de leur demander de reproduire ce que je faisais ou de tout exécuter avec une technique parfaite¹. »

Elle ajoute :

« Pour moi c'était une technique objective, non stylisée². »

La mise en place de cette nouvelle écriture est pour Anna Halprin un moyen de se détacher des figures de l'époque que sont Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman. Elle constate que chez ces chorégraphes de la modern dance le développement de mouvements spécifiques, très techniques, produisait une transmission unilatérale de ceux-ci d'un danseur à l'autre et annulait l'expressivité de chacun, sans pour autant permettre l'affirmation puissante du groupe. « Tous les danseurs étaient comme des clones de danseurs principaux³ », dit elle à propos de *l'American Contemporary Dance Festival* de New York auquel elle avait été conviée. Traditionnellement en danse la compagnie réunit des danseurs sous l'égide d'un chorégraphe qui va lui donner son nom, ce faisant celui-ci impose un style et devient « l'artiste principal », le dirigeant de la communauté. Pour réagir à cela Anna Halprin crée en 1955 le *Dancers' Workshop*, il s'agit pour elle de constituer un collectif d'artistes plutôt qu'une compagnie qu'elle dirigerait, l'intitulé souligne le désir de constituer un atelier de travail plutôt qu'une troupe qui produit des spectacles. La finalité ne se trouve pas dans l'exhibition finale d'une chorégraphie orchestrée, mais bien dans la monstration fragile d'un travail en cours qui relève de l'atelier. Pour ce faire elle doit remettre en cause les modalités habituelles du travail. Ne pouvant plus s'identifier à un champ d'expression qui uniformise le mouvement et produit une danse « compétitive et égocentrique⁴ », elle met au point la notion de *task* afin de déplacer la question de la technique du côté de l'action à produire : le quoi

¹ /Anna Halprin, dans un interview avec Jacqueline Caux, in *Anna Halprin, A l'origine de la performance*,

² / Ibid

³ / Anna Halprin, dans un interview avec Jacqueline Caux, in *Anna Halprin, A l'origine de la performance*, op.cit. p66.

⁴ / ibid

faire, plutôt que le comment faire. Dans cette occurrence il n'y a plus de modèle imposé, la manière de faire est induite par l'habitus, chaque intervenant agit avec sa propre expérience de la tâche à mener.

Les *tasks* consistent en une liste d'actions qui sont déclinées par les danseurs en fonction des conditions spatiales, temporelles ou sociales dans lesquelles se déroulent les présentations. Afin de structurer le travail Anna Halprin consigne les *tasks* dans ce qu'elle nomme des partitions, ce qui lui permet de donner une forme à ses pièces, qui peuvent ensuite être réjouées à d'autres occasions, sans pour autant être fixées dans une forme immuable. La partition retient les actions à mener, la musique, les matériaux, mais ceux-ci sont modulables selon la structure et la situation dans laquelle la pièce est rejouée. Lors du travail en atelier, Anna Halprin parle de « mouvements rituels », ils sont numérotés selon qu'ils proposent de rester au sol, de tenir compte de l'espace alentour, de sentir la gravité, d'aller vite ou lentement, ainsi un même mouvement peut-il être modulé en fonction de paramètres différents, selon la partition énoncée. Il ne s'agit plus ici pour l'interprète de produire un mouvement spécifique, mais plutôt de se mettre en action sur la base d'une activité simple que chacun est en mesure de faire : porter une lourde charge, transporter quelque chose de très grand, manger, s'habiller, se déshabiller, se laver, manger... L'action est effectuée avec concentration, le danseur doit se mouvoir en maintenant une attention permanente au mouvement qu'il est en train de faire et tenir compte de l'espace dans lequel il évolue, en prenant la mesure de l'impact que cet environnement aura sur le développement de son mouvement. Anna Halprin utilise les principes de la proprioception pour entraîner ses danseurs, elle leur demande d'être attentifs à l'expérience purement physique qu'ils mènent à l'occasion de l'activation d'une *task* ; ce afin qu'ils prennent conscience de l'ensemble des paramètres qui gouverne le développement de leur mouvement. En 1957, pour la pièce *Airport Hangar*, elle choisit d'investir un bâtiment avec la partition suivante : s'engager un par un dans cet espace et aller le plus haut possible ; le hangar composé de poutrelles métalliques oblige les danseurs à évoluer en composant avec la hauteur des éléments et leur peur du vide. Ici les émotions propres du danseur sont sollicitées dans la mesure où elles participent à la construction de l'événement en lui donnant sa teneur ; la réaction de celui-ci au vertige influe sur sa prestation et c'est précisément cette interaction qui intéresse l'artiste : comment, à partir d'une sollicitation simple, à partir de gestes que chacun est en mesure de faire, la danse se produit, comment le corps en construit une interprétation grâce à l'interaction physiologique qui se joue entre l'activité motrice, qui développe le mouvement, et l'activité cérébrale qui produit des émotions. Cette connexion de tous les instants entre le

