

Boucle performative et espaces insécables.

Isabelle Barberis

Emblème ? Métonymie ? Signe fractal ? Indice ? Toute une sémiologie pourrait nous aider à méditer sur le signe qui ancre, pour ne pas dire *enracine*, le travail d'Agnes Nedregård, et qui officie comme titre du catalogue de ses oeuvres : *Performance Works. The Big Toe* (Dimanche Rouge, 2015).

L'orteil fait figure de signalétique néodada, nous indiquant peut-être la direction à suivre... A cette différence près que l'orteil ne désigne, n'indique et n'indexe qu'*au contact du sol. On the ground*. Contrairement à son grand-frère dadaïste, plus aérien, qui pullulait dans les expérimentations typographiques de l'époque et qui s'inspirait de l'esthétique publicitaire :



L'oeuvre d'Agnes se compose d'actions, ou plutôt de séries d'actions qui déclinent une *poétique du contact* (Giorgio Colli) et du remembrement, et cela de manière itérative, inlassable, inclassable – un remembrement dont l'*articulation* de base se veut donc humble, basse : le pouce du doigt de pied. Non pas corps sans organe (Artaud, Deleuze), donc, mais corps remembré, réarticulé (*articulus*, en latin : l'articulation, l'orteil).

Les environnements de l'artiste dramatisent ce remembrement : morceaux épars, déliés, mis à plat, séparés : choses, personnes, végétaux, artefacts qui vont faire l'objet d'une secrète réorganisation. Une quête d'organicité qui nous demeure en partie énigmatique.

Le gros orteil correspond aussi à une revendication concrète, une phénoménologie du concret: il est ce qui oriente *dans* le concret. Comme une sorte de retour au réel, au sol, au plancher des vaches, au plancher commun.

Dans son essai de 1929, Bataille prétend que le gros orteil serait le dernier propre de l'homme. Il ne s'agit pas de « rabaisser » l'artiste, l'écrivain, mais d'inciter à changer de point sur son travail : peut-être en le voyant par l'en-bas : « La vie humaine est erronément regardée comme une élévation », écrit-il. L'orteil sert d'emblème à ce manifeste anti-idéaliste prônant le « va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure » publié dans la revue *Documents*. Significativement, les performances d'Agnes Nedregård remettent inlassablement en jeu cet *aller-retour* : entre le sublime et le grotesque ; le haut et le bas ; l'avachi-le rampant et l'érigé ; le lourd et le léger ; le sourd et le criant. Chaque action est un mini-manifeste anti-dualiste. Les gestes multiplient et enchainent les effets de boucles - pour reprendre deux termes chers à Merleau-Ponty, de *chiasm*es et *d'entrelacs*.

Ces incessantes « boucles » recèlent leur part d'inquiétude. Bataille en parle dans *Le Gros Orteil* : un déséquilibre permanent qui n'aurait de cesse de ramener le sujet humain, en apparence « érigé », à sa gravité terrestre et à la « boue ». Le contraire de l'art extra-terrestre, sur orbite, récemment imaginé par Peter Szendy et Christophe Kihm ? Pas forcément. Les performances d'Agnes Nedregård inventent une déterritorialisation par le bas et le sol. Une intra-territorialité : Tête dans sceau. Objets poussés au ras du sol. Choses qui tombent avec fracas. Portages. Corps alourdis... Etc. Il faudrait reprendre cette grammaire signe après signe pour analyser de près le phrasé de l'artiste.

La *gravité* (qui n'empêche pas le grotesque) joue ici un rôle essentiel. Elle produit des effets tragi-comique : à l'image du bonnet que le clown n'arrive pas à faire tenir sur sa tête, et qui retombe sans cesse. Ce que cela rend visible quelque chose de beckettien : l'énergie primordiale d'une instabilité première, par « séduction du bas » (Bataille). « L'homme n'a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n'est même pas possible de dire où il commence » (encore Bataille). Autrement dit, l'énergie de ces boucles performatives, figures frontalières (de contact, d'empreinte) produit de l'indétermination en multipliant les figures liminales/limitrophes : le corps se théâtralise dans des images saisissantes, *architecturées*, de sas, de tuyauteries, d'emboîtements et toujours, d'empreintes, d'articulations : tête dans sceau dans tronc dans tube dans filet, etc. Le travail multiplie les zones de contact ; l'orteil est l'endroit où se scelle la boucle performative : il est le petit membre qui impulse une énergie dans le sol et en reçoit une en sens inverse, dans une poussée concomitante du haut vers le bas, et du bas vers le haut.

