



**HAL**  
open science

## Esther Ferrer, le corps à l'œuvre

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

| Lucie Lavergne. Esther Ferrer, le corps à l'œuvre. *Hispanística XX*, 2020. hal-03434604

**HAL Id: hal-03434604**

**<https://uca.hal.science/hal-03434604>**

Submitted on 18 Nov 2021

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

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

---

## ESTHER FERRER, LE CORPS À L'ŒUVRE

---

Lucie LAVERGNE

*Université Clermont Auvergne*

*CELIS (EA 4280)*

---

### RÉSUMÉ :

Omniprésent dans l'œuvre d'Esther Ferrer, le corps est à la fois à l'œuvre, c'est-à-dire au travail et dans l'œuvre, objet de l'œuvre. Il est à la fois objet, matière travaillée, et sujet. Comment se produit le basculement de l'un à l'autre ? Un premier temps sera consacré à l'esthétique du dépouillement qui caractérise les œuvres d'Esther Ferrer où sont systématiquement éliminés tous les éléments de décor. Le corps, matière organique, modifiable au gré du temps, est observé et travaillé pour lui-même. Les altérations qu'il subit, notamment dans les autoportraits d'Esther Ferrer, le font paraître comme potentiellement autre, affranchi du sujet et, ainsi, assimilable au corps du spectateur, qui n'est pas invité à l'observer comme radicalement autre, mais justement comme potentiellement sien. Cette appropriation du corps de l'autre permet de situer le corps dans un espace collectif, où l'on voit poindre la dimension sociale du corps. A travers la nudité, notamment dans la performance « Intime et personnel », nous interrogerons la portée politique de ce corps. Si la réception du public, écho du contexte historique et social de production de la performance, est essentielle, quelle place est donnée au corps du spectateur ? Comment le traitement réservé au corps dans les performances d'Esther Ferrer met-il en place de nouveaux rapports entre les êtres qui libèrent les subjectivités ?

MOTS-CLÉS : Performance – esthétique du dépouillement – matérialité – corps social / politique – création collective



Qu'on se remémore les photographies du visage sérieux d'Esther Ferrer (Saint Sébastien, 1937) réitérées en de multiples variations s'étalant sur plusieurs mètres de long (« Autoportrait dans le temps », « Autoportrait dans l'espace<sup>1</sup> »), ou bien ses performances durant lesquelles l'artiste marche, court (« Parcourir un carré de toutes les manières possibles<sup>2</sup> »), se mesure, parfois nue (« Actions corporelles », « Intime et personnel<sup>3</sup> »), le corps constitue l'élément central et indispensable d'une bonne part de son œuvre<sup>4</sup>. C'est à lui, d'ailleurs, que semble renvoyer implicitement la définition de la performance, proposée par Esther Ferrer, comme « art du temps, de l'espace et de la présence<sup>5</sup> ». Par sa présence, le corps de la performeuse (ou des participants volontaires, performers d'un jour), « outil [...] toujours disponible<sup>6</sup> », dit-elle, nécessaire à la mise en œuvre de la performance, est *à l'œuvre*, c'est-à-dire *au travail*. Par ailleurs, il est aussi fréquemment *dans* l'œuvre, objet *de* l'œuvre, que la performeuse invite à regarder, parfois pour questionner, précisément, le regard

---

1. Titres originaux : « Autorretrato en el tiempo » et « Autorretratos en el espacio ». Cette performance est documentée dans l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie*, Marion Daniel et Frank Lamy (dir.), Rennes : FRAC Bretagne ; Vitry-sur-Seine : MAC-VAL, 2014, p. 110 et 112. Cet ouvrage donne un large aperçu des œuvres d'Esther Ferrer.

2. Titre original : « Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles ». Voir *Esther Ferrer Monographie*, *ibid.* p. 312.

3. « Acciones corporales ». Voir *Esther Ferrer Monographie*, *ibid.*, p. 84. « Íntimo y personal ». Voir *ibid.* p. 210.

4. En témoigne la double exposition réalisée au Frac Bretagne (« Le chemin se fait en marchant (face a) », avril 2013) et au Mac/Val Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (« face b. image/autoportrait », juillet 2014), ainsi que l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie* qui en est issu (*op. cit.*).

5. Medhi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Paris : Manuella éditions, 2014, p. 185 : « Une définition qui ne veut pas dire grand-chose, précise-t-elle avec humour, et qui, pourtant, contient une part de vérité ».

