

L'observation participante de l'auteur de l'article à la performance *Andar por hablar o viceversa* donnée au centre d'art contemporain Artium de Vitoria/Gasteiz le 7 octobre 2011 permet une exploration de la place de l'humour, de l'improvisation, du rire et de l'absurde dans l'œuvre d'Esther Ferrer. L'article analyse les usages et le sens de ces pratiques courantes en art contemporain.

Mots-Clés : Humour. Absurde. Ironie. Esther Ferrer. Performance. Rire. Art contemporain.

Vitoria-Gasteizko Artium-Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoak 2011ko urriaren 7an egindako *Andar por hablar o viceversa* performancearen aurrean, artikulua egiteko behaketa parte-hartzaileak aukera ematen du Esther Ferrerren lanean umorearen, inprobisazioaren, barrearen eta zentzugabekeriaren rola aztertzeko. Ohiko praktika horiek arte garaikidean duten erabilera eta esangura aztertzen du artikulua.

Giltza-Hitzak: Umorea. Zentzugabekeria. Ironia. Esther Ferrer. Performance. Barrea. Arte garaikidea.

La observación participante del autor del artículo respecto a la performance *Andar por hablar o viceversa*, realizada en el Centro de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria/Gasteiz el 7 de octubre de 2011, permite explorar el papel del humor, de la improvisación, de la risa y de lo absurdo en la obra de Esther Ferrer. El artículo analiza el uso y el significado de estas prácticas habituales en el arte contemporáneo.

Palabras Clave: Humor. Absurdo. Ironía. Esther Ferrer. Performance. Risa. Arte contemporáneo.

L'humour et l'absurde en art contemporain.

Une étude de cas: l'œuvre
d'Esther Ferrer

(Humour and absurd in
contemporary art. A study
of Esther Ferrer's work)

Dicharry Lavie, Eric

IKER UM5478 (C.N.R.S, Bordeaux 3, UPPA)
Campus de la Nive Château-Neuf. 15, Place Paul Bert.
64100 Bayonne
ericdicharry@gmail.com

La liberté de représentation, la recherche de l'abolition des censures, l'ouverture sur l'exploration de toutes les possibilités élèvent l'humour dans ses différentes formes au rang de catégories esthétiques. L'humour est présent dans quasiment tous les courants d'art contemporain, aussi divergents les uns des autres (Francesca, 2009).

Paradoxalement, rien n'est mieux fait pour montrer la logique du fonctionnement du champ artistique que le destin de ces tentatives, en apparence radicales, de subversion : parce qu'elles appliquent à l'acte de création artistique une intention de dérision déjà annexée à la tradition artistique par Duchamp, elles sont immédiatement reconverties en « actions » artistiques, enregistrées comme telles et ainsi consacrées par les instances de célébrations. L'art ne peut livrer la vérité sur l'art sans la dérober en faisant de ce dévoilement une manifestation artistique (Bourdieu, 1977: 8).

Plus personne n'oserait même définir ce qu'est une œuvre d'art (Millet, 2011: 174).

Réel ou symbolique, pris dans d'éprouvantes mises en scènes ou objets de relevés iconographiques, le corps marqué, déformé, mis en abîme par les pressions physiques que l'on exerce sur lui continuera, dans les années 1970, à occuper une large place dans le paysage artistique. (Fréchet, 2002: 46)

[...] le « pêché originel », c'est le fait que la femme décide d'utiliser son intelligence [...]. (Esther, Ferrer, 2010).

Introduction

L'humour dans l'art contemporain occupe aujourd'hui une telle place qu'il mériterait à lui seul la publication d'une recherche approfondie. Recherche qui pourrait donner lieu à la publication d'une multitude de volumes. L'objectif de cet article sera de présenter rapidement le panorama de cet humour dans l'art d'aujourd'hui pour ensuite focaliser son attention sur la performance d'Esther Ferrer à la salle d'art contemporain d'Artium de Vitoria-Gasteiz. Notre souci sera d'explicitier et d'analyser les usages et le sens, par et pour les acteurs, de cette pratique courante en art contemporain qu'est l'humour. Pour appréhender la performance, nous analyserons les facultés perceptives, la façon dont elle péné-

tre le regard et sollicite le corps des participants et tiendrons compte de ce qu'elle produit comme commentaires mais aussi comme réactions psycho-physiologiques dont le rire fait partie. A partir d'une description de type ethnographique, il nous sera possible d'envisager de faire comprendre les effets que la performance produit. Le lecteur l'aura compris. Cette recherche s'inscrit dans la tradition d'une anthropologie à la fois phénoménologique et compréhensive. Il s'agira d'analyser l'humour et le rire dans l'art contemporain comme une « dimension constitutive de ce genre artistique, cohérente avec l'ensemble de ses caractéristiques, inscrite dans son histoire propre ». (Heinich, 2001: 129)

1. Une brève escale chez Ben, Boutin, Luzinterruptus, Broodthaers, Duchamp et Sehgal

La fonction du rire et de « l'humour noir » dans l'art contemporain comme critiques de la société est à interroger. Un détour parmi les productions des 31 artistes qui participèrent à l'exposition « L'Humour dans l'Art Contemporain », à l'espace Belleville CFDT de Paris en 2002 permet d'ouvrir des voies d'accès à l'entendement de ce questionnement. L'artiste Ben Boutin, par exemple, n'hésite pas à se mettre en scène pour signifier la multiplicité de l'être et ironiser sur la société de l'image qu'est celle des médias et de l'art contemporain. Dans sa photographie intitulée *War*, il se représente entouré de MM. Bush et Blair, symboles politiques de puissance et de guerre. Il porte un T-shirt avec les mots imprimés « Jesus is coming », comme pour ironiser sur l'impact des religions sur les décisions politiques et comme arme de manipulation des masses. Autre exemple, le dessin de l'artiste Ben qui représente un personnage portant un t-shirt avec la mention F, sourire aux lèvres, maintenant la tête sous l'eau à un autre personnage en train de se noyer. Le premier, tout puissant, représentant le pouvoir central de Paris. Le second renvoyant explicitement aux locuteurs des langues basques, corses et catalanes. Ce dessin traduit les préoccupations de l'artiste qui revendique une société qu'il voudrait « pluriethnique », un art qui étonne et annonce la prochaine rupture qui ne peut qu'être selon lui qu'ethnique et politique. Ben par cette production interroge et apostrophe une nouvelle fois les « peuples inquiets ». Cette production s'inscrit dans son souci de 1) défendre les cultures du monde contre les pouvoirs qui « acculturent » les peuples et les minorités et de 2) revendiquer le droit de parler les langues régionales et leur enseignement. Par cette production, l'artiste affirme une nouvelle fois que les différences sont des richesses. Il se positionne en faveur de l'égalité, et en défaveur du nivellement. Dans d'autres tableaux, il affichait son attachement à l'humour comme moyen d'échapper à la pression en écrivant : « Cela ne sert à rien de vous stresser, respirez, souriez, laissez-vous aller, tout est art » ou encore « L'art c'est de faire le pitre ». (Ben, tableau de l'artiste, 1970).

Autres preuves s'il en fallait de l'intérêt de ce questionnement sur la place de l'humour dans l'art contemporain, 1) les pamphlets lumineux du collectif de Madrid *Luzinterruptus* qui utilise dans ses démarches l'humour afin que les gens as-

semblent plus facilement ce qu'il veut faire passer comme message et 2) les « panneaux de moules » de Marcel Broodthaers, emblèmes moqueurs d'une belgitude réduite à des accumulations de coquilles vides et le « rire des modernes » qui s'exprime dans l'œuvre de Marcel Duchamp. Comme l'écrit Nathalie Heinich :

Les readymades de Marcel Duchamp en sont les plus beaux fleurons, ambigus entre la farce du plaisantin et l'arme dûment pensée du révolutionnaire : c'est le rire propre aux modernes, qui force les frontières de l'art pour faire de l'iconoclasme un instrument de création. Et c'est ainsi qu'un urinoir, rendu impropre à son usage initial (arraché, donc, au « cadre primaire ») pour être présenté comme une oeuvre d'art au Salon des Indépendants (interprétable comme canular, relevant d'une « fabrication ») se retrouve, deux générations plus tard, incarner le symbole par excellence de l'art contemporain (exposé, sur le « mode » de l'oeuvre d'art, dans les plus grands musées du monde), tandis que son auteur apparaît comme « l'artiste du siècle (Heinich, 2001:123).

Pour prendre un dernier exemple puisé dans la production artistique contemporaine, mentionnons la place de l'humour dans le travail de Tino Sehgal pour qui « [...] the authentic art has its basis in ritual ». Comme l'écrivait la journaliste Anne Midgette dans son article du New York Times :

Yes, it is also funny. Mr. Sehgal's pieces are in part games, governed by detailed rules and rewarding those who play along. Some are deliberately amusing, like "This Is So Contemporary," in which uniformed museum guards dance around the room singing, "This is so contemporary, contemporary, contemporary," shown in the German pavilion of the Venice Biennale in 2005 (Midgette, 2007).

La psychologue et psychanalyste Erica Francese publiait dans le journal des psychologues un article intitulé : « L'humour dans l'art contemporain ». Dans son introduction l'auteur écrit : « En tant que dérivé du jeu, l'humour, tout comme l'art, intégrerait les principes opposés de plaisir et de réalité ». (Francese, 2009) Et c'est bien de ces deux principes que la performance d'Esther Ferrer donnée à Vitoria s'est nourrie. C'est bien de plaisir et de réalité dont-il s'est agit. Et même si comme Erica Francese le laisse entendre, « l'humour et l'art risquent de perdre leur attrait une fois mis à nu par une explication », porté par la pulsion épistémophilique, nous relevons le défi.

Cet article s'est donné comme objectif d'analyser les relations qu'entretiennent ces deux phénomènes énigmatiques que sont l'art et l'humour. Notre propos n'est ni de faire rire, ni de faire preuve d'humour ni même de faire de l'art mais bien de mener une analyse anthropologique prenant comme objet les relations entretenues par le rire, l'humour et l'art. Interroger les mécanismes de fabrication du rire, les fonctions de l'humour dans l'art et plus particulièrement dans la performance d'Esther Ferrer telles sont les problématiques que nous tenterons ici de soulever afin d'apporter un éclairage sur ces deux énigmes, ces deux « boîtes mystères » que sont l'humour et l'art.



Festival Le Lieu Art Actuel, *Las cosas*. Performance de Esther Ferrer. Québec, Canada. Photo : François Bergeron, 1993

2. Qui est Esther Ferrer ?

Esther Ferrer est une artiste espagnole d'origine basque née en 1937 à Saint-Sébastien. Elle est considérée comme l'une des pionnières basques de l'art de l'action et des performances. En 1999, elle fut l'une des deux artistes qui ont représenté l'Espagne à la Biennale de Venise. En 2009 elle a reçu le Prix National des Arts Plastiques en Espagne. L'année dernière, elle fut gratifiée du prix *Gure Artea* du Gouvernement basque, *Eusko Jaurkitza*, pour son parcours artistique et pour l'intégralité de son œuvre. Artiste majeure de sa génération, elle est considérée comme une minimaliste. Elle intègre la rigueur et l'humour dans son approche. Comme elle le confiait à Pavlina Krasteva lors d'un entretien pour Paris Art : « [...] il y a beaucoup d'autres sujets qui m'intéressent comme l'immigration, l'absurde, le détournement, l'ironie et surtout le temps » (Ferrer, 2010).