corps et l'esprit est ce qui asseoit notre présence au monde, c'est ce qui nous le rend perceptible et qui fonde notre expérience de celui-ci. Le danseur exécute une tâche habituelle avec attention et concentration, il est à l'écoute de son environnement et de son corps en action. Le temps de la danse est un moment singulier qui n'a de sens que durant son effectuation. L'espace de la « présentation » peut être un lieu public, la ville, la rue, mais ce peut être aussi une scène, mais alors l'investissement de celle-ci n'obéit plus aux règles traditionnelles du plateau. Elle se transforme en appartement, dans *Apartment 6* (1965) où les danseurs doivent exécuter leur tâche en utilisant les émotions et les relations qu'ils vivent au sein du groupe ; ou alors le plafond de la scène est investi par des filets de cordages sur lesquels les danseurs évoluent dans *Esposizione* (1963) par exemple. Le lieu de l'œuvre, comme sa structure et son déroulement ne sont plus fondés sur l'idée que le spectateur en aura une perception unilatérale et centrée, mais s'ouvrent à l'idée que le spectacle résulte de la somme des occurrences proposées, où danseurs et spectateurs partagent l'émotion du moment⁵. Pour Anna Halprin l'investissement du quotidien est un moyen d'accéder et d'interroger la réalité, celle-ci ne peut être perçue en dehors d'une expérience corporelle et sensible ; pour prendre en considération le réel, en saisir la teneur, il faut être attentif à la somme des sensations physiques et mentales qui en gouverne la perception.

La « mouvement rituel » permet d'établir une distance entre le danseur et son mouvement, « La technique est objective, non stylisée⁶ », le mouvement produit est l'expression d'une attention portée aux conditions de son développement ; il n'exprime pas une émotion psychologique ; il n'étale pas un savoir faire, une prouesse technique. Le danseur exécute une tâche de manière concentrée dans la dynamique d'un groupe de danseurs tout aussi attentifs que lui à ne considérer que ce qui advient dans l'instant présent. Il ne peut y avoir de concurrence ici, ou d'égoïsme, puisque personne n'exécute une tâche, fût-elle la même, de manière identique. Chacun évolue en présence de l'autre, les émotions circulent entre les participants et pour Anna Halprin c'est cela qui fait l'œuvre, le moment présent, la mise en présence des choses. Le monde est ici « objectivé », l'égo de l'artiste est rendu inaccessible par une mise en place précise de l'action à mener. Le présent se dessine dans l'épaisseur des sensations et des émotions produites par la situation expérimentale que partagent les artistes et les spectateurs, et à ce titre il construit l'expérience esthétique.

⁵ / Anna Halprin considère que les réactions positives ou négatives du public construisent la pièce autant que le travail des danseurs ; pour elle c'est ce qui se passe au moment de sa présentation qui lui donne sa teneur.

⁶ / « Nous avons une façon de travailler très structurée à partir de ce que j'ai appelé les « mouvements rituels ». Pour moi, c'était une technique objective, non stylisée. » Anna Halprin dans un interview avec Jacqueline Caux in *Anna Halprin, à l'origine de la performance*, op.cit. p62.