6. Voir la retranscription de la « Table ronde autour d'Esther Ferrer » qui se tint au Musée Rodin le 29 mai 2015 dans l'ouvrage d'Isabelle Prat et Jacques Terrasa (éd.), *Image et création au féminin*, Paris : Editions Hispaniques, 2005, p. 125-146.

porté sur lui. Martine Heredia commente à juste titre qu'il « devient véritablement matière et geste artistiques<sup>7</sup> ». C'est encore cette double valeur du corps que rappelle l'artiste elle-même, lorsqu'elle s'exclame que « l'art de la performance est merveilleux parce qu'on est à la fois objet et sujet ». Comment se produit, dans les œuvres d'Esther Ferrer, le basculement de l'un à l'autre ? Comment le travail du corps, réifié, modulé peut-il renouer avec une double valeur sociale et politique du corps, à même de constituer le support d'une subjectivité ?

Pour étudier le passage du corps-objet au corps-sujet, nous observerons successivement comment la performance montre le corps, puis ce qu'elle dit à *travers* lui, et finalement ce qu'elle dit ou propose *pour* lui. Un premier temps sera donc consacré à la présentation du corps, mais aussi du visage, dans les œuvres d'Esther Ferrer et particulièrement ses autoportraits. L'évacuation de tout caractère spectaculaire dans la présentation du corps va de pair avec un travail du corps comme matière, comme superficie et image, étrangère à toute subjectivité. Cette réduction du corps à une perception extérieure, pourtant conjuguée à la multiplication des corps et des regards sur le corps, conduit à interroger ses interactions avec son environnement. Le corps, social, acquiert une signification politique, notamment à travers la nudité, comme dans la performance « Intime et personnel ». Par ailleurs, cette dimension politique du corps ne prend sens que si on l'envisage dans sa relation au public. Quelle place et quel traitement Esther Ferrer réserve-t-elle au corps du spectateur ? Quelles interactions réelles entre les corps sont produites (plus que représentées) par ses performances ?

## LE CORPS SANS DÉCOR

S'il est un trait formel caractéristique de l'ensemble des œuvres d'Esther Ferrer, notamment celles, nombreuses, où le corps est utilisé, c'est bien l'effort de neutralisation de tous les procédés artistiques, stylistiques, de mise en scène, qui feraient du corps un spectacle, de la performance un théâtre, bref : tout ce qui installerait le corps dans

7. Martine Heredia, « Image de soi et métamorphoses : les portraits revisités d'Esther Ferrer », in Isabelle Prat et Jacques Terrasa (éd.), *Image et création au féminin, op. cit.*, p. 97-107.

un processus de représentation. Animée par un « désir de casser le spectaculaire » (Amélie Giguère<sup>8</sup>), Esther Ferrer explique :

Je ne donne pas dans le spectaculaire, je n'aime pas les spectacles pour les spectacles [...] Je ne veux pas ajouter des éléments de décors, des ornements ou des choses qui peuvent faire joli, de la même façon que je ne veux pas faire des gestes théâtraux ou être debout comme si j'étais en train de recevoir l'inspiration divine<sup>9</sup> ».

Ce refus de la mise en scène a pour conséquence une présentation sobre du corps, dans un espace presque vide : « J'ai toujours travaillé *pauvre* et j'ai toujours été pauvre moi-même<sup>10</sup> », dit encore l'artiste. D'une part, on constate la blancheur, l'absence d'accessoires, à l'exception de ceux qui sont « absolument nécessaires<sup>11</sup> », dans la mise en place des performances d'Esther Ferrer caractérisée par un « minimalisme constant, depuis le milieu des années 1960<sup>12</sup> ». D'autre part, pour ce qui est des photographies réalisées par l'artiste, le cadrage, l'arrière-fond blanc et l'expression neutre du modèle (elle-même) confèrent une évidente sobriété à ses « Autoportraits dans le temps » ou « Autoportraits dans l'espace » qui évoquent les photographies d'identité.

La série des « Autoportraits dans le temps » est réalisée à partir de photographies du visage d'Esther Ferrer, datant de 1981 à 2010, coupées verticalement en leur milieu. Les moitiés des photographies prises à des moments différents sont ensuite rassemblées deux à deux pour former un visage factice, outil de mesure du temps (cernes, rides s'accroissant avec les années), réduit à sa matérialité organique et périssable, soumise aux lois physiques, telles que la gravité, qui en modifie les contours. La répétition du même<sup>13</sup> banalise le visage

8. Citée par Amélie Giguère, *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, 2012, p. 239.

9. Sylvette Babin, « Entretien avec Esther Ferrer », *Esse*, n°40, 2000, p. 56. Elle est citée par Amélie Giguère, *op. cit.*, p. 240.

10. *Interviewer la performance, op. cit.*, p. 193.