Sa démarche est fondée d'abord sur la performance. Elle la développe dès le milieu des années 60, seule ou au sein du groupe ZAJ auquel elle s'intégra en 1967. Le nom ZAJ ne veut rien dire. Créé à Madrid en 1964 par Raymond Barcè, Walter Marchetti et Juan Hidalgo, cet amalgame actionniste espagnol se place à l'origine essentiellement au sein de l'univers musical et dans la proximité de John Cage. Malgré le Franquisme ZAJ décide de poursuivre sa pratique parce qu'à l'époque, du point de vue avant-gardiste, il n'y avait pratiquement rien. Son activité n'est pas évidente. Le groupe se retrouve ostensiblement vilipendé. Mais Esther Ferrer lui est restée fidèle.

Elle demeure toujours radicale quant à la pratique de l'art et la position de l'artiste dans la société. Son travail est empreint du dépouillement et de l'élimination de tout ce qui est théâtral, superflu. Elle s'oppose à ce qui ne sert qu'à gratifier un public en faisant de l'art « décoratif ». A part les performances, Esther Ferrer réalise divers travaux plastiques : objets, photos travaillées (« Le livre du sexe », « Le livre des têtes », etc.), tableaux basés sur la série des nombres premiers (« Le poème des nombres premiers ») et surtout des installations. Dans sa pratique perdure un aller et retour de la performance à l'installation et vice-versa. Parfois l'installation naît d'une performance et possède sa vie propre. Parfois le mouvement est inversé. L'installation originale devient une performance. Celle-ci garde aussi sa vie propre. Parfois enfin, performance et installation sont inséparables. Souvent les matériaux employés, une fois leur fonction remplie, retournent à leur fonction initiale. Dans une société vouée à la vitesse et à l'efficacité, elle propose un langage et une vision décalés, simples mais pas simplistes. « Passer pour un idiot dans une société où il faut absolument être performant, intelligent, beau, avoir des dents parfaites et de la même couleur, c'est quand même pas mal » dit celle qui au sein de ZAJ passait pour telle et se faisait surnommer avec les autres membres « *vagos del arte* » (les fainéants de l'art). Et l'artiste de préciser non sans humour : « Aujourd'hui, dans une société où il faut être à l'image d'Hollywood, c'est quand même un créneau intéressant ».

3. Le déroulement de la performance d'Esther Ferrer au centre Artium de Vitoria-Gasteiz

Pendant une demi-heure, l'artiste tient son public en haleine. Elle résume en quelques mots le concept de sa performance. Les règles qu'elle s'est fixées sont simples. Parler et marcher pendant l'intégralité de son action. Elle les respectera scrupuleusement. Elle tirera même de ce respect matière à faire rire – et ce bien que ce soit bien malgré elle – en de nombreuses occasions. Le travail d'Esther Ferrer nous renvoie au travail de Bruce Nauman et à l'usage qu'il fit du corps et de la marche. Marche appréhendée comme « une scansion calculée et d'une manière programmée des pas dans l'espace (Fréchuret, 2005: 55).

Thierry Davila évoque à ce sujet « le vertige combinatoire installé dans le corps même du marcheur » (Davila, 2000: 290-291) que Bruce Nauman intègre comme méthode dans *Slow Angle Walk* (Beckett Walk) où le corps entre en jeu dans un travail de « restructuration des gestes simples de la vie courante » (Nauman, 1997: 126).

Par sa performance de Vitoria mais aussi avec celle intitulée *Le chemin se fait en marchant* présentée à Lublin en Pologne ou encore avec *TA TE TI TO TU où l'agriculture au XIIème siècle* où elle demandait aux gens de la suivre en marchant à travers la ville de Berne, en Suisse, en 2009 pour une longue promenade en énonçant TA TE TI TO TU, Esther Ferrer rejoint la famille des artistes dont la marche a permis l'émergence de l'œuvre : Richard Long, Bruce Nauman, Hamish Fulton, Paul-Armand Gette.



Se hace camino al andar (*Le chemin se fait en marchant*). Performance de Esther Ferrer. Festival of video art & performances. Ramallah et Jérusalem Est. Photos : Festival of video art & performances, 2011



TATETITOTU, Performance Saga. Suisse : Bâle. Photos : Petra Köhle et Nicolas Vermot



Esther Ferrer. Performance *Andar por hablar o viceversa*. ARTIUM, 7.10.2011. Quintas Fotógrafos, Vitoria

Thierry Davila écrit dans le catalogue de l'exposition du Musée d'Antibes consacrée aux arpenteurs :

En réalité la quête de l'individu se prolonge dans le questionnement crucial de l'homme qui crée. "L'homme qui marche", c'est aussi l'homme qui oeuvre. C'est celui dont la marche se confond avec l'art lui-même. (Davila, 2000, texte de présentation de l'ouvrage)

Tout comme Hamish Fulton, Esther Ferrer aurait pu déclarer : « No walk, no work ». Dans un entretien accordé à Paris Art Esther Ferrer notait : « J'ai fait des actions dans lesquelles je marche d'une certaine façon afin que le bruit de mes pas s'intègre dans la sonorité de la performance ».

Dans sa performance, c'est bien marcher et parler qui deviennent des outils d'expériences, des mises à l'épreuve du réel, des synonymes de créer. L'énonciation et la mobilité, comme expérimentations du réel, étant les deux ferments de sa création. Mais ce n'est ni du côté de l'art ni du côté des artistes qu'Esther Ferrer va trouver matière à l'élaboration de sa « partition » comme elle la dénomme ou de son discours. Pour alimenter son argumentaire, elle préfère puiser ses références dans la littérature et dans des écrits d'auteurs comme Hugo et Thoreau.

Interroger l'énigme de la parole. Percer les mystères du langage par une pensée propre, unique, toute personnelle. Au sortir de la performance, le public est contaminé par le virus de l'analyse réflexive. L'artiste demande au public de poursuivre l'aventure de l'interrogation, du questionnement, de se saisir des trois petits points qu'elle sème pour poursuivre l'analyse : sans fin. En ce sens, elle pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Car les réponses qu'elle apporte ne sont jamais que ses réponses. Son objectif étant que chacun puisse apporter ses propres réponses à des questionnements qu'elle propose, initie. La performance devient prétexte à questionnements d'ordres généraux (le temps, le mouvement, la marche, la parole, le langage, la connaissance...) où plus spécifiques, liés à la performance elle-même : "Qu'est-ce que c'est? Est-ce de l'art? Par quel bout faut-il s'en saisir? Quand est-ce que cela se termine? Quand commence-t-il?" (Zehar, 65: 16-17).



Esther Ferrer. Performance *Andar por hablar o viceversa*. ARTIUM, 7.10.2011. Quintas Fotógrafos, Vitoria

L'exercice de la parole est au centre d'une pratique qui implique une extension élargie du champ artistique. « La parole, tout tient en elle » (Beuys, 1988: 41) confiait Joseph Beuys à Eddy Devolver lors d'un entretien. Pour ce qui est des paroles d'Esther Ferrer, elles ne détruisent pas la réalité qu'elles sont censées définir. Elles la déplacent. Et c'est précisément dans ce déplacement de la réalité que s'inscrit la rigueur de l'absurde qui échappe au vide de l'aporie en révélant l'essence même de la logique de la parole et de la marche. C'est au moment précis où Esther Ferrer parvient à surpasser l'épineuse contradiction qui consiste à dire ce qui est et surtout à **faire ce qui est dit** qu'elle entrouvre la porte à l'absurde et au rire dont il est porteur. C'est dans cette relation du dit au faire et du faire au dit que s'émanent l'humour et le rire. En définitive, c'est « en faisant ce qu'elle dit qu'elle fait », dans la redondance du faire dans le dit et du dit dans le faire, qu'elle laisse la porte ouverte à l'absurde et au rire.

4. Le contexte

Vendredi 7 octobre 2011. La salle du centre d'art contemporain de Vitoria-Gasteiz est comble. Une centaine de spectateurs se sont rassemblés pour assister à la performance de l'artiste native de San-Sébastien : Esther Ferrer. Pour définir la performance, nous mentionnerons ici la définition qu'en donne Moritz Küng : « [...] kontzientzia osoz eszenaratutako eta antzeztutako ekintza baten modura » (Küng, 2008 : 77) bien que, comme le précise Esther Ferrer, elle n'apprécie ni les « situations théâtrales » ni « les aspects dramatiques qui ont un rapport avec la théâtralité » ni rien de ce qui peut faire basculer la performance du côté du « faux » et du « factice ».

Pour l'artiste qui revendique son ancrage dans la vie et le réel et qui apprécie « les choses qui se font naturellement », il y a « autant d'interprétation de la performance que de personnes qui en font ». A chaque performeur correspondrait donc une définition de la performance. Aussi, pour l'artiste, l'idéal serait que cha-

cun puisse en donner sa propre définition. Elle rejoint l'approche de la performance proposée par Joan Jonas et de Jens Hoffmann pour qui:

Il s'agit ici de délaissier les stéréotypes habituellement associés à la performance et de montrer que cette forme d'art ne peut être réduite ni à une seule et unique idée ni à une définition définitive mais qu'elle revêt une grande pluralité de formes. Les artistes [...] le montrent très clairement. Il suffit de regarder la diversité des œuvres d'art, des médiums et des pratiques présentés. Il y a de la vidéo, des installations, du dessin, de l'art conceptuel, de la photographie, de la sculpture, du cinéma et même de la peinture. Et de là on arrive à la question de savoir qui ou quoi agit dans une œuvre d'art, et comment ? (Hoffman et Jonas, 2005).

La performance apparaît aujourd'hui trop restrictive et trop marquée historiquement pour rendre compte efficacement de l'extraordinaire diversité des démarches artistiques actuelles. Aussi, Joan Jonas et Jens Hoffmann lui préfèrent celui d'action comme titre de leur ouvrage. Mais comme le fait justement remarquer Esther Ferrer, les termes évoluent avec le temps. « Quand on a commencé à faire des performances dans les années 1960, on les appelait « théâtre musical », le mot « performance » ne s'employait pas dans le sens d'aujourd'hui » (Ferrer, 2010).

