

**« Le défi de la performance pour l'image en mouvement (à propos de Mara Mattuschka) »**  
**par Christa Blümlinger**

Article initialement paru dans Elena Biserna, Precious Brown (éd.), *Cinéma, Architecture, Dispositif*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2011, pp. 294-301;  
et traduit dans Nina Steinmüller et Pirkko Rathgeber (éd.), *Bild Bewegungen*, Fink, Munich 2013

Dans le cadre du « tournant performatif », on s'est à nouveau beaucoup intéressé aux catégories de la performance et de la performativité – notions étroitement imbriquées si on suit la lecture déconstructiviste de John L. Austin par Jacques Derrida et les idées d'itération des signes, de « citabilité » généralisée comme condition d'une énonciation performative dans l'acte de parole. Ainsi Peggy Phelan souligne-t-elle paradoxalement que la copie rend la performance authentique puisqu'elle permet au spectateur d'éprouver une « présence » de l'acteur.<sup>i</sup> C'est donc son caractère fugitif, le fait que la performance ne vit qu'au présent, selon Phelan, sa vie « d'une seule fois », qui formerait son essence. « Dans un présent chargé saturé de manière maniaque, la *live performance* s'abîme dans la visibilité et disparaît sans copie dans la mémoire, au royaume de l'invisible et de l'inconscient, où elle se dérobe au règlement et au contrôle ». <sup>ii</sup> Avec cette idée de la disparition, Phelan fait référence aux figures négatives qui résisteraient aux techniques de la visualisation et de la reproduction, y compris au cinéma et à la photographie. Elle pense aux travaux de Cindy Sherman, Sophie Calle ou Adrian Piper, qui développeraient contre des modèles existants d'identité et de représentation des formes alternatives de figuration, c'est-à-dire des formes non-reproductives, négatives. <sup>iii</sup> Son argument contre la documentation filmique ou vidéographique des performances (elle forge l'idée d'une sorte de « genre » documentaire, marqué par une esthétique de la transparence) réside dans l'idée que celles-ci prétendraient sauver l'« ici-maintenant » de la performance, tout en étant, plutôt que des outils utiles, des symptômes d'une économie de la reproduction qui ne serait pas en mesure de reconnaître un « maintenant » flottant. La documentation filmique mettrait en péril la forme de la performance, par essence non fixable. <sup>iv</sup> Eckhard Schumacher souligne à juste titre que cette conception de l'expérience esthétique de la performance, qui ne laisserait ainsi pas de trace visible, permet certes de préserver des modèles de représentation essentialistes, mais l'ouvre en même temps aux concepts métaphysiques de la présence face à laquelle toute figuration formelle s'avérerait en fin de compte secondaire. <sup>v</sup> L'approche de Phelan ontologise ainsi la performance et ne permet pas de penser le rapport dynamique entre singularité et répétition. Et, il faut ajouter, elle ne permet pas non plus de penser la valeur de transformation interne à l'acte filmique. Dans ce contexte, il vaut mieux revenir sur les idées des théoriciens de la danse des années 1920, par exemple André Levinson, qui proposa, dans un hommage à Étienne-Jules Marey inspiré par Eisenstein, que le cinéma devrait en tant qu'art du mouvement non pas essayer de restituer le rythme naturel des corps dansants, tournoyants et piétinants, mais chercher par ses propres moyens « l'illusion obtenue par le fréquent changement des cadres et le grossissement éloquent des plans de détails ». <sup>vi</sup>

En analysant quelques principes de l'œuvre de Mara Mattuschka, il s'agira de démontrer comment peut se jouer ce rapport entre corps performant et dispositif filmique, notamment au-delà de ce que Phelan dénonce comme « genre ethnographique » et en deçà de ce qu'elle réclame comme esthétique négative (la mise en scène comme disparition même de la performance). L'artiste-cinéaste Mara Mattuschka se livre à des variations sur la création du mouvement et de l'immobilité en se consacrant à un ensemble d'interférences artistiques, entre performance, *body art*, peinture, cinéma et dessin. Unissant des gestes propres aux actionnistes viennois et aux techniques du film d'animation, librement appropriés, elle a forgé, dans un premier temps, une esthétique de la mascarade et de la poupée, dont elle est elle-même la principale figure. Plus tard, elle s'intéressera à l'artificialité gestuelle au sein de l'art scénographique et performatif de la danse. De sa collaboration avec le chorégraphe Chris Haring naîtra une série de films qui témoignent d'un sens profond de la transposition. La fonction du cinéma, dans ce contexte, n'est pas celui d'une reproduction, mais d'un acte à son tour performatif.