11. *Idem.*

12. Amélie Giguère, *op. cit.*, p. 239.

13. La double page qui leur est consacrée dans l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie* (*op. cit.* p. 112-113) l'illustre bien, avec ses quarante-deux variantes.

représenté, que la sobriété esthétique s'efforce déjà de rendre quelconque. Puisque chaque photographie « souche » n'est repérable, dans l'œuvre finale, qu'à quelques détails triviaux (un cerne plus ou moins prononcé, une coupe de cheveux différente), leur singularité, superficielle, se fond dans la pluralité. Mais à l'inverse, la subjectivité semble effacée par ces modifications superficielles de la matière qui condensent et réduisent, finalement, à bien peu de choses, tout ce que le sujet a de propre. On peut d'ailleurs rappeler que l'intention première d'Esther Ferrer n'était pas de faire un autoportrait, mais qu'elle a choisi son visage par commodité, faute de candidats<sup>14</sup>. Ainsi, rien ne vient « animer » la matière plastique du visage, ni émotion (produite par un phénomène extérieur), ni même communication (renvoyant à un autre corps : le photographe, le spectateur, etc.). En effet, lors d'une table ronde sur Esther Ferrer, certains spectateurs commentent que, dans ces portraits, « il n'y a pas de regard », ou encore : « vous ne regardez pas », « vous regardez ailleurs<sup>15</sup> ». Si ces observations reviennent, c'est sans doute parce qu'au-delà d'une question de forme et de cadrage, l'absence de regard dérange : rien ne creuse la matière du corps, rien ne dit, à travers lui, le sujet, qui semble tout bonnement hors de propos.

Dans les « Autoportraits aléatoires » (1971-1999<sup>16</sup>), en revanche, le travail de manipulation de l'image interroge la permanence du sujet sous l'altération du corps. Ces photos de visage « sur tiges amovibles », c'est-à-dire découpées en lamelles, font du visage un matériau modulable (au gré de celui qui déplacera les tiges). Les variantes multiples du corps matériel, issues autant de la pluralité de ces portraits que des divers positionnements possibles des tiges, donnent la « possibilité de se penser soi-même comme autre<sup>17</sup> », comme dit Martine Heredia. Parfois, le *même* visage semble suggérer son autre : dans une des photographies choisies pour l'ouvrage *Esther Ferrer Monographies*, la disposition décalée des tiges – une mèche de cheveux ramenée au niveau du nez figurant sur la tige supérieure – donne l'impression fugace d'une moustache sur

14. Elle s'en explique dans une entrevue donnée au Musée Reina Sofia. En ligne : <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/encuentro-esther-ferrer-0>

15. « Table ronde autour d'Esther Ferrer », in Isabelle Prat et Jacques Terrasa (éd.), *Image et création au féminin*, op. cit., p. 125-146.

16. Voir *Esther Ferrer Monographie*, op. cit., p. 98 et 99.

17. Martine Heredia, « Image de soi et métamorphoses : les portraits revisités d'Esther Ferrer », in *Image et création au féminin*, op. cit., p. 106.

un visage masculin<sup>18</sup>. Pourtant, l'image initiale n'en continue pas moins d'être perceptible et reconnaissable. Elle est dépassée, mais sans être effacée par le travail de modulation. L'un se perd sous le multiple dans les portraits d'Esther Ferrer, ce qui semble rendre obsolète toute recherche d'une subjectivité à travers le corps.

Ce corps suggérant la multiplicité est aux antipodes de la valorisation de critères individuels, associée au genre du « portrait<sup>19</sup> ». Le corps de la performeuse, envisagé comme *potentiellement autre*, affranchi, donc, du sujet « Esther Ferrer », est ainsi assimilable au corps du spectateur, qui n'est pas invité à l'observer comme *radicalement autre*, mais justement comme *potentiellement sien*, comme une modalité de la corporéité que le spectateur peut s'approprier. On peut penser à la performance « Regarde-moi ou regarde-toi avec d'autres yeux<sup>20</sup> » où la multiplication des regards<sup>21</sup> n'est pas distincte de la multiplication des objets (les corps, encore) regardés. Qui peut dire ce qui, entre le corps et le regard, est le plus radicalement différent d'un sujet à l'autre ?

#### LE CORPS SOCIAL : UN SUJET POLITIQUE

De fait, dans ces œuvres, l'artiste ne travaille pas tant le corps lui-même<sup>22</sup> que son image, par des procédés formels et techniques<sup>23</sup>, et sa surface (sa peau, ses plis, ses teintés) seule exposée aux regards. Le corps est donc toujours considéré dans son rapport à son

18. *Esther Ferrer Monographie*, op. cit., p. 99.

19. Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu*, Paris : Adam Biro, 2004. Il définit le portrait comme « une image représentant un ou plusieurs êtres humains [...] peinte de manière à transmettre leurs traits individuels ».

20. Titre original : « Mírame o mírate con otros ojos ».

21. « Il s'agit de faire une action avec une série de lunettes de différentes graduations, visions, etc. [...] Une personne se tient debout ou assise. Devant elle, il y a une série de lunettes qui permettent des visions totalement différentes : myopie, astigmatisme, cataracte, etc. Tous ceux qui le désirent peuvent prendre une paire de lunettes et se regarder ou regarder celle ou celui qui propose l'action aussi longtemps qu'ils le voudront », *Esther Ferrer Monographie*, op. cit., p. 263.