Dans sa démarche, Esther Ferrer est lucide face à la vie. Elle a une grande conscience de ce qu'elle est en train de dire et de faire et apporte une attention particulière à la manière dont elle va le dire et le faire. Elle a conscience du fait que la plus haute raison voisine avec la déraison. Elle qui a vécu la dictature franquiste a vu son rôle conforté parce qu'elle a résisté en contournant la censure – en donnant des performances/concerts¹, au sens de l'héritage Cagien du terme où « tout peut être de la musique » et en produisant « des actes uniques, littéraires, condensés jusqu'au bord de l'absurde, minimaux et tranchants » (Mayen, 2011) – pour exprimer ce qu'elle avait à dire en utilisant pour ce faire une **esthétique de l'absurde**. Une absurdité non démontrée mais simplement mise en scène qui laisse au « spectateur » le soin de l'interpréter. Une absurdité qui mêle gaieté et gravité et qui possède sa logique propre. Moins farfelue, saugrenue, extravagante et incohérente qu'elle n'y paraît. Qui fait rire de prime abord mais qui, après réflexion, rend compte du malaise qui y est dénoncé. Quand Pavlina Krasteva lui demandait ce qui l'intéresse dans l'absurde elle précisait:

J'ai toujours aimé le théâtre de l'absurde, en commençant par les auteurs espagnols, et plus particulièrement des pièces de Jardiel Poncela et de Mihura, entre autres, et bien sûr Alfred Jarry. L'absurde m'intéresse parce que je ne comprends rien, ce modèle de société dans laquelle je vis me semble absurde, ou pourquoi sommes-nous ici et pourquoi allons-nous disparaître? Je pense qu'en rajoutant de l'absurde dans l'absurde, je peux peut-être réussir à comprendre quelque chose. (Ferrer, 2010)

1. Comme nous le confiait Esther Ferrer, « pour nous les actions que nous faisons, c'était vraiment des concerts, dans le sens "cagien" du terme. Nous les appelions concerts pour deux raisons : la première musicale dans l'héritage de Cage, (tout peut être de la musique) et la seconde pour l'avantage de ne pas subir la censure franquiste ».

L'absurdité d'Esther Ferrer déstructure « par excès » le langage et lui indique ses limites. C'est d'une absurdité 1) qui invente à sa place un nouveau langage « artistiquement transmué », 2) qui répond par l'absurde à un modèle de société absurde, dont il s'agit. D'une catégorie esthétique de l'absurde qui désigne des attitudes fondamentales de l'artiste face à l'existence. D'une opération mathématique inédite où du plus rajouté à du plus devrait donner du moins.

L'absurdité marque une rupture avec l'ordre établi. Il permet d'effacer les règles établies par déstabilisation. Il naît de la confrontation d'éléments comparés, de l'association de l'artiste au monde. C'est un mécanisme de pensée qui permet, par décalages, détournements et déformations, d'accéder au sens profond et caché des choses. L'absurde devient pour l'artiste un outil, une catégorie esthétique pour soulever des questionnements philosophiques et existentiels. En initiant un déplacement de la réalité dans la réalité, du réel tel quel au réel tel que pensé par l'artiste, l'absurde parvient à exhiber et à mettre en exergue des vérités fondamentales. Comme elle se plaît à le répéter son « travail est un minimalisme basé sur la rigueur de l'absurde » (Ferrer, 2011).

A Vitoria, c'est l'idée – marcher et parler pendant une demi-heure - qui dicte la procédure et le canevas de l'action. Ici, à l'inverse de la performance de Bruce Nauman intitulée *Going around the corner piece*, ce n'est pas le spectateur qui est invité à marcher mais bien l'artiste : Esther Ferrer. L'idée mise en pratique devient lors de sa réalisation tributaire du contexte et de l'espace. Le contenu de la performance étant à la fois façonné par la mise en pratique de l'idée originelle et par le contexte qui influence le cours même du déroulement de l'action. Cette ingénierie du contexte dans le déroulement même de l'action procurant à la performance son caractère unique et non reproductible, rare, car non réitérable. Comme l'énonce Esther Ferrer, la performance correspond à l'instant de la performance. Elle ne demande jamais ni à être filmée, ni à être photographiée. Pour l'artiste, la performance:

C'est live. C'est quelque chose qui arrive dans un moment donné, dans un lieu. Quoiqu'il arrive, c'est cela. Ce qui arrive pour moi c'est beaucoup plus important que ce que j'avais pensé faire. L'accident dans la performance est toujours le bienvenu. C'est un élément qui différencie la performance du théâtre. Au théâtre, l'accident c'est une catastrophe. Dans la performance, c'est la vie qui passe. (Ferrer, 2010. Centre Pompidou, Paris)

Dans un entretien qu'elle accordait à Pavlina Krasteva pour la revue Paris Art en 2010, elle précisait sa pensée :

Ce qui m'intéressait dans la performance, c'était son côté éphémère, le fait qu'il n'y ait pas de traces, seulement le souvenir dans la mémoire des gens qui étaient présents [...]. Une photo ou une vidéo ne peuvent pas se substituer à la performance. [...] Je n'ai jamais utilisé mes vidéos de performances comme œuvres. (Ferrer, 2010)

Esther Ferrer donne à l'art le goût et les couleurs de la vie. Et c'est précisément de cette vie, de ces accidents, de cette impossibilité de retour en arrière, de cette vérité vraie non manipulable au montage, de ce *direct live* dont le rire est friand. Remarquons cependant que la performance fidèle à « son essence radicale

et inaliénable » (Zerbib, 2010) ne reste pas cantonnée aux festivals d'art performance marginaux comme le laisse entendre David Zerbib. La performance d'Esther Ferrer, intitulée *Andar por hablar o viceversa* et donnée au centre d'art contemporain Artium de Vitoria-Gasteiz le 7 octobre 2011, illustre au contraire que la performance considérée comme « accomplissement de l'acte pur fait art » (Zerbib, 2010) est au contraire intégrée dans la programmation et dans l'enceinte même des institutions muséales les plus officielles.

Le contexte introduit, par interférence et interaction, une métamorphose constante, une part d'incertitude, d'inconnu, d'improvisation et de non maîtrise absolue qui est à l'origine du rire. **Ce sont 1) le dévoilement de l'imprévu qui surgit dans un espace/temps plus ou moins réglé, scénarisé, 2) l'imprévisible énergie de l'action qui se pratique sans savoir avec certitude ce vers quoi tend cet élan et 3) la possibilité de transformer *in situ* la situation performative ; qui autorisent le rire.**

Le décor est planté. Minimal. Une centaine de chaises sont disposées autour d'un espace scénique ovale laissé vide pour l'action. 17 heures 25. Le public bigarré, de sept mois à soixante dix-sept ans, s'installe. Des bus de Bilbao et de Madrid ont spécialement été affrétés pour l'occasion. Une grande partie de ce que compte le Pays Basque d'artistes, d'étudiants aux Beaux Arts, de responsables d'espaces d'exposition, de critiques ou de simples amateurs d'art est présente pour l'évènement. Très vite, les chaises laissées vacantes sont prises d'assaut. Il ne reste plus de place assise. Certains s'installent, assis, à l'intérieur de l'extrémité quasi circulaire. D'autres restent debout. Dans une arrière salle qui fait office de loge improvisée, l'artiste se prépare. 17 heures trente. Elle fait son apparition à l'heure indiquée sur la programmation. La seule alternative pour le spectateur est de regarder l'artiste évoluer dans son scénario. A Vitoria, à l'inverse de la performance de Vito Acconci intitulée *Pryings*, il n'existe ni moniteur ni écran qui retransmette la scène.

Femme d'un certain âge, elle a su conserver la vivacité d'une jeune adolescente. Son esprit vif embrase l'assistance, monopolise l'attention, contracte le temps. Son propos est sans concession. L'hésitation n'a pas sa place ici. La conviction est totale. Habitée par les penseurs qui l'ont précédée (Thoreau, Hugo...) elle prêche la « bonne » parole. La sienne. Investie de son intime conviction. La seule qui vaille à ses yeux. Une parole au sens critique avéré.

La connivence, instaurée entre l'artiste Esther Ferrer et son public par l'entremise de l'humour et des rires, permet à ses allocutaires de mettre en perspective leurs angoisses. Face à une époque en perpétuel questionnement sur ses valeurs et ses fondements même, elle indique, par ses réflexions et ses analyses, un cheminement, une porte de sortie, une échappatoire. Son art procure à ses allocutaires, par l'humour qu'il véhicule et les rires qu'il délivre, un sentiment de légèreté par relâchement des tensions. Légèreté non intrinsèque aux sujets abordés (la marche, la parole, le langage, la philosophie, la politique, le mouvement...) qui ne paraissent pas de prime abord être fondamentalement propice aux rires et à l'humour. **Le faire-rire non conscientisé et non programmé** d'Esther Ferrer fonc-

tionne comme une défense contre le désespoir du vide et de l'inconnu. Par ses rires salvateurs elle permet au(x) moi(s), au sien et à ceux de ses allocutaires, de ne pas se laisser « accabler par les calamités de la réalité extérieure ». (Francesse, 2009).

En plaçant, et bien que ce soit « malgré elle », le rire et l'humour parmi « les effets » de sa démarche artistique, Esther Ferrer referme une longue page de l'histoire de l'art où l'humour n'avait de place qu'à la marge. Car comme l'écrit Erica Francesse:

[...] depuis le Moyen Age, la conception chrétienne du rire a prédominé : il était du côté du mal, du satanique. L'art était une affaire sérieuse, puisque lié à la religion, puis aussi aux personnages haut placés dans la politique. Les rares exceptions d'œuvres burlesques étaient considérées à la marge de l'art, en tant que formes mineures (la caricature).

En attribuant à l'art une fonction libératrice et critique des valeurs, de la religion, du pouvoir établi, du rapport homme/femme, des institutions y compris celles de l'art lui-même, l'art d'Esther Ferrer n'a eu de cesse de créer des conditions favorables et optimales afin que l'humour, désormais légitimé, puisse être réintégré au centre même des préoccupations de l'art. Bien que cela se fasse de manière non consciente et bien malgré elle, la performance est perçue par une partie de son public comme risible c'est-à-dire comme pouvant déclencher le rire.

L'artiste énonce par sa performance ses propres vérités personnelles sur la réalité. Vérités sur la réalité d'un monde vécu à la fois par elle-même et par ses allocutaires. Vérités qui, énoncées sur un mode non conscientisé a priori comme humoristique, mais qui le devient pour une partie du public qui assiste à sa performance, ont encore plus de chance de toucher leurs cibles. Car, en proposant, malgré elle et de manière non consciente, une performance où l'humour tient une place non négligeable, elle brise la glace de l'indifférence et réduit la distance qui la sépare de son public.