Le prélude de *Burning Palace* (2009), film réalisé dans un hôtel à Vienne à partir d'une performance mise en scène par le chorégraphe Chris Haring, montre toute la complexité du rapport entre jeu théâtral (ou danse) et film, entre performance physique des danseurs et puissance du cinéma en tant que technique d'animation et de projection : Mattuschka présente le dispositif d'un théâtre d'ombres qui fait alterner les corps réels, rythmés entre poses et mouvements, et la projection de leurs silhouettes, illusion de postures érotiques déchainées comme dans *Schatten* d'Arthur Robison (1923), une des grandes mises en scène filmiques du dispositif de projection et de l'imaginaire du spectateur.

Le pré-générique de *Burning Palace* présente, tout comme celui de *Schatten*, le dispositif de la scène, avec rideau et plan de projection. Chez Mattuschka comme chez Robison, la frontalité du spectacle des ombres souligne la position des spectateurs de théâtre. En revanche, du côté de l'arrière-scène, la position insistante de la caméra (par le cadrage et l'angle de vue) et la focalisation par la lumière font ressortir à leur tour la performance des danseurs : non seulement en tant qu'acte scénique, itéré et pourtant chaque fois unique, mais dans un rapport actif avec la caméra qui les filme (ils font des gestes discrets, jettent des regards vers la caméra, etc.).

Après avoir étudié les mathématiques, la linguistique et l'anthropologie, l'artiste plasticienne, performer et cinéaste Mara Mattuschka a fait ses études chez le peintre Maria Lassnig, la doyenne du film d'animation autrichien. Son œuvre filmique débute dans les années 1980. Dans un premier temps, Mattuschka figure souvent elle-même dans ses films – en se servant de pseudonymes comme « Mimi Minus » ou « Madame Ping Pong » – et se sert d'un procédé d'animation vue par vue, du *stop motion*. C'est une technique qui fut à l'origine de l'animation (on la trouve déjà chez Méliès) consistant à enregistrer le film photogramme par photogramme.<sup>vii</sup> Ce procédé permet de décomposer le mouvement pendant son enregistrement et de le ré-animer et recomposer ensuite. Aussi Mattuschka arrive-t-elle non seulement à accentuer la dimension ironique de ses performances, mais aussi à les transposer en une forme autonome et profondément filmique. Ce qui frappe dans ses films courts, c'est d'une part une présence performative que Peter Tscherkassky a appelé « un exhibitionnisme transformé en art »,<sup>viii</sup> de l'autre un sens très précis de la composition spatio-temporelle, le rythme et la figuration des images. Chaque pose et chaque mouvement sont soigneusement pesés ; le montage, le contraste visuel, l'artificialité de l'animation et le masque maintiennent toujours de la distance par rapport à ce type d'exposition de soi-même.

Le déguisement est un élément essentiel pour la conception des identités flottantes et multiples que Mattuschka incarne dans ses films-performances. Il ne pointe pas seulement une activité théâtrale, mais aussi une référence au cinéma et aux média audiovisuels. Car dans le cinéma classique, la féminité se construit souvent comme mascarade (comme l'a montré Claire Johnston il y a des décennies, dans un texte fondateur pour la théorie féministe du cinéma – en référence à un essai de 1929 de la psychanalyste Joan Rivière). Le féminin y figure comme énigme inexplicable ou présence traumatique qui demande en fin de compte à être refoulée, parce qu'elle est perçue comme hétérogène ou menaçante. Le jeu de la mascarade, reprend Mary Ann Doane, reconnaît le masque comme couverture décorative d'une non-identité.<sup>ix</sup> Si ce type classique de construction de la féminité au cinéma a été repris par les média jusque dans la publicité, les performances de Mattuschka les investissent encore en les exagérant et en les multipliant, rompant ainsi avec les attributions identitaires traditionnelles. Dans presque tous ses films des années 1980, l'artiste se présente elle-même selon des identités toujours nouvelles, toujours changeantes, prenant des pseudonymes variés, y compris masculins : elle semble ne jamais être la même. Bien que nous sachions que nous avons affaire à « Mara Mattuschka », nous ne saisissons que les bords oscillants de cette identité, au gré d'une stratégie artistique comparable aux auto-mises en scènes photographiques<sup>x</sup> de Martha Wilson ou de Cindy Sherman. Les figurations de Mattuschka sont également hétérogènes et ambivalentes. Mais son travail performatif est double : il ne réside pas seulement dans la pose, ou dans la soustraction, mais plutôt dans un travail cinématographique : l'auteure nous conduit ainsi du masque et de l'instant prégnant vers la chorégraphie dynamique d'un geste et vers sa transformation par un mouvement spécifique entre fixation et ré-animation.