La danseuse s'appuie sur des tâches spécifiques, précisément décrites, localisées, inscrites dans une temporalité déterminée, comme dans le quotidien de la ménagère où les « choses à faire » s'effectuent dans des pièces spécifiques : la cuisine, la salle à manger, la chambre, la salle de bain, à des moments particuliers : le lever, le coucher des enfants, l'heure du repas familial. Ici le quoi faire est associé à son moment. La performance, grâce à son système d'écriture, propose une succession d'actions à produire, modulable selon les circonstances, mais dont la résolution se joue à l'instant de leur réitération. Il suffit pour cela de savoir « être au monde ». Dans ces performances danseurs et danseuses performant sans distinction de genre. Dans *Parade and change. Dressing/Undressing*, hommes et femmes s'habillent et se déshabillent sans utiliser les codes usuels du genre. Ici pas d'effet de séduction, la tâche est accomplie indistinctement par les femmes et les hommes ; pas plus qu'il n'y a de hiérarchie entre les danseurs, il n'y en a entre les hommes et les femmes. L'action est prise pour ce qu'elle est : une action et le corps du danseur interprète sa nudité sans rejouer les codes liés à l'image socioculturelle du genre. Les vêtements : chemise blanche, pantalon noir, sont unisexes. L'individu danseur est compris comme un corps qui, désaisi du poids de la représentation sociale, est à la fois unique - concentré sur l'activation singulière de son mouvement - et commun ; il prend en considération des éléments contextuels (les autres danseurs, les spectateurs et le lieu) avec lesquels il agit. Le développement kinesthésique de la *task* active une expérience individuelle de l'ordinaire et de la présence. L'action est répétée puis intégrée par l'interprète qui présente in situ le résultat de cette imprégnation. Cette somatisation se joue dans un rapport à l'espace particulièrement novateur qui ouvre la danse à l'espace urbain, ou renverse les codes de l'espace scénique. En faisant travailler indistinctement hommes et femmes sur la somatisation de tâches spécifiques, en reniant la hiérarchie habituelle du spectacle dansé, Anna Halprin donne à chacun le loisir d'interpréter ce qu'il est en train de vivre. Acteur ou spectateur, il construit avec ses affects et la perception qu'il en a, sa propre expérience, qu'elle soit esthétique ou seulement sensorielle. L'événement en soi n'a pas d'importance, ce qui compte c'est la perception que l'on en a. Ce qui se passe, régi par des règles préalables, spatiales, temporelles et gestuelles devient une véritable expérience. John Dewey⁷ insiste sur ce point, la véritable expérience n'a lieu que lorsqu'il y a interaction entre l'ensemble des éléments en présence. La *task*, action programmée en un rythme et un espace spécifique, produit, au moment de son activation, une véritable

⁷ / John Dewey, *L'art comme expérience*, traduction par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piumica et Gilles Tiberghien, publication de l'université de Pau/éditions Farrago, Paris 2005, p.181. A partir de *Dewey John, 1859-1952, The later works, 1925-1953, vol 10 : 1934*, ed Board of trustees Southern Illinois University, 1982.

expérience qui englobe le public, les danseurs et l'espace dans lequel ils se trouvent. Ici l'artiste n'exprime pas une émotion, pas plus qu'elle ne désire provoquer le scandale. Elle propose une interprétation plurielle de l'ordinaire et du concret au moment même de sa résolution.

Antoinette Ohannessian

Anna Halprin active l'ordinaire tandis qu'Antoinette Ohannessian cherche les mots les plus justes possible pour le décrire, chez cette artiste la situation est déclinée au pied de la lettre, l'écriture précise active des installations quasi tautologiques. Elle définit l'ensemble de son travail, qui depuis ses débuts est traversé par l'écriture, comme un travail en cours. Il s'agit toujours d'interroger une situation par un regard attentif. Antoinette Ohannessian observe avec attention les objets ou les activités domestiques et constate : *Quand on met des choses ensemble, elles sont réunies*⁸, pour établir ce constat elle place horizontalement plusieurs planches de différentes factures sur lesquelles la phrase est inscrite au moyen de lettres teintées sur le bois. Plus loin sur deux planches verticales posées l'une sur l'autre, la phrase, rédigée en lettres de beurre fondu constate : *Quand on met une chose sur une autre elles se touchent*⁹, ou encore sur deux planches placées l'une au dessus de l'autre elle écrit : *Quand on met une chose sur une autre, il y en a une qui s'élève*¹⁰, ou encore par un transfert sur un tee-shirt elle remarque : *Le matin on est debout dans le RER*¹¹.