5. Le mécanisme du rire

En provoquant sourires et rires, Esther Ferrer obtient une réponse. Il lui suffit de les observer et de les entendre pour savoir que ses allocutaires jouent bien le jeu auquel elle les a conviés. Le rieur ressent une forme de liaison intime avec les autres rieurs. Le rire est trait d'union, passerelle entre rieurs. Un dénominateur commun qui unit, agglomère, rattache. Un formidable outil pour initier un même sentiment d'appartenance et de reconnaissance mutuelle. Car en fin de compte, si nous rions ensemble des mêmes choses n'est-ce pas un peu aussi que nous nous ressemblons et sommes un peu les mêmes ? N'est-ce pas parce qu'il se dégage de cet entre-nous une sensation de similarité ? A contrario, le rire peut aussi fonctionner dans l'autre sens car ne pas partager un même rire peut aussi faire naître un sentiment d'exclusion de la part de celui qui ne rit pas. Cette sensation de mise à l'écart pouvant venir nourrir un sentiment de persécution. Ceux qui n'auraient pas ri à la performance d'Esther Ferrer tout en constatant autour d'eux que d'autres

n'avaient de cesse de rire pourraient dès lors tout à fait éprouver toute une série de sentiments dont par exemple celui d'une inaccessibilité à une telle performance. Performance qui aurait pu être prise comme « emblème » de l'art contemporain et nourrir ainsi, de fil en aiguille, une méprise de l'expression artistique contemporaine en raison du fait que, tout en prenant conscience de l'existence d'une dimension humoristique dans cette performance, elle leur échappait. Mais l'inverse s'avèrerait tout aussi vrai. En effet, rire de ce qui n'est point risible pourrait faire passer le rieur pour un être ridicule, potentiellement « ridiculisable ». Rieur victime d'une mystification qui consiste à prendre à la rigolade ce qui ne mériterait pas de l'être. Le rire pouvant alors se retourner contre le rieur conformément à l'apologue de l'arroseur arrosé transformé dans ce cadre en celui du rieur ri. Comme l'écrit Nathalie Heinich:

Face à un objet se présentant comme une œuvre d'art (et plus généralement, comme susceptible d'être soumis à une épreuve d'authenticité), ce malaise deviendra la peur d'être victime d'une mystification, de prendre au sérieux ce qui ne mériterait pas de l'être, de s'exposer au ridicule en stigmatisant un objet au nom d'un univers de valeurs dont il ne relève pas. (Heinich, 2001: 124)

La question du rire dans la performance d'Esther Ferrer peut donc se poser en ces termes. Le rire est-il nourri par une « naïveté disqualifiante qui trahit » du côté des rieurs « leur éloignement du monde de l'art » ou par une « ironie disqualificatrice, qui relève leur familiarité et leur aisance à jouer avec ses codes » (Heinich, 2001:126).



Esther Ferrer. Performance *Andar por hablar o viceversa*. ARTIUM, 7.10.2011. Quintas Fotógrafos, Vitoria

6. De quoi rit le public ?

Pour problématiser le rapport de la performance aux sujets qui en font l'expérience, nous avons interrogé le *modus operandi* ayant trait à la participation des témoins de l'évènement. Comme l'écrit Catherine Millet : « [...] la manière dont le témoin voit l'évènement éclaire aussi son mode de participation » (Millet, 2011: 60). Pour ce faire, nous avons réalisé un entretien avec l'artiste Zuhar Iruretagoiena qui a participé à la performance de Vitoria-Gasteiz. A la question : « Vous souvenez-vous de quoi, quand et comment vous avez ri lors de la performance ? » elle répondait:

Me acuerdo de algun punto concreto, pero no de todos los momentos en lo que me rei. Supongo que se trataba mas de un estado en el que conseguimos sumergirnos que las bromas concretas.

Avec le temps qui s'écoule, l'activation mnémorique ayant trait à la place du rire dans la performance renvoie à un contexte global, à une atmosphère mémorisée comme propice à la « décontraction ». Les souvenirs du rire s'associent plus à un état dans lequel le « spectateur » est plongé, à une ambiance générale insufflée par une co-présence, qu'à une réaction sporadique et épisodique liée à des éléments déclencheurs attachés à des « plaisanteries concrètes ». A la question « Pouvez-vous définir cet humour ou ce rire » Zuhar Iruretagoiena nous confiait:

En mi caso la risa provenía de ver a Esther Ferrer en situaciones límite donde el control sobre su cuerpo y su voz le resultaban problemáticas. Donde se podía visualizar el límite que ella buscaba en la acción. Creo que se trataba de una risa que provenía del estado de complicidad que ella crea con los participantes en la performance.

Dans l'expérimentation des possibles de la « performeuse » ayant trait à la voix et au corps, ce sont les situations ressenties comme limites et problématiques, du point de vue de la spectatrice à l'endroit de la « performeuse », qui participent au déclenchement du rire. C'est donc dans ce qui est repéré comme faisant partie des limites mêmes que la « performeuse » expérimente dans l'action que les sources du rire des spectateurs sont identifiables et localisables. Les pressions physiques volontaires participent à cette expérimentation des limites et révèlent le corps dans ses différentes réalités. Le corps devient le lieu sur lequel Esther Ferrer peut intervenir et créer un évènement tout en mesurant différents types de sensations. Sensations qui peuvent devenir partie prenante dans le déclenchement du rire. La puissance de la performance tient tout autant dans l'expérimentation des limites, dans la démesure de ce qu'Esther Ferrer entreprend que dans les résonances poétiques de ses propositions. C'est dans ces interstices localisés entre les limites, la démesure et la portée symbolique de ses suggestions qu'il faut rechercher l'origine du rire.

Le rire, note Zuhar Iruretagoiena provient également d'un état de complicité (*estado de complicidad*). Etat créé par Esther Ferrer entre elle-même et les participants à la performance. **Complicité, proximité, connectivité, dialogisme, interactivité, consonance, intimité et connivence** sont les alliés de l'humour et du rire. Ils représentent les piliers, les fondations qui participent à l'élaboration d'une

ambiance et d'un environnement. Ils constituent les ingrédients actifs dans l'édification d'une atmosphère générale. Atmosphère, ambiance, état et environnement aux caractéristiques spécifiques pouvant désormais se penser comme étant des **facteurs facilitateurs** de l'humour et du rire. Mais il est à noter que l'objectif de la performance n'est pas la recherche de l'adhésion du public. Nous y reviendrons ultérieurement au cours de ce texte. Si cette adhésion a tout de même lieu, elle n'est jamais pré programmée par l'artiste. L'adhésion n'est que l'une des réactions possibles du public. Public qui peut tout aussi bien « mal réagir » à ce qui lui est présenté et manifester sa non adhésion de multiples manières, quitter l'espace de la performance, huer, siffler, etc.

A la question « Quelles sont les thématiques qui vous ont fait rire? » Zuhar Iruretagoiena répond:

Creo que en la respuesta anterior ya he mencionado esto, pero concretando más podría decir que, me agrado mucho el repaso histórico sobre la voz y el habla, la marcha y su conexión a la voz que hizo, y sobre todo cuando de una manera irónico-acida apuntaba cierto aspecto, ciertos detalles de tales historias.

C'est au niveau du traitement des détails des histoires ayant trait à la relation entre la parole, la marche et la voix que se localise le rire pour Zuhar Iruretagoiena. Un traitement ironique et acide qui participe au déclenchement des rires. L'ironie repérée par la participante Zuhar Iruretagoiena renvoie à l'ironie revendiquée d'Esther Ferrer. Ironie conscientisée par la « performeuse » à la différence de l'humour non conscientisé. Le traitement de l'ironie nous permet d'obtenir un début de réponse à la question posée plus haut dans le texte quant à la nature même du rire des participants aux performances. Dans ce cadre, l'ironie repérée par Zuhar Iruretagoiena dans le travail d'Esther Ferrer révèle non pas sa naïveté qui serait synonyme d'éloignement du monde de l'art mais au contraire sa familiarité et son aisance à jouer avec ses codes. Codes à la fois partagés par Esther Ferrer et une partie de ses allocutaires. Manipulation de codes à la source d'un même entendement et d'un même langage.

C'est donc au niveau de la capacité à repérer, à identifier et à interpréter des codes, codes partagés à la fois par l'artiste et par ses allocutaires, qu'il faut repérer l'essence du risible. Le rire est tributaire d'un partage d'**identité langagière commune**, au sens large du terme, d'une maîtrise d'un même sens donné aux actions réalisées lors de la performance. Le rire est localisable au point de rencontre situé à l'intersection d'une interprétation de codes. C'est au moment précis où la participante à la performance, repère et révèle, à la suite d'une interprétation, les codes produits par l'artiste performeuse qu'elle rit. Serait-ce alors qu'il n'existerait point de rire sans cette reconnaissance?

Nous ne saurions valider cette hypothèse. En effet, il nous apparaît qu'il existe bien une autre catégorie de rire. Catégorie qui n'est plus elle fonction d'une reconnaissance de codes mais qui renvoie à une certaine dose de naïveté de la part du rieur. Naïveté fonction à la fois d'un non langage commun et d'un éloignement du monde de l'art. Au rire qui naît d'un repérage mutuel, ayant trait à un

dénominateur commun (ici centré sur une même ironie) viendrait se rajouter un rire sans affinité. Un type de rire fonction d'un décalage entre l'interprétation du rieur et la proposition de l'artiste « performeuse ». Un rire basé sur un malentendu et déclenché par l'écart existant entre le discours de l'artiste sur son action et la réception de cette action par le rieur. Le rieur pouvant pour rire, se référer à l'action en lui attribuant un sens « premier degré », alors que l'artiste se situe en conscience sur un autre plan localisé celui la dans du « second degré ». Un type de rire enclenché par une incapacité à repérer dans le discours des références communes. Un rire « de l'écart plus que « d'une familiarité/similarité ».

En prenant l'action « au pied de la lettre », dans sa littéralité, le rieur risquerait, de par son incapacité à interpréter les codes qui jalonnent la performance, de rire alors que d'autres dans le public ne rient pas. L'écart qui séparerait alors les rieurs s'expliquerait par une différence quant aux références usitées pour l'activation du risible. Les uns puisant dans une capacité à interpréter et une familiarité avec les codes leurs raisons d'en rire alors que les autres iraient puiser leur source du rire du côté d'un non partage de ces clés indispensables à une « juste » interprétation. Juste interprétation pouvant se définir comme étant une interprétation en concordance/résonance avec celle proposée par l'artiste en performance. Le partage d'une même maîtrise des codes n'est donc pas la condition *sine qua none* de l'accès au rire. Elle en est l'une des portes d'entrée sans en être la seule et unique. C'est cette diversité typologique du rire qui explique les décalages des rires entre rieurs et le fait que tous les participants ne rient jamais tous en même temps des mêmes choses.

Le rire découle d'une multitude d'interprétations. L'exemple de l'écartement des joues par les index – qui nous rappelle celui de David Askevold dans son travail intitulé *Prototype for nine Synapses* (1975) – permet d'illustrer notre propos. Les rires puisent dans cette action deux sources qui peuvent ou non se superposer. Le premier est fonction d'un comique de situation. C'est l'écartement même des joues et la situation qui en découle qui fait rire. C'est un rire « premier degré », de surface, qui renvoie à un sens efficient consécutif à une simple contemplation de l'écartement. Le rire « second degré », profond, ne se contente pas de se référer à l'action même. Il va puiser sa source au-delà, dans l'intention qui a présidé à l'action, dans l'interconnexion des possibles, dans le repérage de l'expérimentation des possibles ayant trait à la parole et à l'énonciation. Il est localisé dans l'idée première à l'origine de l'action. L'idée première proposée par l'artiste est repérée comme telle par le participant à la performance à la suite d'une **interprétation « sceptique »**. Dans le rire « second degré », ce n'est que lorsque le rieur « sceptique » repère, interprète et décode le sens caché qu'il rit. Comme l'écrit Catherine Millet dans son ouvrage *D'art press à Catherine M.*: « Le scepticisme laisse ouverte la possibilité d'un sens caché, profond, révolutionnaire, derrière les gestes les plus simples, qu'il faut par principe défendre » (Millet, 2011: 31).