Grâce au procédé du *stop motion*, les films de Mattuschka ne se situent ni du côté de la photographie de danse (privilegiant la pose) ni du côté de l'image-mouvement (au sens d'une « image moyenne comme donnée immédiate »,<sup>xi</sup> constituée à partir d'une série de photogrammes, selon la conception deleuzienne de la perception filmique), mais dans un entre-deux qui marque bien la différence entre le présent (passé) de l'enregistrement, le présent (actuel) du montage et le présent (virtuel) de la vision du film. La problématique de la transposition d'un espace tridimensionnel en une

image bidimensionnelle, ainsi que l'acte d'enregistrement d'une performance par une caméra supposée incarner a priori un « regard autoritaire » (comme le dit par exemple Gabriele Brandstetter<sup>xii</sup>), sont pris ici frontalement, comme une sorte de défi posé à l'art du cinéma. Une esthétique délibérément fragmentée se déploie, s'appuyant à la fois sur l'acte préfilmique de la mascarade et sur la transposition filmique de l'espace scénique et du mouvement gestuel.

Dans certains de ses courts métrages, les identités multipliées prennent la figure du clivage, grâce à la gestuelle, le masque, la lumière et le mouvement, en jouant des oppositions comme clair/foncé ou noir/blanc. Dans *Pascal-Gödel* (1986, 5'), Mattuschka joue aux échecs avec son double négatif, en se servant d'un seul « pion » – une bouteille de vin. Le liquide, que les joueurs « Pascal » et « Gödel » répandent à chaque coup, défigure et déränge le dessin binaire de l'échiquier. Pour *Parasympathica* (1985, 5'), l'artiste divise son corps en deux moitiés, une noire et une blanche, tenues ensemble par une couronne sur la tête. Au fil d'un mouvement « papillonnant » autour de son propre axe (le personnage « clivé » se tourne, grâce au procédé du *stop motion*, d'une manière saccadée), les oppositions se brouillent entre « sympathicus » (système nerveux sympathique) et « parasympathicus » (système nerveux parasympathique), deux des trois composantes du système nerveux végétatif. Les poses que Mara Mattuschka prend dans ce film, ironiquement intitulées *provocativa*, *riservata* ou encore *triste*, soulignent des idées traditionnelles propres aux valeurs du caractère féminin.<sup>xiii</sup> Les attitudes émotionnelles de Mattuschka, renforcées par l'immobilisation passagère de l'animation image par image, font évidemment référence à la tradition de la mise en scène théâtrale de la folie féminine, notamment à l'iconographie des mouvements d'affect des hystériques. Leurs *attitudes passionnelles* avaient transformé la Salpêtrière parisienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme on sait, en une scène d'attraction. Les photographies qu'on en a tirées avaient été appréciées aussi par les surréalistes, comme expression d'une énigme poétique et insoluble tout comme réalisation d'un automatisme physique.<sup>xiv</sup> Par son mouvement saccadé et délibérément mécanique, l'animation réelle de Mattuschka démontre la nature artificielle de telles figurations de corps féminins raidis ou contractés, en tant que partie intégrante d'une manipulation ou d'un jeu. Grâce à cette forme spécifique de traitement d'images mobiles, *Parasympathica* transpose non seulement certaines formules de pathos de l'histoire culturelle, mais aussi les gestes de l'art actionniste qui s'inscrivent, tout comme le surréalisme, dans une histoire que Peter Gorsen a désignée comme la « belle apparence du martyr » : si l'actionnisme viennois fête ainsi la sublimation poétique de l'automatisme, écrit Gorsen, il vise en même temps, de manière critique, la « stratégie travestissante de l'homme hystérique ».<sup>xv</sup>

Ainsi, l'action de Günter Brus, *Wiener Spaziergang* (1965), pour laquelle l'artiste s'était peint en blanc de la tête aux pieds et divisé en deux par une barre noire, pour se présenter ensuite publiquement en ville avait suscité à l'époque la répression étatique. On peut voir une sorte d'appropriation de cette action par Mattuschka, vingt ans plus tard, en même temps qu'une réflexion filmique. Tout comme les films-témoignages de Kurt Kren qui avait assisté à certaines actions de Brus en les filmant non pas de manière réaliste ou documentariste, mais en les refigurant par un montage rapide et un matériau fortement contrasté, les films-performances de Mattuschka relèvent d'un statut d'œuvre autonome par rapport à la performance.