Les phrases laconiques font référence à des faits anodins de la vie quotidienne, où le corps est engagé par un geste, une action ou une posture. Le spectateur qui circule entre les planches, interloqué par l'odeur entêtante du bois et du beurre rance mêlé, est mis à contribution. Pour lire : *Quand on pose une chose sur une étagère en hauteur on tend les bras vers le ciel*¹², il devra lever la tête, mais pour lire : *Quand on est debout les bras baissés on a les mains à hauteur d'une table*¹³, il faudra la baisser, le texte étant posé sur une planche dressée à

⁸ Antoinette Ohannessian, *Quand on met des choses ensemble, elles sont réunies*, 1998, teinture sur bois, 75X345 cm, galerie Alain Gutharc.

⁹ Antoinette Ohannessian, *Quand on met une chose sur une autre elles se touchent*, 1998, beurre sur bois, 122X250 cm, galerie Alain Gutharc.

¹⁰ Antoinette Ohannessian, *Quand on met une chose sur une autre il y en a une qui s'élève*, 1998, Beurre sur bois, 130X132 cm, galerie Alain Gutharc

¹¹ Antoinette Ohannessian, *Le matin on est debout dans le RER*, 1998, transfert sur tee shirt, galerie Alain Gutharc.

¹² / Antoinette Ohannessian, *Quand on pose une chose sur une étagère en hauteur on tend les bras vers le ciel*, 1998, Beurre sur bois, galerie Alain Gutharc

¹³ Antoinette Ohannessian, *Quand on est debout les bras baissés on a les mains à hauteur d'une table*, 1998, beurre sur aggloméré, 97X200 cm, galerie Alain Gutharc.

l'horizontale. Le visiteur appréhende l'énoncé dans une posture initiée par la mise en place des éléments. La pauvreté des matériaux : bois, carton, lino, beurre, augure d'un présent fragile. Entre les planches enduites de beurre (ou teintées) et le spectateur un lien physique est créé, il point à la fois par la situation d'observation dans laquelle l'observateur se trouve et par la signification du texte à déchiffrer. Cette proximité s'affirme avec l'utilisation du pronom : on ; forme grammaticale ambiguë, homonyme, qui désigne soit un pronom personnel, soit un pronom indéfini. Ici l'usage de l'indéfini généralise le constat, mais la proximité physique avec les phrases, du fait de leur matérialité odorante, peut conduire le spectateur à comprendre ce on comme un pronom personnel. Antoinette Ohanessian cherche dans l'ordinaire une commune mesure (pour tous) de l'espace et du temps ; elle instruit la lecture sensible de fragments quotidiens qui relèvent pour une bonne part de l'activité domestique : *Trois pots de yaourts aromatisés* : éponge, fourrure, taille réelle, de 1993, ou encore : *Pack d'eau minérale*, de 1996, sont les reliquats modestes des choses présentes sur une liste de courses. L'activité plastique interroge les choses, les activités, les situations du quotidien et du domestique et tente de les qualifier par la forme et le texte de la manière la plus objective possible. L'expérience sensible proposée par l'artiste, par sa facture minimale, permet au spectateur une interprétation immédiate des objets proposés, sa propre expérience de l'ordinaire est convoquée, sans pour autant qu'une émotion quelconque naisse de cette confrontation.

En 2008 Antoinette Ohanessian annonce un nouveau protocole de travail, elle écrit :

« Le 9 mai 2008 : je commence à pointer et à énoncer un moment exact de mon vécu. Je me guette en train d'être, je deviens mon greffier. Le 9 mai sur « Yahoo.fr actualités » : je m'informe aussi d'un événement du monde ayant lieu à cet instant. Ce travail s'arrêtera le 8 mai 2009¹⁴. »