22. Aucune modification réelle du corps n'est effectuée dans ses œuvres comme ce serait le cas, par exemple, chez une artiste comme Orlan.

23. Par exemple, dans les photographies des « Autoportraits dans l'espace », c'est l'exposition de la photographie qui varie, c'est-à-dire sa luminosité, plus ou moins forte, jusqu'à rendre l'image presque intégralement blanche. Le visage est donc plus ou moins visible.



extérieur, cet environnement peuplé d'autres corps. Il y a donc, chez Esther Ferrer, un double mouvement qui peut sembler paradoxal, d'isolement du corps d'abord (dépourvu d'artifice, mais aussi de subjectivité) et d'immersion du corps, ensuite, dans un espace où il apparaît nécessairement comme un corps parmi d'autres, semblables à d'autres, pour questionner le rapport du corps à son « milieu ».

Les interactions du corps avec son milieu sont particulièrement interrogées, dans la série « Les choses<sup>24</sup> » où la performeuse positionne sur sa tête une série d'objets banals prélevés de l'univers quotidien (un chou, un marteau, un couvercle de marmite) : « ce sont les choses qui nous entourent au quotidien, que l'on accumule bêtement et qui nous envahissent<sup>25</sup> », dit-elle. Le positionnement nouveau et insolite produit par Esther Ferrer interroge leur valeur d'outil, ainsi que l'inclusion, problématique, du corps lui-même dans cette catégorie. La relation du corps au monde qui l'entoure se voit ainsi dépendre d'équilibres difficiles, parfois accentués par des postures instables (l'artiste debout sur une chaise, elle-même située sur une table<sup>26</sup>). Le contraste entre la matière organique (le corps) et les matières non organiques (de la plupart des accessoires à l'exception du chou) est parfois souligné par la nudité de la performeuse. La performance « Les choses » met donc l'accent sur les interactions du corps avec son milieu, entre adéquations inattendues (par exemple, un couvercle de marmite fait un drôle de chapeau<sup>27</sup>) et inadéquations, soulignant au contraire la vulnérabilité du corps (le marteau qui semble « planté » en haut du crâne; ou bien le couteau, enfoncé dans une miche de pain, elle-même située sur la tête de l'artiste<sup>28</sup>). La présentation du corps aux prises avec son environnement, dans « Les choses », ou bien celle de la multiplicité des corps (semblables à d'autres corps) dans les « Autoportraits » situent l'une et l'autre le corps dans un espace collectif et public. Elles conduisent ainsi à une réflexion sur le

24. Titre original « Las cosas ». Voir *Esther Ferrer Monographie, op. cit.*, p. 230.

25. Medhi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.* p. 197.

26. *Esther Ferrer*, Mac/Val et Frac Bretagne, p. 237 (photo de la Trace Gallery, Cardiff, 2005).

27. Voir la photographie prise à la Trace Gallery, à Cardiff, en 2005, reproduite dans l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie, op. cit.*, p. 237.

28. Voir les photographies prises à Le Lieu, Québec en 1990 et à Chamada X, Facultad de Bellas Artes, Pontevedra, en 2005 reproduites dans l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie, op. cit.*, p. 232 et 234.

corps comme objet utilisé par un sujet, social, dont l'utilisation peut véhiculer un propos politique.

La nudité, qui est un autre aspect du dépouillement stylistique et du refus de l'ornement que nous avons commentés précédemment, joue un rôle récurrent dans l'œuvre d'Esther Ferrer et dans cette réinsertion du corps dans une perspective collective et sociale. La signification politique du corps nu est au cœur de la performance « Intime et personnel », créée en 1967<sup>29</sup>, et réalisée ensuite à plusieurs reprises, notamment en 1977 au studio Lerin à Paris (une série de photographies en est issue<sup>30</sup>), en 1996 au Centro de Arte Reina Sofia, ou encore au Palais de Tokyo en 2014. Nous en rappelons le procédé :

Se trata de medir su cuerpo y el de los demás. [...] Cada persona dispondrá de un metro con el que se irá midiendo (o midiendo al otro) las partes del cuerpo que desee. Cada vez que toma una medida, colocará sobre el lugar, un punto, una nota musical o un número. [...] Puede decir o no en voz alta el número o cantarlo<sup>31</sup>.

La signification féministe de cette performance est explicitée par Esther Ferrer. Depuis ses origines, il s'agissait, dit-elle, de « libérer [les] corps, exalter la naturalité du nu, montrer [le] corps comme tel, sans se soucier s'il correspondait ou pas aux canons esthétiques fixés par la mode ou les préjugés sociaux, le corps comme langage, comme expression de l'individualité, comme support aussi d'un discours personnel<sup>32</sup> ». Or, si le corps exprime un discours personnel, notamment politique, c'est en premier lieu par une réduction à sa matière, dépourvue d'ornement.