Cette action d'Esther Ferrer, d'écarter ses joues avec ses index pour interroger le langage, peut sembler **dérisoire** mais elle a en réalité une **portée fondamentale**. Elle permet aux participants de la performance de modifier leur fa-

çon de penser la marche, le langage et la parole. Par l'ensemble de ses performances qui ont jalonné son parcours, Esther Ferrer a contribué à changer le cours de l'histoire de l'art parce qu'elle réussit à changer notre façon d'appréhender le monde. Elle permet aux participants de se laisser aller, de se lancer dans le vide, de soulever « *le couvercle de la rationalité* » (idem, p.158). Comme Yves Klein, Braco Dimitrijevic, Vito Acconci, Rebecca Horn, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Michel Journiac, Joseph Beuys, Gina Pane et bien d'autres artistes, Esther Ferrer n'a certainement pas changé le monde mais elle a participé à changer notre façon de le penser. En participant à la performance, le spectateur est invité à se confronter à la construction d'une interprétation du monde selon un système dont l'artiste est la seule à détenir la clef. Chaque participant interprétant la performance à sa manière et apportant de la sorte sa propre contribution toute personnelle. Par sa simple participation, le spectateur à la possibilité d'accéder à un art véritable. A un art qui donne à penser différemment.

Quand nous avons demandé à Zuhar Iruretagoiena comment elle pourrait qualifier l'humour d'Esther Ferrer, sa réponse fut la suivante : « Como un humor irónico, inteligente, ácido y autorreflexivo ». Nous avons bien ici la confirmation que l'humour non conscientisé, produit bien malgré elle par Esther Ferrer, est bien perçu et ressenti comme étant de l'humour du point de vue d'une partie de son assistance. Un humour qui trouve sous la plume de l'artiste Zuhar Iruretagoiena une définition qui se fait plus précise grâce à l'usage d'adjectifs qualificatifs : ironique, intelligent, acide et autoréflexif. Elle poursuit cette réflexion quant à l'humour en répondant à nos questions : « Pour faire rire, vous semble-t-il qu'Esther Ferrer use de thématiques qui lui sont propres, personnelles ? Selon vous, quelle est l'importance de l'humour d'Esther Ferrer dans sa performance et dans son art ? Comment se traduit-elle ? ».

No creo que más bien tiene un humor personal, pero no temático. Por otro lado me interesa como consigue establecerse en el límite de lo cómico sin perder un ápice de contundencia. Creo que para la performances que hace Esther Ferrer el humor es una técnica mas, desde donde ella aborda la problemática que le interés, pero dando lugar a la naturalidad del momento y a la complicidad de los participantes. Creo que lo utiliza como mecanismo catártico de la tensión del espectador.

Quant à la place et au rôle de l'humour dans l'art du XXIème siècle, Zuhar Iruretagoiena pense que :

[...] el humor tiene, muchas maneras de abordarlo, y por lo tanto creo que hay tanto humores como trabajos artísticos. Podría decir que creo que el uso del humor como elemento de la piezas, de la obras de arte responde a una manera de enfrentarse al arte. Una manera postmoderna en donde el artista trata de quitarle al hecho de hacer arte esa losa lapidaria de algo sagrado, que durante muchos años a arrastrado el arte.

7. De qui et de quoi se moque Esther Ferrer ?

En énonçant devant un parterre d'amateurs d'art contemporain, censés être des personnes cultivées, vous êtes des incultes -et ce, en raison du fait que ses allocutaires ne connaissent pas l'une des références qu'elle énonce- Esther Ferrer est volontiers provocatrice. Mais le fait d'énoncer cela dénote qu'elle entretient à l'égard de son public une certaine confiance mêlée de défiance. Le fait qu'elle le pousse dans ses retranchements illustre bien qu'elle le porte en estime et qu'elle espère déceler chez lui un certain sens de l'humour, de l'autodérision et du second degré. Car en effet, ne faut-il pas une certaine dose d'humour pour pouvoir se moquer de sa propre inculture ?

Mais sa provocation n'est pas gratuite. Si elle se moque de l'inculture de son public c'est pour mieux lui faire prendre conscience de son inculture et finalement pour mieux pouvoir l'instruire, pour mieux pouvoir lui faire partager sa culture. C'est cette dimension didactique qui transparait dans son travail présenté à Artium. Le partage de cet être de culture passe par la provocation pour tenter un éveil des consciences somnolentes et endormies. Son souci de communiquer est permanent. Si elle parle et marche, ce n'est pas pour marcher et parler dans le vide mais bien pour que ses messages soient audibles et compris. Elle attend une réaction. Sa performance est pensée comme dialogique. Dans l'instant et en différé. L'apparente simplicité de façade cache en réalité une pensée mûrie, acérée. Si elle est minutieusement simplifiée, c'est pour mieux permettre à l'interaction de s'épanouir. Car la performance n'est pas pensée comme un monologue barbant où l'artiste aurait le monopole de la parole. Au contraire, par ses interrogations et relances constantes, l'artiste recherche l'échange, le lien, le partage, la connivence. Et c'est précisément ce que l'humour lui permet. L'instauration d'une proximité avec son public. La moquerie d'Esther Ferrer est donc tout sauf gratuite, méchante, sarcastique, humiliante, blessante car si Esther Ferrer se permet de se moquer de son public c'est en définitive pour son bien.

Pour faire en sorte que son humour non conscientisé fonctionne, Esther Ferrer use et abuse de l'effet de surprise. Le mouvement et le débit de parole incessant maintiennent en éveil son auditoire qui n'a pas d'autre alternative que de rester focalisé sur l'action. Mais pour faire rire, même si faire rire ne fait pas partie de ses préoccupations conscientes, Esther Ferrer doit aller plus loin encore. Elle doit pousser le public et lui demander de suspendre pour le temps de sa performance sa morale et sa critique intellectuelle. Car ce n'est que lorsque le public, séduit par la proposition de l'artiste, suspendra ces catégories qu'il accèdera au rire. En définitive, ce n'est qu'à partir du moment où le sensoriel surpassera le rationnel que le public accèdera à la satisfaction et à la gratification du rire.

8. L'humour et l'absurde questionnés

L'humour d'Esther Ferrer n'est ni pré pensé, ni pré programmé. Comme elle nous le confiait dans un entretien:

Je vous envoie les réponses à vos questions, mais je ne suis pas sûre qu'elles soient intéressantes pour vous, car même si l'humour m'intéresse toujours, et même beaucoup, dans mon travail je ne l'utilise pas consciemment. (Ferrer, 2011)

L'objectif des performances d'Esther Ferrer n'est pas de faire rire. Elle rejoint ici la position d'un artiste comme Tino Sehgal. Quand la journaliste Danielle Stein du *Wmagazine* faisait remarquer à ce dernier que son travail intitulé *This is so contemporary* (2004), avait été considéré par certains comme amusant et humoristique « funny/humorous », l'artiste lui répondait : « [...] it's not something I aim for ». Comme l'écrivait Danielle Stein :

And when it's pointed out that some of his pieces can be seen as funny –pieces like *This is so contemporary* (2004), in which players disguised as museum guards suddenly begin dancing and singing, "Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary!– he is clearly pleased. "That's the queerest thing about *This is so contemporary* ; it's like, even when they don't like it, they laugh. It's just kind of infectious, these people dancing around you. You somehow cannot not laugh," Sehgal says before adding, "I take it as a compliment. I am happy that you say [my work can be humorous], but it's not something I aim for (Stein, 2009).

Cet usage non conscient de l'humour renvoie au désir inconscient partagé à la fois par l'art et l'humour. Comme l'écrit Erica Francese:

Humour et œuvre d'art se forment à partir d'un désir inconscient qu'ils réalisent de façon imagée, comme le rêve, le fantasme et le symptôme. Mais, à la différence de ceux-ci, ils s'ouvrent aux autres qui, du coup, pourront partager les bénéfiques narcissiques sans avoir dépensé l'énergie nécessaire au travail artistique et-ou au travail de l'humour (Francese, 2009).

A la question, « Qu'elle est la place de l'humour dans votre démarche artistique? » Esther Ferrer me répondait :

La vérité est que je ne me propose jamais de faire de l'humour, les choses me viennent comme ça, autant dans mon travail d'actions (qu'on appelle maintenant, performances) que dans mon œuvre comme plasticienne. Quand je trouve une idée, je la structure bien comme action, bien comme œuvre plastique, ou les deux, car dans mon travail il y a toujours un aller et retour de l'action à l'objet et vice-versa. D'ailleurs j'ai fait une exposition en 1997 avec ce titre. Mais jamais, jamais je ne pense à faire rire les gens, et parfois je suis surprise quand ils rigolent. (Ferrer, 2011)

L'objectif de la performance pour Esther Ferrer n'est donc ni de faire rire, ni de faire preuve d'humour. Il est simplement de structurer l'idée originale et initiale en action et/ou en œuvre plastique. Humour et rires découlent de l'action même, de l'action en train de se faire, dans la mise en pratique de l'idée originelle. C'est certainement à ce niveau qu'il faut rechercher l'efficacité de son humour et de sa propension à faire rire. Dans le fait même, pour Esther Ferrer, de ne pas être

consciente du résultat et de l'effet que sa performance aura sur le public. Le public est de la sorte aussi surpris que l'artiste. Il s'agit d'une double surprise à réciprocité active et dynamique. De celle de l'artiste qui est surprise du fait que les gens rient de son action et du public qui rit, surpris qu'il est par ce qui est en train de se dérouler sous ses yeux. La performance est donc une rencontre de surprises qui s'accumulent, interagissent entre elles, se superposent, s'entrecroisent, se stimulent, s'entrechoquent.

L'absurde joue un rôle central dans le travail d'Esther Ferrer. A la question « Cet humour, votre "humour dans l'art", comment le définiriez-vous? » elle nous confiait :

C'est difficile car comme je vous l'ai déjà dit, je ne suis pas consciente de faire de l'humour, je veux dire que je n'ai pas l'intention d'être drôle, je suis toujours entre la tragédie et la comédie, mais dans ma vie de tous les jours aussi. J'emploie l'absurde dans mon travail, par ce que la vie me semble vraiment absurde, et parfois je pense qu'en ajoutant l'absurde à l'absurde, peut être je vais arriver à comprendre quelque chose, donc comme dans la vie je l'utilise dans mon travail d'actions ou plastique. Il est autant absurde de mettre un chou-fleur sur la tête (mon action, « Las cosas », Les choses) que de passer des heures et des heures à compter les décimaux de Pi ou les nombres premiers avec derrière ma tête l'idée d'infini, comme je fais dans mon travail plastique. Parfois quand on me demande de définir mon travail, pour sortir de la situation, j'ai dit que « c'est un minimalisme très particulier basé sur la rigueur de l'absurde ». Parfois je pense qu'en réalité ça ne veut rien dire, mais d'autres fois je pense qu'il y a une part de vérité, car réellement j'utilise l'absurde mais pour essayer de dire quelque chose qui ne l'est pas. Comme par exemple dans mes actions/conférences (Ferrer, 2011).

Le rire naît d'une imagination en marche, de la création en train de se faire et **d'une exploration des possibles**. Comme l'écrit Blondel note dans son ouvrage intitulé *le risible et le dérisoire*:

Rire et jeu s'apparentent par le plaisir, la suspension du réel, la transgression des normes et la substitution de règles nouvelles, la liberté et l'enfance ou le retour de l'enfance. Le rire naît d'un hiatus, rupture du temps social sérieux et quotidien (Blondel, 1988).