L'annonce est claire l'artiste se propose de confronter quotidiennement par l'écriture une situation personnelle à une situation politique. Les nouvelles du monde sont quotidiennement prélevées telles quelles des sites d'information consultés, tandis que les phrases se rapportant à la vie de l'artiste, laconiques, tentent de décrire au plus près une situation de la vie courante, qui relève d'une action ou d'un placement dans l'espace. L'œuvre a été présentée à la galerie Alain Gutharc du 17 mars au 21 avril 2012 sous sa forme vidéographique : sur un pan de mur le texte défilait en boucle, tel un générique de film. Le livre lui-même prend la forme de la boucle dans la mesure où le texte français commence sur la couverture elle-même et se

¹⁴ / Antoinette Ohanessian, *un an*, les forges de Vulcain, Paris, 2012, p. 113

termine sur la dernière page du livre, tandis que la traduction anglaise démarre sur la 2° de couverture par le paragraphe 5, (face au paragraphe 5 français, situé sur ce qui devait être considéré comme la première page), pour se terminer sur la 4° de couverture, mais recommençant puisqu'ici il s'agira des paragraphes 1 à 4 du récit.

« Le passé augmente », cette phrase est reprise à deux ou trois occasions dans le texte de *un an*, comme d'autre : « j'assemble le passage des moments », ou encore : « dans ma tasse un sucre commence à fondre ». La répétition des phrases d'un jour à l'autre est réduite, les jours se suivent avec indifférence ; ils apportent leur lot d'événements qui sont rarement énoncés comme tel. Au fur et à mesure du récit on en devine parfois la teneur : la mort d'un homme de la famille, l'usage régulier d'une ligne de TGV, la présence récurrente dans une école d'art, le comptage du nombre de chaises occupés ou vides dans une salle de réunion....La structure du livre sans début ni fin, renvoie au dispositif circulaire de l'année, mais si le temps du récit s'enroule, il renvoie néanmoins toujours à des moments singuliers.

Les premiers et derniers paragraphes du livre sont les suivants :

« Vendredi 9 mai – 18h08

Rangoon, les autorités birmanes saisissent deux cargaisons de vivres. 16, rue S^tNicolas, 28° marche, au bout de mon bras un sac plastique avec l'inscription MONOPRIX.

Samedi 10 mai – 9h55

Rue Crozatier, j'occupe un espace de la largeur et de la longueur de mes pieds. Les Birmans commencent à se rendre aux urnes pour un référendum sur une nouvelle constitution¹⁵.

Jeudi 7 mai – 19h20

Malaisie, 300 chiens s'entre-dévorent sur deux îles. En versant de l'eau dans la passoire, je regarde l'eau se diviser.

Vendredi 8 mai – 13h16

Arrivée de Benoît XVI en Jordanie. Un pas et la porte du FRANPRIX coulisse¹⁶. »

La référence MONOPRIX fait écho à celle du FRANPRIX, du premier au dernier jour : il faudra faire les courses ; la récurrence de l'organisation domestique se dessine. L'occupation d'espace, suggérée dans le paragraphe 2, centre l'attention du lecteur sur le corps immobile et inactif de l'artiste, tandis que le 364° décrit une action et observe l'effet visuel qu'elle produit. Pour la première fois dans le texte, apparaît l'image de l'eau déversée dans une passoire. Si la boucle du temps annuel est esquissée par la mise en relation entre les enseignes MONOPRIX

¹⁵ / Antoinette Ohannessian, début du texte, « paragraphes » 1 et 2, couverture, *un an*, les forges de Vulcain, Paris, 2012

¹⁶ / Antoinette Ohannessian, fin du texte, « paragraphe » 364 et 365, dernière page, *un an*, les forges de Vulcain, Paris, 2012.

et FRANPRIX des premiers et derniers paragraphes, l'observation immobile des moments où l'artiste : « Se guette en train d'être », figurent dans le 2^o et le 364^o paragraphes. La division de l'eau dans la passoire suggère à mon sens la fragmentation de ces instants vécus. Ils s'additionnent les uns aux autres pour constituer au final une somme qui figure le déroulement inexorable de l'existence. L'eau déversée dans le récipient troué s'écoule tout en se diffractant, elle souligne le manque d'unité du temps qui passe, l'absence d'une narration linéaire. L'artiste suspend l'action de manière quasi photographique, aucun indice contextuel n'est donné. Comme Nicolas Bourriaud le remarque :