Des performances comme *Closer to the Touch*, *Blind Spot*, *Carrying a Man* nous incitent à penser un monde où forme et contenu seraient brouillés. Ne restent plus que des restes : restes d'armatures rigides.

Le monde est alors à réarticuler patiemment.

Dans les performances d'Agnes Nedregård, il « devient impossible de distinguer l'espace et les choses dans l'espace » (Merleau-Ponty), ou encore la forme et le contenu. En travaillant sur les zones de contact et d'articulation, en somme les espaces complexes, on démystifie l'idée que le « contact » serait quelque chose de simple, de spontané ou de donné d'avance (dans la société du *cloud*, cela ressemble à une évidence). On valorise l'extrême complexité d'actions d'apparence simple : toucher, palper, sentir. Ou encore emboîter, serrer, presser, tirer... Cette démultiplication des surfaces sensibles nous rend tous « habitants de l'espace », celui ouvert par chaque performance. Chaque corps (animé ou inanimé) participe dès lors aux différentes qualités d'une expérience unique, mais non unifiante.

Travailler sur l'articulation, c'est aussi indiquer (grâce à cet étrange *index* qu'est le pouce) les espaces *entre*. Entre les hommes et les choses ; les hommes et les hommes ; les choses et les choses. L'oeuvre réfléchit sur une *proxémique*,

en suggérant une sorte d'entrelacement global des entités. La figure répétée du chiasme produit de l'anthropomorphisme, mais aussi de l'extra-territorialité, à dose égale. Par *insécabilité*, et encore une fois, effet de boucle produisant d'étranges *réversibilités*.

La performance sert à théâtraliser les « limites » des corps : ces limites peuvent sembler contraintes, et produire alors du grotesque par l'image d'un corps encombré, entravé. Alternance de chocs, de heurts, de caresses, d'emboîtements et d'embrassades... Le spectacle de la coexistence n'est jamais idéalisé. Cela se joue de manière concrète, et rugueuse. Les zones de contact apparaissent aussitôt comme *des zones de conflit et de fragilité simultanés*.

Dans le monde ultraconnecté de la séparation et du virtuel, monde *anaesthésié*, la poétique du contact de ce travail invite à « s'articuler au autres corps et aux autres multiplicités » (Miguel Benasayag), dans une redécouverte du palpable et du concret articulé (au sens littéral, comme au sens linguistique). *Le palpé devient langage*. Invite à redessiner les contours d'une expérience qui tend à se aujourd'hui à se liquéfier dans l'informe.

Or, ce qui frappe dans les performances d'Agnes Nedregård, c'est la non-fluidité : la résistance de la forme et de l'armature, même mises à mal. L'articulation, l'orteil sont des éléments de *structure*, qui vont de pair avec une esthétique de la *discontinuité*.

L'orteil, image humble du contact, de la palpation, de l'articulation, de l'interdépendance, mais aussi symbole de pauvreté, expression d'un refus face à l'individu narcissique. Rappel de la vexation darwinienne (et reste d'armature ancienne) : l'orteil *indexe* notre incapacité « acquise », le fait que la nature n'a pas été conçue en vu d'être ni pensée ni modifiée par nous. Il fait de nous des créatures du « bas », frappée d'obsolescence, métastables. D'où la nécessité, que ce travail nous rappelle sans-cesse, de l'humour.

« Voltaire autrefois dans *Micromégas* a imaginé un géant d'une autre planète confronté avec nos coutumes, qui ne pouvaient apparaître que dérisoire à une intelligence plus haute que la nôtre. Il était réservé à notre temps de se juger lui-même non pas d'en haut, ce qui est amer et méchant, mais en quelque sorte d'en bas » (Merleau-Ponty).

Références :

Georges Bataille, « Le Gros orteil », revue *Documents*, 6 décembre 1929.

Miguel Benasayag, *La Fragilité*, La Découverte, 2004.

George Colli, *Philosophie du contact*, L'Eclat, 2000. Texte établi par Enrico Colli et traduit de l'italien par Patricia Farazzi.

Christophe Kihm et Peter Szendy, au sujet du Musée de l'art extraterrestre : <http://www.artpress.com/2012/05/10/actualites-musee-de-lart-extraterrestre/>
Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945.