Il faut ajouter que les courts métrages de Mara Mattuschka sont fragmentaires et hétérogènes en un double sens : d'abord, à cause du mouvement décomposé et saccadé de l'animation, ensuite à cause de l'hybridation des techniques artistiques. Souvent, Mattuschka combine des animations réelles de ses performances avec des animations dessinées ou peintes à la main, selon une technique de collage. Dans *Der Untergang der Titania* (1985), elle mélange justement des vues photographiques avec des dessins animés : dans son bain, Mimi Minus alias « Titania » fait sortir des imaginations singulières du tuyau d'écoulement. Face à ces émanations de phantasmes scatologiques, des figures symboliques du désir grouillent au bord de la baignoire. Par cette hyperbole de motifs corporels s'articule l'idée d'un corps libéré, portant des traits d'une culture carnavalesque, telle qu'elle a été décrite par les analyses de Bakhtine, mettant en évidence dans l'écriture de Rabelais des stratégies de renversement des hiérarchies et des valeurs.<sup>xvi</sup> Si chez Mattuschka, les oppositions sont accentuées sur le plan graphique (noir/blanc ou négatif/positif), elles produisent non seulement une forme esthétique, mais aussi une analytique anthropologique. De ce point de vue, *Der Untergang der Titania* démontre, comme *Parasympathica* ou *Pascal Gödel*, une certaine parenté avec le structuralisme. La logique binaire de certains systèmes mythologiques est rendue visible par la composition plastique et le montage, et par une mise en valeur du matériau : couleur, peinture, écriture.

Ce n'est pas un hasard si Mattuschka s'intéresse particulièrement au langage verbal, en s'appuyant sur des techniques de la bande dessinée ou du cinéma muet, comme en posant la question de l'acte physique de la parole, la performance de la voix pouvant se détacher de sa valeur de diction, par ce qui échappe à la signification, par ce qui est purement sonore, du côté du non-sens ou du cri. Ainsi, l'écriture prend corps, ou encore elle devient image. Dans un film que la cinéaste appelle elle-même « Ode à IBM », *Kugelkopf* (1985, 6 min), le corps de l'artiste-actionniste devient machine à écrire et la tête devient matrice. Dans un blanc-et-noir fortement contrasté, selon le rythme mécanique et saccadé de l'enregistrement image par image, s'inscrit pour commencer un acte violent : devant un miroir, Mattuschka se rase la tête, en gros plan, à l'aide d'une lame qui va produire, par ses coupes dans la chair, une matière-couleur (du sang). Comme l'a pointé Peter Tscherkassky à juste titre, cette scène est une « citation congéniale »<sup>xvii</sup> de *Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer (1927). Mais elle convoque aussi certaines actions de Günter Brus, notamment *Selbstbemalung* (autopeinture) et *Selbstverstümmelung* (automutilation), actions où il passe du trait peint sur le corps à la coupe dans le corps.

Dans ce film, le rythme du montage image par image s'intensifie de manière métrique, tout en mêlant les prises de vue de la tête de Mattuschka avec des plans d'une machine à écrire. Le visage se transforme : le crâne sera bandé pour devenir prothèse et tête d'impression, portant en relief les caractères nécessaires à la frappe. Cette tête s'avance par à-coup vers le spectateur, pour écrire sur un mur invisible, en verre (le mur transparent qui sépare le spectateur de l'écran). Dès que ce mur transparent s'opacifie par l'écriture, la convention photographique d'un espace réaliste se brise, la figuration s'efface. Ce mur en verre, c'est en même temps le support et l'outil exposé de toute technique d'animation (réitéré de manière encore plus explicitée dans le générique de fin, où les titres du film apparaissent non pas sur un verre invisible, mais sur une fenêtre ouvrant sur le monde extérieur, la ville). Ici, la notion de *typewriter* (« machine à écrire » en anglais) est à sa place : car *typewriter* signifie à la fois « machine » et « femme », comme Friedrich Kittler l'a bien souligné.<sup>xviii</sup> Répondant aux besoins de l'écriture masculine, dit Kittler, l'instrument d'écriture, – Nietzsche le pensait déjà – devait forger et former la pensée de l'écrivain, assurée par la connexion du corps féminin avec la machine à écrire. En revanche, l'écriture illisible de « Mimi Minus » alias Mara Mattuschka n'émane pas de la tête d'un homme, mais naît d'une performance féminine qui crée la connexion en une personne entre les actes de pensée, de création et l'outil d'écriture filmique. Mattuschka montre comment elle fait du cinéma grâce à toute sortes de machines qui sont à sa disposition, pour devenir une espèce de prolongation de son propre corps.