« Ce que signifie en dernière instance le travail d'Ohannessian, c'est ce que l'on pourrait appeler le complexe de Zénon : une division à l'infini des espaces intermédiaires qui existent entre deux points. Des œuvres composées d'espaces infiniment dissociables, jusqu'à ce que ne subsiste que leur intuition fondatrice.¹⁷ »

Durant un an « Je » guette la moindre diffraction, il étudie ce que c'est qu'être. Ce « je » est inactif, il occupe « la longueur exacte de son canapé ». En parallèle à cette inaction, la violence du monde est signifiée par les phrases sybillines d'un site d'information qui décrivent des actes violents, des situations de crises sans les expliciter. Les phrases ne sont pas choisies, l'artiste sélectionne le premier gros titre qui s'affiche sur la Une du site. La succession des pages de *un an* révèle involontairement la durée durant laquelle un événement reste sur le devant de la scène, une ou deux semaines tout au plus. D'autre part, le déroulement des phrases signale la simplicité descriptive employée par les journalistes pour informer le lecteur, celle-ci renvoie à celle à laquelle souscrit l'artiste. Ce présent, évoqué par une succession de situations précises par Antoinette Ohannessian ne déroule aucun fil narratif. Pourtant au détour des pages, l'expérience descriptive, du fait de son opiniâtreté, trace une ligne sensible, le « je » induit des situations que nous aurions pu vivre. Le lecteur dans une approche, qui pourrait être qualifié de kinesthésique, appréhende la posture ou la situation décrite. S'il est un citoyen, il n'a aucune difficulté à les reconnaître et à les contextualiser, d'autant que la mise en boucle de l'ensemble le renvoie à sa propre expérience domestique. Le dépouillement du texte laisse une place au lecteur qui ainsi peut projeter sur ces fragments de présents sa propre expérience. Le fil continu de l'actualité, haché par la succession illogique des différentes Unes, s'associe jour après jour à cette expérience singulière, parfois la violence des situations décrites par les mots entre en résonance avec la situation de l'artiste ou ce qu'elle décrit, les deux espaces interagissent :

¹⁷ / Nicolas Bourriaud, in *Antoinette Ohannessian*, catalogue exposition « Joyeuses fêtes », Trafic Frac Haute-Normandie, du 20/12/98 au 21/02/99, Rouen, 1999, p 14.

« samedi 13 décembre – 21h10

Thaïlande, Thaksin dénonce les ingérences de l'armée. Dans la chambre une dispute. »

Lundi 16 février – 16h30

Accrochage entre manifestants et policiers à Antananarivo. Métro les 8 passagers sont muets¹⁸. »

Ici seule compte l'observation patiente et soignée du monde, l'expérience relève à la fois de l'expérimentation scientifique, par sa méthode et son protocole : prélever une fois par jour une phrase de l'actualité et écrire une situation vécue ce jour là, mais elle relève aussi de l'expérience personnelle. Celle-ci est plutôt limitée en terme d'action, l'artiste fixe la plupart du temps des situations statiques, suspendues à une action plutôt contemplative : un bord de mer, une salle de réunion, un miroir, un pied sur une marche, la posture est celle du guetteur : « je me guette en train d'être ».

Si Anna Halprin expérimente la présence au double sens du terme, Antoinette Ohannessian convoque le présent de l'écriture. Elle se guette en train d'être le crayon à la main. Le présent se répète et se diffracte dans les successions des instants qu'elle tente d'évoquer. L'expérience singulière de l'écriture, déroulée dans le temps cyclique d'une année de manière quotidienne, se déroule et se clôt sans acmé. Aucun événement majeur ne viendra perturber le fil continu de cette existence, malgré la présence récurrente de la violence extérieure signifiée par Yahoo. L'aspect photographique des situations décrites, qu'il s'agisse de celle de l'artiste, ou de celle du monde, sectionne le fil conducteur du temps en une suite discontinue. Le langage soumis à ce même découpage, limité à des phrases simples, reste descriptif en énonçant l'essentiel au présent de l'indicatif.

