

« Tino Sehgal »

Raphaële Jeune

Catalogue de l'exposition *Photo*, Musée de la danse, 5-31/03/2012, Rennes.

Tino Sehgal fait partie de ces rares artistes dont l'œuvre radicale invente à elle seule un régime de formes, forçant de fait à reconsidérer de fond en comble les normes du système dans lequel elle fait irruption. Pour un artiste de sa réputation, qui a exposé dans les plus grands musées du monde à 35 ans, il existe sur lui très peu de textes, et aucune monographie. Une anomalie due à sa détermination à résister aux pressions multiples des critiques et commissaires qui espèrent un jour reproduire et commenter ses œuvres, pensant ainsi mieux les maîtriser et les transmettre.

Ecrire sur Tino Sehgal, inscrire des traces de l'existence même de ses actions dans un support de communication quel qu'il soit relève d'une négociation avec la radicalité même de sa position. Entre tentative de résistance à la furtivité de sa démarche et abus de pouvoir propre au commentateur.

De traces, Tino Sehgal n'en veut pas, tout comme il refuse de produire des objets dans un monde qui en contient déjà trop. « *Depuis 300 ans, les hommes ont été très préoccupés par la Terre, par la transformation des matériaux offerts qu'elle leur offre. Et le musée s'est développé dans le même temps comme un temple où montrer les objets ainsi fabriqués. Je suis celui qui arrive et dit : 'Je pense que cela suffit, que cela n'a plus d'intérêt, et ce n'est pas soutenable.'* A l'intérieur même de ce temple des objets, je ramène l'attention sur les relations humaines. » Il ne propose donc rien d'autre que des pièces immatérielles qui se dérobent aux innombrables surfaces d'inscription mnémoniques dont nous disposons avec les technologies de la reproduction. Pas d'image photographiée ou filmée, pas de note d'intention ni de certificat d'authenticité couchés sur le papier. L'oralité en reste le seul vecteur officiel de transmission.

Une attitude simple, évidente, mais difficile à tenir dans le contexte d'hyperarchivage et de rattachement aux choses matérielles qui est le nôtre aujourd'hui.

S'il ne produit pas d'objet, propose-t-il pour autant des performances ? Sehgal récuse ce terme, et n'éprouve aucun lien de filiation avec les représentants historiques du *performance art*, y compris Allan Kaprow dont on aurait pu croire, à y regarder trop vite, qu'il prolongeait, sous une forme différente, les *happenings* « participatifs » et l'exigence intellectuelle, mais dont il ne partage en aucun cas l'idée d'une fusion entre art et vie. La performance, en général, engage l'artiste lui-même physiquement dans son déroulement, et sa pérennité se trouve souvent garantie par des documents filmés ou photographiés, des scénarios ou des manifestes imprimés, des dispositifs ou des objets-reliques.

Tino Sehgal reste, lui, en retrait de ses pièces, qu'il appelle des « situations construites », des scènes interprétées par des personnes qu'il paie, pas nécessairement des comédiens ou des danseurs, mais des protagonistes qu'il choisit en accord avec le contexte et le projet, et auxquels il livre un protocole extrêmement précis, basé sur une interaction simple et plus ou moins directe avec le visiteur, maillon essentiel de son système. Du théâtre ? Non plus. Le rapport de frontalité scène/public et le dédoublement personnage/acteur ne l'intéressent pas. De la danse ? L'écriture du corps fait certes toujours l'objet d'une attention aiguisée mais la parole reste un canal essentiel dans le lien au spectateur.

S'il a fait ses premières armes dans le monde chorégraphique, Tino Sehgal a rapidement décidé d'inscrire sa production dans l'écosystème des arts visuels, qui lui semblait le plus à même de lui offrir une liberté d'invention esthétique et une force de propos. Cela aura été son coup de génie. En effet, où mieux qu'au cœur du royaume de la conservation des artefacts ses productions dématérialisées, uniquement faites de mots, de geste, de regards et de vie, peuvent-elles paraître aussi déstabilisantes ? Où mieux déconstruire notre civilisation de la relique, notre quête de compréhension de l'existence humaine par ses objets qu'à côté ou à la place des œuvres d'art qui s'en font l'écho ?