Ainsi, la valorisation du corps comme support du discours féministe s'accompagne du refus d'en faire une œuvre d'art. Bien que quantifié, mesuré, le traitement du corps, ici, s'écarte diamétralement

29. Malgré des inexactitudes fréquentes dans la littérature critique, cette date figure sur la facture produite par le Frac Lorraine qui, en 2004, rachète la performance (et le droit de la reproduire). Voir également Amélie Giguère, *op. cit.* p. 149.

30. Ces photographies sont actuellement conservées au MACBA (Barcelone). Voir Amélie Giguère, *op. cit.*, p. 244 et 248.

31. Esther Ferrer, *De la acción al objeto y viceversa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68.

32. Dossier de l'œuvre « Intime et personnel », FRAC Lorraine, cité par Amélie Giguère, *op. cit.*, p. 240.

de celui de l'homme de Vitruve. À la Renaissance, les mesures du corps humain sont idéalisées par la théorie des proportions dont Erwin Panofsky souligne la portée métaphysique : « [Leone Battista Alberti et de Léonard de Vinci] abordèrent le corps humain vivant au moyen de compas et de rapporteurs [...] leur intention fut de découvrir l'idéal en vue de définir le normal<sup>33</sup> ». Au contraire, dans la performance d'Esther Ferrer, le corps ne propose pas d'« idéal ». Il semble bien plutôt injustement, absurdement, voire violemment soumis aux normes qu'incarnant la norme. Encore une fois, on peut souligner que la mise en scène de la performance n'est pas sans accentuer une certaine vulnérabilité du corps. Dans une pièce presque vide, blanche, très éclairée<sup>34</sup>, froide (y compris au sens propre<sup>35</sup>), les corps nus, tantôt lisses et ronds, tantôt anguleux, poilus, tranchent avec leurs courbes, leur moelleux, leurs irrégularités et, lorsque la performance est réalisée avec plusieurs participants, leur diversité. Non pas construction mais présence pure, la nudité crue, naturelle, s'oppose ainsi au « nu » artistique<sup>36</sup>, pour reprendre la distinction établie par Kenneth Clark, rappelée par G. Didi-Huberman<sup>37</sup>.

Dans la performance « Intime et personnelle », se télescopent en un paradoxe saisissant la présentation d'un corps naturel (et sans ornement) et la valeur politique que ce corps peut acquérir dans notre société où la réalité des corps, surtout féminins, pourtant placardés dans l'espace public et omniprésents dans les médias, demeure tabou et problématique. Esther Ferrer exprime sa perplexité devant cet état de fait tout en revendiquant une prise de position libertaire : « pour moi me mettre nue ne signifie rien. Les gens donnent à cela une

33. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris : Gallimard, 1955, p. 116.

34. On le voit bien dans les photos tirées de diverses réalisations de cette performance en 1977, 1997 ou 2007, dans l'ouvrage *Esther Ferrer Monographie, op. cit.* p. 212-215.

35. Dans une entrevue pour le Musée Reina Sofía, Esther Ferrer évoque le froid régnant dans la pièce lorsqu'elle réalisa cette performance en 2014. Elle souligne d'ailleurs combien ces conditions ont modifié sa gestuelle. En ligne <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/encuentro-esther-ferrer-0>.

36. Martine Heredia évoque la « remise en question du nu académique », dans l'article « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », *Iberical, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n°8 (automne 2015), p. 70.

37. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris : Gallimard, 1999, p. 14.

importance incroyable<sup>38</sup> ». Lorsque la performance fut reproduite en 2014, alors qu'Esther Ferrer avait 77 ans, les choix formels et techniques de l'artiste vont encore dans le sens d'un refus de l'esthétisation du corps : par exemple, pour la vidéo issue de la performance, le choix de la couleur (désormais techniquement possible) au contraire du noir et blanc esthétisant. Or, encore une fois, plus de quarante ans après la première présentation de la performance, la soustraction du corps à tout regard esthétisant fut d'emblée perçue comme problématique (et apparaît donc comme un choix politique), ainsi que l'attestent les réactions du public qui associe constamment le corps des vieilles femmes à un sentiment de honte, jugement social communiqué plus ou moins franchement à l'artiste elle-même<sup>39</sup>. Ici, la nudité ne choque pas tant pour une question de pudeur morale que par l'absence de souci esthétique (ou artistique) perçue comme rebelle. Ainsi, le corps féminin vieux, par sa seule présence, conteste les normes et les règles. Il peut ainsi fournir la matière du discours d'un sujet libre<sup>40</sup>.