Anna Halprin expérimente le réel afin de bouleverser les règles jusque là établies de l'esthétique du spectacle de danse, et en cela nous renvoie aux bouleversements tant sociaux qu'artistiques engagés à partir des années 1950. La mise en place des *tasks* lui a permis d'objectiver le travail du danseur, de faire en sorte que son mouvement ne soit plus expressif, mais qu'il soit kinesthésique. Pour Anna Halprin l'attention portée au développement du mouvement opère dans le contexte spatio temporel dans lequel il est développé. Ainsi le mouvement est-il issu d'une expérience sensible immédiate. Antoinette Ohannessian, quant à elle, par l'expérience rédactionnelle, propose d'écrire notre actuel rapport au monde, quand l'actualité numérique nous informe de ces violences, tandis que nous continuons à vivre notre vie. Elle observe précisément et de manière objective, comme Anna Halprin, les tenants de

¹⁸ / Antoinette Ohannessian, *un an*, op cit, ouvrage non paginé.

l'expérience domestique et quotidienne, les lieux que l'on fréquente, les postures corporelles, les gestes, qui mis bout à bout déroulent le récit précis d'une vie ordinaire. Anna Halprin au cours de sa vie a développé des méthodes visant à faire partager l'expérience du mouvement au plus grand nombre, jusqu'à induire la notion d'art thérapie. Antoinette Ohannessian, plus solitaire, observe sa propre expérience du banal, la fige en postures ou situations, puis anime l'ensemble par le flux vidéo, ou celui de la mise en boucle du livre. Le langage est son objet d'étude, soucieuse de sa clarté, elle en interroge les limites et les rouages ; ce faisant elle réactive chez le lecteur des sensations, des expériences, qui relèvent du sens commun. Ainsi quand l'ordinaire permet à Anna Halprin de construire l'accuité et la précision du mouvement, il permet à Antoinette Ohannessian d'interroger celle du langage. Dans les deux cas c'est l'expérience quotidienne préalable du spectateur (ou du lecteur) qui activera la compréhension et la perception esthétique du travail.

Lorsqu'il s'agit de convoquer les figures de la répétition Sisyphe est régulièrement évoqué. Pour Jan Fabre par exemple le bousier, ce coléoptère qui pousse inlassablement devant lui sa bouse, évoque l'image de l'artiste au travail. Comme lui, l'artiste construit patiemment sa pièce, puis pris de doute la détruit, pour la reprendre, sans autre but que celui de l'exécuter. Recouvrant, par un travail titanesque, le plafond de la salle des glaces du palais de Bruxelles¹⁹ d'1,4 million de carapaces de scarabées, Jan Fabre assume la charge de l'artiste au travail. Insatiable et sans illusions sur l'efficacité de son geste, puisque son matériau n'a ni pérennité, ni noblesse, il recouvre l'espace royal et le métamorphose. Mais dans le même temps, l'accumulation mordorée des carapaces magnifie l'espace ; le titre même de l'installation : *Heaven of Delight*, ne laisse pas de doute sur ce point.

L'esthétique s'installe au dépend de l'absurdité du geste, l'ampleur du dispositif attire le regard. L'artiste ne peut s'empêcher de séduire son spectateur. L'action interminable de Sisyphe, qui mène jusqu'au sommet son rocher, se solde dans l'échec de sa chute programmée ; mais l'artiste anticipe le moment fugace où elle se tiendra au sommet de la montagne. En adoptant une technique irréprochable, il vise une esthétique fragile mais séduisante, il fait en sorte que l'éphémère enchante. L'absurdité ici se nourrit de la vacuité du geste, mais elle promet l'enchantement, fût-il de courte durée.

La figure de Sisyphe ne suffit pas à justifier l'usage que Anna Halprin et Antoinette Ohannessian, ainsi que d'autres artistes contemporains (hommes ou femmes), font de