Pendant une demi-heure, l'artiste teste diverses modalités liées à la parole et à la marche. Son corps, son être tout entier devient l'objet d'un engagement radical requis pour la monstration/démonstration. Un élément à part entière et de toute première importance dans la proposition artistique où « *l'œuvre se crée dans le processus de l'action* » selon la formule de Franz Erhard Walther. Il s'agit ici de soumettre le corps à des conditions particulières propres à le faire réagir et de désigner ces réactions comme une proposition artistique. Par sa performance, Esther Ferrer occupe l'intervalle qui existe entre l'art et la vie, laisse son corps, devenu un outil à part entière de son activité de créatrice, s'installer dans un espace/temps qui s'inscrit dans le courant même de l'existence. Son travail s'inscrit parmi d'autres pratiques artistiques qui ont fait de l'expérience de l'engagement corporel une expérience artistique. Un corps pensé comme étant le « premier élément sculptural à partir duquel il est possible de conduire d'autres investigations formelles » (Fréchuret, op cit, p.57). Démarches pour lesquelles l'apparition du corps de l'ar-

tiste est perçue comme un vecteur de la création : actionnistes viennois, Mühl, Nitsch, Frohner, Gutaï, Fluxus, Maciunas, Kaprow, Ono, Paik, Duchamp, Cravan, Shiraga, Murokami, Ben, Schwitters, Manzoni, Mendieta, Burden, Kubota, Horn, McCarthy, Askevoid, Pane, Beuys, Brisley, Graham, Molinier...

Esther Ferrer parle en courant, parle en marchant en arrière, parle en mouvement, parle la bouche obstruée par une main l'autre main placée sur le sexe. La performance d'Esther Ferrer nous renvoie à ce moment précis à celle de Vito Acconci intitulée *Passes* au cours de laquelle il se tire la peau du visage ou en occulte certaines parties, altérant en conséquence la fonction olfactive, visuelle ou celle de la parole lorsque sa bouche est fermée par la main.

Esther Ferrer parle en français, chante la Marseillaise, parle en émettant des sonorités qui n'appartiennent à aucune langue, parle en faisant usage de répétitions, parle en modulant le volume de son énonciation, parle en interrogeant le débit de parole et le mouvement, parle en interaction avec le public, pour le faire réagir. Elle se saisit des réponses du public instaurées dans une forme dialogique d'échange. Et le fait de rebondir sur les répliques du public fait rire le public. Elle parle *in situ*, dans le cadre de la salle, dans l'espace scénique, ou performatif mais aussi en dehors, hors de la vue du public, à part, dans une pièce attenante, ou en dehors de la salle, sur l'esplanade du centre d'art contemporain qui jouxte la salle. Elle parle, parle, parle, de toutes les manières possibles. Sans cesse. Et ce sont ces pratiques de la parole, multifformes qui créent des situations, parfois proches de l'absurde et propices au rire. Son expérimentation propose des versions tout à fait singulières. C'est le cas par exemple lorsqu'elle se met à tirer sur ses joues en les écartant le plus possible. Les sons distordus par la tension devenus incompréhensibles, la gestuelle même, le corps forcé par l'idée première de la performance contribuent à une mise en situation absurde qui fait rire. Un rire qui découle d'une situation peu banale voire totalement incongrue, contraire aux usages et aux normes en vigueur. Dans ce cadre, c'est l'**exagération et l'atteinte des limites** des possibilités d'énonciations qui déclenchent le rire. C'est la capacité de l'artiste à repousser les limites du questionnement sur le langage et la parole qui fait sourire, rire et jouir.

L'expérimentation par l'artiste d'une liberté totale mise en situation, libère en retour le spectateur. Métaphoriquement, elle lui fait toucher du doigt le possible dépassement des limites, des impositions. **La performance devient un exercice de monstration de l'infini des possibles.** Un exercice libérateur. Car, en retour, le spectateur, en regagnant sa quotidienneté peut prendre conscience du carcan dans lequel la société, le pouvoir et les institutions l'enferment. Carcan dans lequel, parfois aussi, il s'est lui-même enfermé. Carcan qu'il a désormais la possibilité, et ce grâce à l'art, d'interroger, de questionner, de critiquer, de faire évoluer voire de faire implorer pour accéder lui aussi, comme l'artiste, à une liberté désormais pensée comme infinie. L'art d'Esther Ferrer révèle en chaque être qui côtoie son art sa part d'enfant. Part de lui-même qu'il a, avec les années, comprimée, évacuée, cachée, maltraitée. Sa fréquentation révèle en retour cette part qui reste à faire émerger et à reconquérir. En pratiquant l'absurde, Esther Ferrer visite « *la notion essentielle et la première vérité* » comme l'a écrit Camus. En re-

visitant le langage, la parole et la marche par l'absurde, elle permet à ceux qui ont pris la peine de se déplacer pour venir à sa rencontre de ne plus jamais ni parler, ni marcher comme avant la performance.

Esther Ferrer ne craint pas non plus le ridicule. Au contraire elle dit l'apprécier. A la question « Comment faites-vous usage du rire et de l'humour et avec quelles intentions? » elle nous confiait:

Je suis désolée. Peut être que mes réponses ne vous aident pas du tout, car comme je vous l'ai dit, je ne pense pas à faire de l'humour. Mais s'il me vient à l'esprit quand je suis en action, de dire quelque chose, je ne me censure pas du tout. Je cours le risque de le dire et même d'être ridicule, mais j'aime le ridicule. Quand j'étais jeune, j'ai maintenant 73 ans presque 74, je pensais toujours, quand je serai vieille, mes actions deviendront de plus en plus ridicules, pas par elles-mêmes, sinon par le fait de ma vieillesse, et ça me plaisait (Ferrer, 2011).

L'ironie tient également une place importante dans son travail. Quand nous lui avons demandé : « Avez-vous des thématiques que vous affectionnez particulièrement pour faire rire? » elle nous confiait : « Non, non pas du tout, car comme je vous l'ai dit, je n'essaie pas de faire rire. Mais j'aime bien faire de l'ironie sur « la performance », sur l'artiste et sur mon propre travail ». Si Esther Ferrer prend l'art au sérieux, elle ne se prend pas pour autant au sérieux. Si l'art est comme elle l'a écrit « [...] el único espacio de libertad », elle ne se prive pas de faire preuve d'autodérision et de porter un regard critique sur la performance, sur l'artiste et sur son propre travail. Analyse critique qui lui a permis de se remettre en question et d'apporter des réponses à ses questionnements constants. L'intégration de l'ironie permettant d'instaurer une distanciation salvatrice. Distanciation salvatrice qui nourrit de manière dynamique son processus de création. Processus de création en constant écho à la vie réelle. En questionnant la parole et le langage par la parole et le langage Esther Ferrer est pleinement ironique dans le sens où Roland Barthes définit ce terme. L'ironie écrivait-il « n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage » (Francblin, 1978:32).

Esther Ferrer est fidèle à elle-même, à ses idées, à ses engagements. Elle est « à l'art » comme « à la vie ». Dans ses performances, elle ne cherche pas la représentation. Une simple présentation lui suffit. Elle reste à l'écoute du monde. Quand nous lui avons demandé si elle avait des thématiques avec lesquelles elle s'interdisait d'en rire, elle nous confiait:

Je n'exclue aucun sujet dans mon travail s'il m'intéresse, et comme je ne pense jamais à faire de l'humour, je ne pense jamais à un sujet juste parce qu'il peut être amusant. Par exemple dans la série des « Jouets éducatifs » je ne fais pas de l'humour. Simplement, un jour, pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine, j'ai lu un entretien avec un militaire. A la question sur les viols des femmes par ses soldats, il a répondu : « on ne peut pas oublier que le viol est une arme de guerre ». J'ai mis dans un de mes jouets-arme : « Le viol est une arme de guerre ». Peut être que quelqu'un peut trouver mes mitraillettes avec des phallus au lieu de bombes drôles, mais je n'ai absolument pas voulu faire de l'humour. Ceci dit, je pense qu'on ne peut parler de choses très sérieuses avec humour, et que parfois c'est même mieux et plus efficace (Ferrer, 2011).

Avec Esther Ferrer, l'art devient une arme. Une arme de conscientisation massive. L'efficacité de l'humour à l'heure de faire passer des messages est ici posée. Un film nous vient en mémoire. « *La vita è bella* » de Roberto Benigni qui revient sur le tragique épisode de la Shoah. Le réalisateur signant une fable exceptionnelle où il arrive, par le biais d'une créativité sans faille, à créer des situations comiques tout en faisant référence à des épisodes peu glorieux de l'histoire et sans tomber dans le grotesque. A priori, aucun sujet, aucune thématique ne saurait échapper à un traitement humoristique.

9. Faire rire : un pur hasard ?

Le rire découle dans le cadre de la performance d'Esther Ferrer d'une synchronisation entre ce qui est énoncé et ce qui est mis en pratique, **d'une simultanéité entre le discours et l'action**. Ce qui fait rire c'est le rappel, l'accumulation, la juxtaposition, la superposition, la redondance entre le discours et l'acte, entre ce qui est dit et ce qui est fait. C'est précisément ce qui rompt avec la réalité du quotidien. Dans la vie de tous les jours, l'individu choisit toujours l'une des deux options. Soit il énonce ce qu'il fait, soit il le fait. Mais il n'est que rarement dans l'énonciation de sa propre action. Il ne dit pas je marche en marchant. Il marche, simplement, sans le dire. Il ne dit pas je parle en parlant. Il parle simplement, sans en faire mention. Il ne dit que rarement qu'il mange au moment précis où il est en train de manger. Le geste se suffit généralement à lui-même. Il n'a pas besoin de venir être conforté par un discours sur le geste et sur l'action. Quand je me gratte la tête, je n'ai pas besoin de dire, je me gratte la tête. Il suffit que les personnes qui m'entourent me regardent pour qu'elles comprennent que je me gratte la tête. S'il me faut l'énoncer, ce doit alors l'être pour une personne qui ne serait pas dans la capacité de me regarder me gratter la tête en raison du fait par exemple qu'elle se situe dans une autre pièce ou au téléphone, et que je me situe en dehors de son champ de vision. L'absurde, le ridicule, l'incongru naît précisément d'un surplus d'information, d'un télescopage entre deux champs signifiants. D'un côté le discours, je dis que je me gratte la tête. De l'autre le geste, je me gratte bien la tête. C'est l'accumulation dans un même instant des deux champs de signifiants qui crée l'absurdité de la situation. Absurdité qui nous fait constater que quelque chose à ce moment précis ne tourne pas rond, cloche, sort de l'ordinaire. Et c'est précisément sur cette absurdité/incongruité que joue Esther Ferrer. Le public lui a bien compris l'originalité de la situation. Et c'est cette même incongruité, reconnue par lui-même comme incongruité, qui va nourrir son rire. S'il rit, c'est parce qu'il ressent et comprend qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond. Et c'est ce quelque chose que nous nommons **la concomitance entre le discours et l'action**. Esther Ferrer va s'appuyer et insister par répétition sur ce quelque chose qui ne tourne pas rond, sur cette situation proche de l'absurde et du ridicule pour initier une ouverture des perspectives. Ouvertures qui vont permettre au public qui s'inscrit dans sa démarche d'arrêter de tourner en rond et d'accéder à de nouveaux questionnements.