La réception et l'interprétation du public, échos des divers contextes historiques et sociaux de reproduction de la performance « Intime et personnel » des années 1960 à aujourd'hui, en France et en Espagne, produisent différentes significations et confèrent à l'exhibition et la mensuration du corps mis en scène différentes valeurs politiques. Ce rapport avec le public est essentiel, notamment dans la mesure où le corps de ce public fait face à celui de la performeuse, voire l'accompagne dans les cas où il est fait appel à des volontaires<sup>41</sup>. Quelle place est donnée au corps du spectateur ? Comment le

38. « Table ronde autour d'Esther Ferrer », Isabelle Prat et Jacques Terrasa (éd.), *Image et création au féminin*, op. cit., p. 125-146.

39. Esther Ferrer commente cela d'une part lors d'une table ronde (« Table ronde autour d'Esther Ferrer », Isabelle Prat et Jacques Terrasa (éd.), *Image et création au féminin*, op. cit. p. 125-146) et d'autre part durant l'entrevue au Musée Reina Sofia (op. cit.)

40. *Idem*, p. 143 : « Pour la performance 'Intime et personnel', la question était celle de la mesure des corps, de la beauté des femmes, etc. Mais pour moi, il n'y a là rien d'extraordinaire. C'est maintenant à l'âge de 77 ans que je me mets à poil juste par militantisme. Je suis vieille, je suis moche, ou tout ce que vous voudrez, mais j'ai le droit de me mettre à poil. Et ça, c'est récent ».

41. On citera les reproductions de la performance au FRAC Lorraine en 2007 et à la Galerie Peep-Hole à Milan en 2012. Voir *Esther Ferrer Monographie*, op. cit., p. 214-215.

traitement réservé au corps dans les performances d'Esther Ferrer met-il en place de nouveaux rapports entre les êtres qui libèrent les subjectivités ?

#### LE CORPS (DU) PUBLIC : COLLECTIF ET CRÉATEUR

Il faut d'abord dire que bien que le spectateur soit parfois invité à observer son propre corps<sup>42</sup>, sa participation est rarement requise par Esther Ferrer dans ses performances : « Je ne réclame jamais la participation du public sauf si c'est absolument nécessaire. Les gens participent s'ils le veulent<sup>43</sup> ». Loin de convoquer les spectateurs à participer ou à l'affronter<sup>44</sup>, elle les laisse libre d'aller et venir. Ainsi, choisit-elle, lorsqu'elle réalise ses performances, de laisser les portes ouvertes pour faciliter les allées et venues<sup>45</sup>, ou encore de proposer des chaises que les spectateurs pourront disposer et utiliser comme ils le souhaitent<sup>46</sup>. Si le spectateur est laissé libre de ses mouvements, son corps ne semble pas non plus visé par l'artiste, en ce qui concerne la réception des performances. Ainsi, à l'opposé de certains performers contemporains motivés par « le désir d'atteindre ce pic émotionnel résultant d'un échange entre artiste et spectateur » (Roselee Goldberg<sup>47</sup>), Esther Ferrer annonce qu'elle « ne veu[t] pas toucher les gens par les sentiments » mais « [s']adresser à leur intellect<sup>48</sup> ». Comme le rappelle Martine Heredia, depuis ses débuts et sa participation au groupe Zaj, Esther Ferrer se situe dans la lignée de Fluxus : « Ses membres demeurent dans la négation de l'artiste comme génie créateur pour préférer valoriser la vocation créatrice de chacun<sup>49</sup> ». On constatera le caractère impératif de ce parti pris par exemple dans l'abandon, par Esther Ferrer, de la « Performance à plusieurs vitesses » :

Je dois courir énormément et la dernière fois que je l'ai réalisée, je n'arrivais plus à récupérer entre les différents mouvements de l'action. Les gens, à la fin, m'ont dit qu'ils avaient trouvé cela très dramatique. Certains pensaient même que je faisais exprès d'accentuer ce caractère dramatique. J'accepte ce qui s'est passé, mais je ne veux pas que cette action soit perçue au

---

49. Martine Heredia, « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », *op. cit.* p. 71.

niveau de l'émotion. Pour cette raison je l'ai enterrée et je ne l'ai jamais refaite<sup>50</sup>.

Cette liberté du corps du spectateur, à la fois liberté du spectateur vis-à-vis de son propre corps (par exemple, par le refus de toute stimulation d'émotions fortes) et vis-à-vis du corps de l'artiste (le rejet de la compassion) est le corollaire de la sobriété formelle des performances que nous avons évoquée plus haut. L'un et l'autre sont les éléments d'élaboration d'une distance entre les corps, variable mais toujours possible, préservant, comme nous le verrons, un traitement du corps avec égards.