Cette extension gestuelle orientée vers le dispositif ramène à la question de l'enregistrement et de la transcription de la performance (si redoutée par certains théoriciens de la danse et de la performativité, à cause de la perte du caractère éphémère de l'acte, son *aura*, par la reproduction mécanique du film et de la photographie). Cette question se pose ici frontalement : c'est le corps du *performer* qui s'inscrit lui-même dans le film, qui y laisse sa trace. C'est donc un film rendu « impur » par l'intervention physique de l'artiste, c'est du « cinéma brut », comme Gabriele Jutz nomme ce type d'actes de fabrication « à la main ».<sup>xix</sup> Et si Mara Mattuschka change de procédé technique quand elle travaille, plus tard, avec le chorégraphe Chris Haring (elle ne performe plus devant la caméra, elle quitte la technique d'animation), c'est toujours en dialoguant avec les danseurs/performateurs qu'elle conçoit ses prises de vues, pour rendre compte de la transformation de l'espace-temps par la caméra. Il s'agit là également d'une esthétique du cri, de la pose et de la métamorphose. Mais cette fois-ci, la suspension et l'immobilisation se trouvent déjà incarnées par la performance même, et renforcées par les opérations de la caméra (angle, cadrage, lumière); ou aussi bien elles sont passées du côté de la postproduction digitale.

## Notes

<sup>1</sup> Peggy Phelan, « Introduction : The Ends of Performance », dans Jill Lane (éd.), *The Ends of Performance*, New York, New York University Press, 1998, p. 10.

<sup>2</sup> Peggy Phelan, *Unmarked, The Politics of Performance*, New York/Londres, Routledge, 1993, p. 148, cité d'après Eckhard Schumacher, « Performativität und Performance », dans Uwe Wirth (éd.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002, p. 394 (ma traduction).

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir Peggy Phelan, *Unmarked, op. cit.*, p. 146, cité d'après Eckhard Schuhmacher, *Performativität und Performance, op. cit.*, p. 395.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 396.

<sup>6</sup> André Levinson, « À la mémoire de Jules Marey – Le Film et la danse », *Pour vous*, n° 8, 10 janvier 1929, p. 11, cité d'après Laurent Guido, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo, Danses*, numéro hors série, octobre 2005, p. 26.

<sup>7</sup> Voir Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 436.

<sup>viii</sup> Voir Peter Tscherkassky, *Filmavantgarde in Österreich*, dans Francesco Bono (éd.), *Austria (In)Felix*, Graz, Blimp, 1992, p. 50.

<sup>9</sup> Voir Claire Johnston, « Feminity and the Masquerade : Anne of the Indies » (1975), dans Ann Kaplan (éd.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York/Londres, Routledge, 1989, p. 70 ; Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator » (1982), dans M. A. Doane (éd.), *Femme Fatales : Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*, New York/Londres, Routledge, 1991, pp. 17-32.

<sup>10</sup> Voir Craig Owens, *Beyond Recognition*, Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 70.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983, p. 11.

<sup>12</sup> Comme Peggy Phelan, Gabriele Brandstetter range la documentation filmique de la danse d'emblée du côté du regard autoritaire. Voir Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein, « Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (éd.), *Methoden der Tanzwissenschaft : Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps, transcript [sic]*, Bielefeld, 2007, p. 13.

<sup>13</sup> Mattuschka se réfère ici à une taxinomie des qualités du caractère féminin, publiée par l'église espagnole. Voir Peter Tscherkassky, *Mimi Minus oder die angewandte Chaosforschung. Mara Mattuschka und ihre Filme*, dans Peter Illetschko (éd.), *Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich*, Vienne, Verlag Wespennest, 1995, p. 100.

<sup>14</sup> Sur les modes de présentation de la suggestibilité des femmes hystériques par Charcot, voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

<sup>15</sup> Sur la critique de la romantisation surréaliste du corps féminin blessé, voir Peter Gorsen, *The Stigmatized Beauty from the Salpêtrière. Art and Hysteria in Surrealism and After*, dans Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert et al. (éd.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, catalogue d'exposition, Cologne, Oktagon, 2000, pp. 68-69.

<sup>16</sup> Voir Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1973.

<sup>17</sup> Voir Peter Tscherkassky, *Filmavantgarde in Österreich, op. cit.*, p. 50.

<sup>18</sup> Voir Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, p. 314.

<sup>19</sup> Voir Gabriele Jutz, *Cinéma Brut, Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Vienne/NewYork, Springer, 2010.