¹⁹ / Jan Fabre, *Heaven of Delight*, installation permanente, Palais Royal, Bruxelles, 2002

l'absurde. A l'inefficacité de l'action, ils ajoutent son manque d'envergure et sa discontinuité. A aucun moment l'action artistique n'est envisagée comme séduisante. A la maîtrise technique est préférée la justesse qui opère au moment et au lieu de son déroulement ; l'œuvre n'est engagée en vue d'aucun futur, serait-il proche ou lointain. Elle fait état de situations, elle organise sa mémoire dans la discontinuité. L'image qui vient en cette occurrence, mieux que celle de Sisyphe, est celle des Danaïdes ; elles aussi condamnées à perpétuité à recommencer le même geste. On s'en souvient, Sisyphe a été condamné parce qu'en raison de sa grande ruse, une fois mort, il a réussi à bernier Hadès pour retourner vivre sur terre ; les Danaïdes elles doivent leur infortune au meurtre de leur mari, perpétré par 49 d'entre elles, le soir même de leurs noces. Une fois arrivées aux enfers, elles seront tenues de remplir d'eau un tonneau percé.

Giulia Sissa²⁰, anthropologue spécialiste de la Grèce antique, dans son ouvrage : *le corps virginal*, souligne les relations sémantiques établies par la langue grecque entre le corps féminin et la jarre de réserve où sont conservées les vivres. Affublés d'un col, la jarre a pour fonction de conserver les biens nourriciers, le miel, le vin, le blé ; pour les grecs la bonne épouse, garante des biens du mari, est celle qui sait entretenir l'hermétisme de ces jarres afin d'en préserver le précieux contenu. D'après Giulia Sissa, l'épouse doit, à l'image de ces jarres, savoir rester hermétique en toutes circonstances, ce afin de protéger les biens domestiques. Pour signifier cette compétence, qui préserve de la dilapidation inutile, de la perte, la présence de l'hymen de la jeune épousée sera requise. Selon Giulia Sissa, la condamnation des Danaïdes serait à l'image de leurs postures symbolique. En consommant l'efficace fermeture de leur corps, tout en réfutant le mariage par le meurtre, elles ont été condamnées à dilapider. Véritables paniers percés, elles sont vouées à une tâche inutile, qui contrairement à la condamnation de Sisyphe, ne connaît jamais d'acmé, mais s'écoule et se perd indéfiniment dans un récipient sans fond.

Le rapport établi entre l'ustensile ménager et le corps de l'hôtesse souligne l' ancestrale proximité symbolique du féminin et du domestique. On ne manquera pas de retrouver cette proximité dans le travail artistique de Anna Halprin et de Antoinette Ohannessian, où le quoi faire active ou interroge une situation domestique. La présence opportune de l'image finale de l'eau qui se disperse dans la passoire dans l'ouvrage d'Antoinette Ohannessian, renvoie à la condamnation des Danaïdes via un ustensile de cuisine.

²⁰ / Giulia Sissa, *Le corps virginal*, J Vrin, Paris 1987.

Si un élément est plus haut qu'un autre c'est qu'il est posé dessus, si on doit porter une charge lourde, il faut le faire avec concentration et objectivité. La neutralité du ton met le spectaculaire de côté. L'artiste se dérobe en tant que personnage principal du récit, seul persiste le goût pour l'action en tant que telle. Pour remplir un tonneau il faut aller chercher l'eau à la rivière, remplir son récipient, puis retourner le vider, faire et refaire ; ici qu'importe la manière « c'est le geste qui compte ». L'écoulement sans fin réitère la constante nécessité du remplissage dans le flux continu d'un développement sans rebondissement, mais chacune des Danaïdes trouve dans le geste qu'elle mène une forme singulière, qui prend place au cœur d'une action collective. Ainsi le je est dissout dans le on, le corps symbolique se fond dans le corps en action, qui absorbé par l'infinité de sa tâche reste figé dans un éternel présent.

A partir de la reconnaissance progressive de leur travail artistique les femmes ont élaboré des mises en œuvre singulières. Elles ont intégré des habitudes domestiques, auxquelles jusque-là elles étaient liées, ainsi elles ont proposé de lire le réel en partant de leur propre expérience. En raison de leur statut social, mais aussi symbolique, elles ont su interroger le quotidien domestique en particulier sur son mode exécutif. Ce constat pourrait paraître douteux, s'il ne permettait pas de remarquer, qu'en refusant de s'engager sur une production spectaculaire, égocentrique et représentationnelle, et ce dès 1950 avec Anna Halprin, des artistes féminines participent activement à la redéfinition des frontières et des territoires de l'art.