Cette distance, corollaire spatial de la liberté laissée au corps, rappelle le concept de vide créateur, cher à Esther Ferrer, et emprunté au Zen et à Lao Tseu<sup>51</sup>. Loin de constituer une évacuation du corps, ce processus artistique revalorise le corps pour lui-même, en lui conférant une position centrale. Par exemple, dans « L'art de la performance : théorie et pratiques », Esther Ferrer mime, sans la prononcer à haute voix, la lecture d'un texte sur la performance (qui préexiste réellement<sup>52</sup>). Seul le syntagme « la performance » (précédé de différentes prépositions : « sur », « de », « dans », etc.) est prononcé haut et fort, guidant le public quant au thème du discours mais non sur son contenu précis : « Tous les discours sur la performance sont valables. C'est au public de le remplir<sup>53</sup> » explique-t-elle. Or, dans la gestuelle codifiée du conférencier<sup>54</sup> (qui ôte et remet ses lunettes, se sert un verre d'eau<sup>55</sup>) dépouillée des mots qui, en l'accompagnant, la

50. *Interviewer la performance, op. cit.* p. 196.

51. *Ibid.*, p. 184. Voir aussi Isabelle Prat et Jacques Terrassa (éd.), *Image et création au féminin, op. cit.*, p. 133. Lors d'une table ronde, Esther Ferrer explique : « Dans le bouddhisme zen, on dit que c'est par le vide que les choses sont utiles, c'est par le vide qu'on est tous ici, parce qu'autrement, on ne pourrait pas rentrer. »

52. Comme elle l'explique, « Dans *L'art de la performance : théorie et pratique* : le discours est... au contraire, très présent ! Je ne fais pas semblant de parler. Il y a un texte sur la performance que j'ai écrit, seulement je ne vous le laisse pas lire. ». Voir Medhi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance, op. cit.*, p. 186.

53. Medhi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance, op. cit.*, p. 186.

54. Martine Heredia souligne qu'il s'agit « 'rituels' des hommes et des femmes en société ». Voir « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », p. 72.

55. Cette performance a été réalisée au Musée Pompidou en 2010. <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynojpg/rqGdApo>>.

valident et la rendent signifiante, ne reste que la présence du corps, plus perceptible encore qu'à l'ordinaire, dans le « faux » silence de la performance (dans l'héritage de John Cage) : son souffle, ses respirations, des bruits de bouche. Esther Ferrer invite le public à (re) donner aux gestes et attitudes du corps un contenu sémantique. La liberté d'interprétation du spectateur créée par ce « vide » (ici vide sonore) rejoint la revalorisation du corps de l'artiste et, à travers lui, de tous les corps.

De manière paradoxale, on constate donc qu'à la présence permanente, centrale, nécessaire, du corps comme matière des œuvres d'Esther Ferrer répond l'évacuation du corps (du spectateur) dans la réception de la performance. Il ne s'agit donc pas de ressentir la performance mais de la « remplir » : que ce soit par des mots qui « rempliraient » le faux silence qui caractérise « L'art de la performance : théorie et pratiques », ou par des gestes, lorsqu'il s'agit de refaire la performance « Intime et personnel ». En effet, cette liberté laissée au corps (le sien, celui des autres) dans la performance va de pair, d'abord, avec le droit accordé par Esther Ferrer (notamment au FRAC Lorraine) de refaire ses œuvres. Comme l'explique Amélie Giguère, « Sa pratique s'apparente davantage à l'*event* fluxien, cet 'événement' préalablement prescrit qui peut être reconduit par l'artiste ou par d'autres exécutants, suivant un programme donné et au sein duquel le hasard intervient<sup>56</sup> ». Ainsi, la sollicitation de « l'intellect » du spectateur n'est pas sans rappeler la « dématérialisation de l'art » et « l'art comme idée » théorisé par Lucy R. Lippard : « l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action. Dans le premier cas la matière est niée, l'émotion née du fait de ressentir ayant abandonné la place au concept<sup>57</sup> ».

Ensuite, la liberté de refaire la performance est une liberté *pour tous*, et tous les corps, d'où l'absence de sélection, par Esther Ferrer, des participants. À la coordinatrice du FRAC Lorraine qui lui propose « d'avoir des personnes d'âges et de corpulences différents », l'artiste répond qu'« il ne s'agit pas de sélectionner des gens

56. *Op. cit.*, p. 242

57. Lucy R. Lippard et John Chandler, « La dématérialisation de l'art », *Art international*, 1968, p. 31.

différents, simplement de ne pas exclure<sup>58</sup> ». Le corps n'est jamais sollicité comme représentant d'autre chose (genre, ethnie) mais vaut pour lui-même.