C'est donc dans la **réitération, dans la répétition de l'action sous-tendue par la logique de l'absurde** qu'il faut rechercher les sources du rire. Lorsque l'enseignant de mathématique pose 4 pour lui retirer 3 et qu'il dit qu'il pose 4 pour lui retirer trois c'est pour bien faire comprendre à ses élèves la logique mathématique qui sous-tend son faire et son discours. Mais dans la performance d'Esther Ferrer, lorsqu'elle énonce par exemple qu'elle boit et qu'elle boit. Il n'existe aucune logique qui sous-tend son discours et son action. Aucune autre logique que sa propre logique de l'absurde non inféodée, libre et totalement gratuite. C'est précisément la gratuité de cette action non sous-tendue par une logique autre qu'absurde et ridicule qui fait rire.

Le rire n'est pas antérieur au discours, il s'élabore pendant sa mise en pratique. La part d'improvisation qu'elle s'autorise laisse à l'humour et au rire une place privilégiée. A la question, « Votre humour est-il préparé ? Improvisé ? A la fois préparé et improvisé ? », elle nous confiait :

Si je fais rire c'est par pur hasard. Normalement, je prépare très soigneusement mes actions, mais une fois sur place je peux improviser, autrement je ne pourrais pas le faire. Par exemple, dans la performance que vous avez vue, je sais de quoi je vais parler, parler sérieusement, mais après, je me laisse aller selon la dynamique de l'action, les commentaires que je peux faire, ou si je pose des questions au public ou pas, etc. C'est sur la marche que ça vient. Dans cette action, j'aime toujours parler de la relation entre le langage et la bipédie, et tout ce que j'ai lu, appris sur la question. Quand je trouve quelque chose, un livre ou une phrase qui m'intéresse, je veux dire qui m'intéresse personnellement sur ce sujet, je le note, mais comme je le faisais avant d'avoir pensé faire cette action. Par contre, dans mon action « ZAJ : théorie et pratique », par exemple, tout est écrit, même si je peux aussi improviser sur place, je me donne toujours cette liberté (Ferrer, 2011).

Et c'est précisément à la racine de cette liberté d'action, de parole, de geste, de mouvement que le rire puise sa source. Car le rire est friand de liberté, de spontanéité, de naturel et d'improvisation. Il se nourrit de surprises, de surgissements et d'étonnements. C'est dans la transformation dans l'instant et la non maîtrise de ce qui va advenir qu'il baigne. La fulgurance est son royaume. Le rire apprécie les accidents, les imprévus, les inopinés. C'est sans doute pour cela que performance, rire et humour entretiennent un rapport si privilégié. En raison du fait comme l'écrit Esther Ferrer que : « El accidente es parte de la performance ».

Esther Ferrer est une artiste qui, si elle fait bien rire « malgré elle » et de manière « non consciente » dans ses performances, entretient dans sa vie une profonde sympathie à l'égard de l'humour et du rire. Une sympathie qui découle d'une expérimentation personnelle. Quand nous lui demandions « Quelle est à votre avis la fonction de l'humour ? Son potentiel ? Son impact ? Son efficacité ? », elle écrivait :

En plus de remplir une fonction physiologique nécessaire, à ce qu'il paraît, il aide aussi à se relaxer, à se détendre. Je pense que sans humour la vie serait encore plus amère qu'elle n'est. Il me semble que maintenant il est plus nécessaire que jamais face à ce « desánimo »* généralisé qui nous submerge. Je le dis par ma propre expérience, dans les moments de grande détresse l'humour aide beaucoup à les surmonter. En plus, d'après mes lectures, il est une des rares qualités qui nous différencie des autres primates ! » * ánimo, veux dire alma, âme, et desánimo, veux dire littéralement sans âme, sans énergie, découragé (Ferrer, 2011).

Le propos d'Esther Ferrer n'est ni d'entretenir ni de maintenir l'illusion. Au contraire, son propos vise à dissiper toute illusion pour faire en sorte que la réalité apparaisse au grand jour, telle que son esprit et son intellect la pense. Pour faire en sorte de surligner les soumissions auxquelles nous nous soumettons. Pour surligner notre inculture et faire en sorte que son discours vérité, nourri d'hyper réalité aux fondements réflexifs et d'analytiques, surgisse et nous éclaire sur nos propres réalités. Sa croyance dans le faire, dans ce qu'elle fait, dans son action en train de se faire ne supporte pas le doute. Et c'est précisément parce qu'elle ne doute ni de ce qu'elle fait ni de ce qu'elle dit, que l'efficacité de son énoncé est optimale. C'est sa totale conviction qui finit par nous convaincre.

La performance d'Esther Ferrer est une porte d'accès qui permet de partager ses bénéfiques narcissiques et ses désirs inconscients. Une fois l'action achevée, le public présent le vendredi 7 octobre 2011 dans la salle de l'Artium est « transformé en complice des mêmes tendances pulsionnelles exprimées » (Francesca, 2009) par l'artiste. Il a eu l'occasion de « se sentir appartenir au cercle des initiés » (idem). Les applaudissements du public fonctionnant eux « comme miroir réassurant pour le narcissisme de l'artiste » (idem).

10. Une rencontre singulière avec l'hyper réalité

Si "toute oeuvre d'art est un beau mensonge" comme l'écrit Stendhal dans *La théorie du beau idéal* alors l'art d'Esther Ferrer se situe aux antipodes, férocement ancré qu'il est dans le réel. Mais cet ancrage dans la réalité découle d'un principe vital. S'il s'appuie sur la réalité, c'est pour mieux s'en émanciper. C'est pour mieux en dégager des vérités nouvelles. C'est pour mieux s'en extraire. C'est pour mieux la revisiter. Nous avons interrogé Esther Ferrer en lui posant la question suivante : « Vous dites souvent que vos performances ne sont pas des représentations mais des présentations. Dans votre démarche artistique, quelle relation entretenez-vous avec l'idéalisation et avec le réel ? »

Je dis que je présente, parce que je ne représente rien et je n'incarne aucun personnage. Mes actions sont de simples propositions. De fait, souvent je commence par dire "je vais faire ça ou ça", comme à Vitoria par exemple: je présente l'action que je dis que je vais faire, et je commence à la faire. Il n'y a ni fiction, ni transposition. Si je dis que je vais sauter, je saute, je ne fait pas semblant de sauter, ou de faire quoi que ce soit. Je le fais « vrai de vrai ». Naturellement "l'accident" peut arriver. Dans le théâtre ce serait une catastrophe. Mais pas dans la performance telle que je la comprends. Tout ce qui arrive fait partie de l'action. C'est le réel qui s'impose. A toi de l'intégrer dans ton action comme tu veux ou comme tu peux. Ma réaction à cet accident sera aussi naturelle que dans la vie de tous les jours. Si quelqu'un par exemple m'empêche de marcher. Je peux réagir de nombreuses façons différentes. Je peux m'arrêter et attendre qu'on me laisse passer. Dans ce cas l'action peut prendre des chemins très différents de ceux que j'avais pensés, mais c'est ça l'action. Ce réel qui s'impose est plus important que ce que j'avais pensé faire. Je peux réagir aussi en poussant la personne qui m'empêche de marcher, ou faire ce que j'ai envie de faire à ce moment, ça dépendra de mon humeur du moment. Je n'idéalise rien, ou au moins je n'ai pas l'intention de le faire. Moi je suis "submergée" dans le réel de ce que



Las cosas, 2ème Festival de Poésie : Le feu des mots. Palais de la Unesco. Performance de Esther Ferrer. Paris. Photo : Avelino

je veux faire, et pourtant ouverte à toutes les possibilités de la réalité du moment. Les connotations qui peuvent surgir de ce que je fais ou ce que je dis dépend du vécu de tout à chacun. Là je n'y peux rien. Pour le reste de mon travail installation etc. les choses sont présentées souvent telles quelles sont : les enveloppes, les chaises, les cadres, etc. Je ne les manipule pas ou presque pas, et une fois finie l'installation, elles reviendront à leur fonction initiale. (Ferrer, 2011)

Dans la performance d'Esther Ferrer, il n'existe aucune esthétique sucrée qui fait écran entre l'artiste et son public, entre son art et ses récepteurs. Ici, point de manipulation. Point d'idéalisation. Au contraire.

C'est d'une prise directe par « submersion » dans le réel dont il s'agit. D'une prise directe branchée sur l'instant et sur l'immédiateté. Instant et immédiateté propices au rire. Le rire étant particulièrement friand d'improvisation, de surgissement, de rebondissement, de fulgurance et de surprises. C'est donc la nature même de la performance qui instaure un climat, un environnement et une ambiance propice au rire. Un rire qui sera fonction du vécu, de la réception et de l'interprétation de chaque séquence de l'action par chaque participant à la performance. Certains pouvant trouver telle ou telle séquence parfaitement risible alors que d'autres, aucunement. La réception de chaque séquence d'action n'est jamais perçue de manière identique par l'ensemble des participants à la performance. Si un semblant de consensus se profile, il n'est jamais totalement ni homogène, ni univoque. A chaque action correspond une interprétation et une réaction toujours individuelle et ce, même si l'effet de groupe peut avoir un impact sur une partie du groupe comme c'est le cas par exemple dans le cadre d'un rire dit communicatif. Mais le « non rire » aussi peut tout aussi bien devenir « communicatif ». Un rieur non accompagné se questionnera quant à ce non accompagnement et au terme de ce questionnement pourra adopter une attitude en rapport avec celle adoptée par ceux qui l'entourent...

11. Conclusion

En portant un regard critique sur la réalité du monde dans lequel elle vit, qu'elle soit artistique, sociale ou politique, l'artiste puise dans sa pragmatique réflexive, à la fois préexistante et longuement mûrie, aboutie et en constante construction, matière à création, à transformation, à transfiguration, à transsubstantiation. En extrayant l'essence même de cette réalité, elle initie une réflexion en marche ouverte à la fois sur le monde des idées et sur le monde des hommes. En face à face, sans artifice, Esther Ferrer parle et marche. Simplement. De manière limpide. Et c'est précisément cette limpidité qui fait mouche et qui touche. Comme elle se plaît à le rappeler: « Cuando el concepto está desnudo y todo el mundo lo puede ver, la idea tiene que ser buena ».

Elle parle et marche pour initier une dynamique, un changement. Elle parle et marche non pour ne rien dire, mais pour changer la manière d'appréhender le monde. Elle parle et marche pour que l'utopique, par transsubstantiation, prenne

corps, et devienne à son tour : nouvelle réalité. Son œuvre est une belle utopie en marche vers la réalisation d'un homme d'un genre nouveau. 100% libéré. Libéré par quoi et par qui ? Par l'art et par elle.