Au Guggenheim Museum de New York, en 2010, ce sont tous les chefs d'œuvres de la rotonde qui ont regagné les réserves pour laisser place à des situations de vie et d'échange entièrement orchestrées par la partition de Sehgal. De bas en haut, les visiteurs déambulent le long de cimaises aveugles, apostrophés à différentes étapes de leur ascension par des protagonistes de plus en plus âgés, qui leur posent une question en phase avec leur propre génération : « Qu'est-ce que le progrès ? » pour l'enfant, « Qu'allons-nous léguer à nos enfants ? » pour le retraité rencontré tout en haut de la rampe, lequel conclut par la légende de l'œuvre, « *This is progress*, Tino Sehgal, 2009 ».

Aucun cartel, aucun paratexte, aucun catalogue pour s'orienter devant une expérience aussi inaccoutumée. On n'en trouvera pas plus concernant *Kiss*, l'enchaînement ininterrompu des baisers de l'histoire de l'art échangés par un homme et une femme enlacés au sol, dans le hall d'accueil du même musée. *Kiss* rejoue le dilemme, propre au travail de Tino Sehgal, du rapport entre la représentation et la pure présence, où les deux registres sont pris dans une oscillation constante, tantôt séparés, tantôt confondus, et perdent leurs attributs réciproques, laissant le spectateur à son trouble devant une mise en forme de la vie et de la relation humaine qui ne ressemble à rien de connu. Dans le continuum presque inextricable des baisers de *Kiss*, on voyage d'une dimension à l'autre, de la vision d'une référence de l'histoire de l'art puisée dans la mémoire au pur instant charnel incarné par le couple d'amoureux, dont chaque mouvement a été minutieusement chorégraphié par l'artiste. Tino Sehgal utilise le lieu d'art – musée, Kunsthalle, centre d'art, etc. – comme surface de jeu, en reprenant les codes à son compte : le cube blanc comme parergon (cadre qui donne lieu à l'œuvre), la mise en retrait du réel, la durée de l'exposition comme abstraction temporelle, les mouvements du visiteur, la place et le rôle des employés, etc. Il échappe ainsi à la dilution de ses situations relationnelles dans l'espace social, tout en bâtissant une esthétique *déictique* qui invente *ce* qu'elle nomme en même temps qu'un espace physique, idéologique et interactionnel : *This is good*, *This is progress*, *This is exchange*, *This is so contemporary*, *This is propaganda* sont autant de titres d'œuvres qui pointent un référent, lequel dans son sens linguistique « ne peut être défini qu'en relation avec les interlocuteurs impliqués dans la situation de communication ». Chaque situation se réinvente dans le temps même de son déroulement sous les yeux et par l'interaction toujours renouvelée des personnes présentes, interprètes et spectateurs. Son événementialité est tout entière contenue dans le caractère déictique de ce « *this* », sorte de formule magique qui remet systématiquement les compteurs à zéro et oblige chacun à abandonner ses certitudes, à se laisser dériver dans la réalité concrète du moment. Symptomatique de ce fonctionnement, la pièce *This situation* présentée un mois durant au Festival d'Avignon à l'invitation du Musée de la danse : une demi-douzaine de personnes se meuvent très lentement dans une salle, dans une latence orbitale, et lorsqu'un visiteur arrive, s'anime et l'accueille avec vivacité : « Welcome to *this* situation ». Commence alors une conversation entre les interprètes, avec pour point de départ une citation datée, mais orpheline, sur un problème d'ordre

philosophique, économique ou écologique : « en 1977, quelqu'un a écrit que... », un énoncé rendu à l'absolu de son énonciation, sans rapport référentiel à un auteur, un ouvrage, un système de pensée, un courant politique. Le visiteur est vierge de son savoir, délesté de ses présupposés, et se prête volontiers au balancement dialectique dont l'espace résonne pour se réinventer momentanément un système philosophique, inspiré par les répliques plus ou moins improvisées que s'adressent les uns et les autres. La position de son corps dans la salle ne cesse de se rappeler à lui à mesure que les interprètes pivotent autour de lui comme les planètes autour du soleil. Et l'événement de la langue, du sens, du jeu, ne cesse de surgir, comme une respiration qui ne sera bientôt plus qu'un écho dans la mémoire seule de ceux qui l'auront vécu.