Son art, en écho à ses vérités qu'elle assène, qu'une vie vécue dans la sensibilité a permis de patiemment construire, ne puise donc pas ses racines dans un mensonge – et la question relative à l'esthétique du mensonge n'est pas ici notre propos, car peu nous importe en dernier lieu qu'il soit beau ou pas – mais bien plus dans un « discours vérité » puisé à la fois dans la réalité sociétale, et dans l'espace/temps, *hic* et *nunc*, porteur d'une transformation *in situ*. Discours vérité impactant, coup de poing, lui-même fécondé par une pratique de la réalité pensée, réfléchie puis énoncée voire déclamée. Un discours méta réalité. Un discours réalité sur la réalité, qui innerve ses neurones, coule dans ses veines, sort de son ventre, traverse son corps pour partir à la rencontre d'autres corps faits comme le sien : de matière grise, de chair, de sang et d'os. La performance proposée à l'Artium de Vitoria-Gasteiz a offert au public, qui a pris la peine de se déplacer, une rencontre propice à la fécondation. Un espace/temps propice à l'échange entre sujets par le truchement d'un objet-sujet traversé par la réalité de son vécu.

En parlant, Esther Ferrer se raconte, s'ouvre, se confie, s'interroge, se dévoile, se met à nu. En marchant sur le chemin de la connaissance, elle incite ses allocutaires à l'accompagner sur sa route. Elle les incite à la suivre dans cette quête de sens ayant trait à la parole et au langage. L'artiste questionne, se questionne, et en retour nous demande de nous associer à ce questionnement. En prise directe avec son public qu'elle qualifie avec humour d'inculte et qui ne s'en offusque guère, elle convie à une ébullition neuronale, à un éveil de la pensée, à une praxis de la liberté, sans chichi ni grand discours. Immergée dans un questionnement à voix haute, dans un *work in progress* de la connaissance infini, son bouillonnement mental est contagieux. Incitatif, performatif, son dit cherche un écho. Un écho qui se traduit par des répliques, des rires, des applaudissements, des pensées transfigurées. Après le passage d'Esther Ferrer, le monde n'est plus tout à fait comme avant. Il apparaît plus vivable, plus humain. Semeuse d'espoir, elle rallume la flamme de la vie et arrive à convaincre les plus réticents que tout reste encore possible. En réveillant les consciences, elle laisse derrière elle une traînée de poudre nommée révolte. Rebelle face à l'endormissement de la pensée, elle balaye toute forme de médiocrité pour aussitôt la remplacer par un éveil au sens critique acéré. Mais un sens critique empreint d'un humour qui, bien qu'il soit non conscientisé, demeure omniprésent, omnipotent.

Les performances d'Esther Ferrer sont synonymes de philosophie de vie. Philosophie qui peut se résumer de la sorte : l'individu seul est capable d'énoncer par lui-même ce qui est valable pour lui-même. Sa seule soumission devenant celle qu'il s'est, par lui-même et pour lui-même fixé. La performance ainsi définie permettant l'auto réalisation, l'auto libération par invention de soi. Son travail n'incite pas à l'accumulation de connaissances, mais à la fécondation de chacun par la connaissance accumulée. Fécondation non par traversement mais par arrêt de ce traversement. Par appropriation personnelle, unique, sans équivalent. Toute action

pouvant se nourrir de réactions au monde. Réactions premières, primaires pouvant à leur tour donner matière à "protestactions", "manifestactions" "performactions" polyformelles.

La lucidité d'Esther Ferrer est tout à fait singulière. Son propre cheminement en tant que personne "auto construite et auto cultivée" lui a permis de ne pas se perdre dans la facilité qui aurait constituée à confondre son être avec son image/icône. En s'autoproclamant Esther Ferrer en tant que personne de chair, d'os, de sang avant tout et surtout, elle déplace l'artiste qu'elle est (aussi) au second plan et s'immunise contre le piège que lui tendait la projection phagocytante de son "moi artiste". En analysant par prospection mentale la frontière et/ou la non frontière entre objet et sujet elle peut d'autant plus facilement s'auto proclamer elle-même, Esther Ferrer, femme du et au monde. Femme libre, libérée par la pensée des fardeaux/cadres/normes/pressions sociétales conscientisées. Femme libre pouvant dès lors déclamer que: "tout l'art qui se fait en liberté, est militant, est politique".

Esther Ferrer aime la vie. C'est certainement cet amour de la vie qui l'a amenée à entretenir avec l'humour une proximité toute familière bien que non consciente. Humour qui transpire de ses performances mais aussi de ses nombreux entretiens. Comme dans ce dialogue qu'elle accorde pour la revue Zehar éditée par le centre d'art contemporain Arte Leku de San Sébastien. Sa réponse à Zilbeti et Otaegi fut la suivante:

Quando Cage dio unos curso en la New School for Social Research, el primer dia pregunto a los participantes si habia alguno que no habia estudiado nunca musica. Creo que fue Al Hansen quien levanto la mano y dijo, "Yo", y Cage respondio, "Estupendo asi no tienes nada que olvidar. (Ferrer, 2009)

Ce choix de réponse n'est pas anodin. Elle dénote chez Esther Ferrer un souci permanent de faire et de dire simplement les choses. Cette simplicité étant au fil des années devenue sa "marque de fabrique". Et comment mieux toucher un public qu'en le faisant rire? En maniant inconsciemment l'humour, Esther Ferrer décomplexifie le complexe et le rend accessible au plus grand nombre. Par cette décomplexification, Esther Ferrer fait œuvre de didactisme et à travers elle : conscientise le public, ses allocutaires, le monde. Car c'est par cette conscientisation qu'elle parvient à lui venir en aide. L'humour non conscientisé lui servant de support dans sa conscientisation permettant à son message de toucher sa cible en son centre, en son cœur. Car l'humour permet de démultiplier l'efficacité du message. Il frappe de son sceau les esprits. L'homme retient en effet plus particulièrement ce qui le fait vibrer. Le souvenir du rire, de ce qui a fait rire, le plaisir inclus dans ce rire, marque l'homme de manière indélébile. Il lui permet a posteriori d'accéder de nouveau à la source. Le récit d'une histoire à l'origine du risible permet, comme dans cet exemple de Cage, de garder en mémoire plus que l'histoire elle-même : le message de sa morale. Dans ce cas précis, ce dont il est question c'est la comparaison entre oublier l'inexistant et l'existant avec en toile de fond la musique. Et c'est bien, dans cet exemple, au niveau de l'oubli de l'inexistant que

se situe la part d'humour. Car, en effet, comment oublier ce qui n'a jamais existé puisque précisément cela n'a jamais existé. Pour intéresser son auditoire, Esther Ferrer a développé des méthodes peu conventionnelles : pratiquer son art et parler de l'art sans avoir l'humour en ligne de mire. Et la recette fonctionne. L'humour non conscientisé fait surface bien malgré elle mais il est bien présent.

Rien de tel qu'un soupçon de second degré pour décomplexer l'allocutaire, créer la complicité et susciter la curiosité. Son art réussit un double tour de force. Atteindre l'équilibre entre didactisme et exigence et intéresser sans ennuyer. En conduisant malgré elle son public sur le chemin du rire, Esther Ferrer fait tomber les barrières pour optimiser l'efficacité de la transmission de son message. L'humour non conscientisé a donc ici une fonction : optimiser l'efficacité de la communication. Au-delà, l'usage de l'humour et du rire permet d'échafauder un rapprochement simultané entre l'espèce humaine, l'art et la liberté. L'art devenant passerelle entre le genre humain et la liberté. Une liberté que trop de contrôles institutionnels brident. Comme l'écrit Esther Ferrer: « Cuando todo está controlado por la institución ya no hay libertad ».

L'exploit d'Esther Ferrer est qu'elle réussit à insuffler du contenu tout en plaçant son corps de femme de 73 ans, devenu pour l'occasion objet-sujet de la création, dans des situations de fragilité qui font vibrer à partir d'actions parfois dérisoires et proches de l'absurde. Actions dérisoires et absurdes nourries par une expérimentation des limites du corps et du langage qui élargissent et étouffent les sensations de son public jusqu'à une prise de conscience quasi existentielle. « *No hago arte para el otro, hago arte para mí* » a écrit Esther Ferrer. Souhaitons encore et pour longtemps que l'artiste invente un art pour elle-même car à travers cet art inventé pour elle-même, c'est nous-mêmes qu'elle réussit à inventer. En définitive, la raison de cette invention ne se trouverait-elle pas dans le fait que c'est en étant très personnelle qu'elle rejoint l'universel?

Bibliographie

- BEUYS, J. *Conversation avec Eddy Devolver*. Paris : Editions Tandem, 1988.
- BLONDEL, E. *Le risible et le dérisoire*. Paris : PUF, 1988.
- BOURDIEU, P. « La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977; p. 8.
- DAVILA, T. *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : ed. Regard, 2002.
- . *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*. RMN Musée d'Antibes, 2000.
- FERRER, E. « Elkarrizketa/Entrevista ». Dans : *Zehar*, 65. Donostia : Arte Leku, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2009.
- . « Esther Ferrer : interview », entretien accordé à Pavlina Krasteva pour Paris Art, 28 septembre 2010.
- . « Encore une performance ?! ». Paris : Centre Pompidou, octobre 2010.
- FRANCBLIN, C. « Jean Le Gac commentateur de Jean Le Gac ». Dans : *artpress*, n°16, mars 1978 ; p. 32.
- FRANCESE, E. « L'humour dans l'art contemporain ». Dans : *Le Journal des psychologues* 6/2009 (n° 269) ; p. 45-49.
- FRECHURET, M. *Les années 70 : l'art en cause*. CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Diffusion Seuil, 2002.
- GIORDAN, A. *Apprendre*. Berlin : 1998, nouvelle édition 2002.
- GOLDBERG R. *Performances – L'art en action*. Thames & Hudson, 1999.
- . *La performance, du futurisme à nos jours*. Thames & Hudson, réédition 2001.
- HEINICH, N. « Art contemporain, dérision et sociologie ». Dans : *Hermès*, 29, 2001; pp. 121-130.
- JONAS, J.; HOFFMANN, J. *Action*. Thames & Hudson, Collection : Question d'art, Paris, 2005.
- KÜNG, M. « Ekintzarik eza ». Dans : Itziar Okaritz. *Ghost Box*, 77-81. orr, Rekalde Aretoa, 2008ko uztailaren 10etik irailaren 21era.
- MARTEL R. (sous la direction de), *Art action 1958-1998*. Intervention, 2001.
- MIDGETTE, A. « You can't hold It, but you can own It ». Dans : *The New York Times*, november 25, 2007.
- MILLET, C. *D'art press à Catherine M. Entretiens avec Richard Leydier*. Gallimard, Témoins de l'Art, 2011.
- NAUMAN, B. Entretien avec Michele de Angelus, *Bruce Nauman, images/textes, 1966-1996*. Paris : Centre Georges Pompidou, décembre 1997-mars 1998; p. 126.
- STEIN, D. « Tino Sehgal ». Dans : *Wmagazine*, november 2009.
- TIBERGHEN, G.A. « La marche, émergence et fin de l'œuvre ». Dans : *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*, RMN Musée d'Antibes, 2000; pp. 225-252.
- TRONCHE A. *Gina Pane, actions*. Fall, 1997.
- WAR TRACEY (conçu par), *essai d'Amelia Jones, Le corps de l'artiste*. Phaidon, 2005.
- ZERBIB, D. « La performance est-elle performative? ». Dans : *artpress* 2, n°18, Performances contemporaines, août-sept-oct 2010.
- <http://www.luzinterruptus.com/>