Or, loin d'être une simple question de mise en place et de logistique, cette liberté laissée à tous, à tous les corps, démultiplie et fait varier sinon les significations de la performance, du moins la portée de ces significations. Si la lecture féministe d'« Intime et personnel » est toujours d'actualité<sup>59</sup>, la dénonciation de la marchandisation des corps acquiert une dimension plus générale lorsque se déshabillent des corps à la fois masculins et féminins. Comme la marchandisation des corps masculins est moins fréquente dans notre société, son exhibition acquiert certainement une signification moins douloureuse que l'exposition des corps de femmes – qui renvoie à une réalité violente (outre leur exposition dans les médias : la prostitution, la traite des femmes, les mariages forcés sont autant d'exemples de marchandisation du corps féminin réifié). Par ailleurs, selon que des individus à la peau blanche ou à la peau noire sont mesurés, nus, face au public, on peut douter que la réception soit strictement identique dans nos sociétés où le souvenir de la colonisation et de l'esclavage est plus ou moins vif<sup>60</sup>. En ne décidant pas du choix des participants – c'est-à-dire en refusant finalement d'objectiver les corps, de les choisir pour ce qu'il représente – Esther Ferrer renonce, humblement, à déterminer l'ampleur de la performance, c'est-à-dire à choisir quelle synecdoque (un corps mis pour d'autres corps – une certaine catégorie de corps : les femmes, les Noirs – voire pour *tous les corps*) s'ajoute à la lecture littérale (ce corps qui se déshabille devant moi). On peut cependant se demander si cette variabilité de la performance ne tend pas à conférer une importance supérieure à la lecture littérale où chaque corps vaut pour lui-même, c'est-à-dire à refuser la synecdoque.

Ce refus de la réification des corps (impliqué par le refus de l'emploi d'un corps comme synecdoque d'une catégorie, réifiée,

58. Citée par Amélie Giguère, *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, p. 262.

59. *Image et création au féminin*, op. cit., p. 137 : « Je suis féministe 24h/24 et je serai féministe tant que cela sera nécessaire. Je voudrais être dans un monde où cela ne soit pas nécessaire d'être féministe car c'est très fatigant, d'être féministe. »

60. Les photos de la performance de 2013 au Mac/Val laissent voire, par exemple, cette diversité ethnique.



isolée, de corps) produit une nouvelle manière d'être du corps et notamment d'être en société. En effet, la participation conjointe, dans certains cas, de l'artiste et de volontaires permet un glissement des rôles commenté par Martine Heredia : « dans un magistral retournement de situation, de changement de rôles, l'artiste, maintenant devant l'œuvre, n'a plus qu'à regarder les performances de son public<sup>61</sup> ». Ces changements de situation transforment en un jeu – auquel participe le volontaire – l'exposition de corps nus que l'on mesure, ce qui aboutit, au moins dans une certaine mesure, à résorber une possible malaise et à gommer toute violence faite au corps, et invite à une empathie vis-à-vis du corps de l'autre. Les corps sont par ailleurs traités avec égards<sup>62</sup> par Esther Ferrer. La nudité ne traduit aucune relation hiérarchique. Elle permet, au contraire, une construction collective. L'une des photographies choisies pour l'ouvrage du Mac/val et du Frac Bretagne montre bien ce revirement de situation : on y voit le regard amusé d'un des participants (photo de la Galerie Peep-Hole, Milan 2012), ou encore l'attitude complaisante et paisible qu'il adopte sur une autre photographie où Esther Ferrer lui mesure le tour du cou<sup>63</sup> – ce qui rappelle plus ou moins la confection d'un col de chemise, interprétation qui fait sérieusement dévier la lecture féministe de la performance et confère un caractère beaucoup plus léger à la quantification et à l'observation des corps dans le milieu de la mode. Faire et refaire la performance en variant les corps (masculins, féminins, blancs, noirs), en inversant les rôles, est aussi une manière de défaire la violence première émanant de la société où la mise à nu des corps a une signification morbide, et de donner à voir, finalement, aussi, des personnes qui se considèrent, s'aident (en mesurant leur corps mutuellement), se regardent sans jugement.

61. Martine Heredia, « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », *op. cit.*, p. 75.

62. La violence (faite à soi-même, voire aux autres) est pourtant assez fréquente dans l'histoire de la performance comme le commente Roselee Goldberg, *op. cit.*, p. 158-159. On peut citer « Reading position for a Second Degree Burn » d'Oppenheim, « Shooting Piece » de Chris Burden, ou bien « Rythme O » de Marina Abramovic.

63. *Esther Ferrer Monographie*, *op. cit.* p. 215 et 214 respectivement.

Se lo puede hacer también unas a otras por parejas, en fila o no, la primera persona mide a la segunda que a su vez mide a la tercera, etc.<sup>64</sup>

Au cours de la performance, le report systématique (sur un tableau par exemple) des mesures du corps (tour du cou ou du bras, longueur du dos, etc.) produit un ensemble de chiffres dont la caractéristique principale est de ne produire qu'une numérologie absurde qui, l'on s'en doute, dit bien peu de choses du corps. D'ailleurs, la partition de la performance (par exemple, celle qui figure sur la fiche conservée au Musée Reina Sofia<sup>65</sup>) insiste avec humour sur ce caractère absurde qui n'entrave aucunement le libre-arbitre des participants :

1) Si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlos en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros); 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida; 3) Puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese; 4) Puede marcharse tranquilamente; 5) Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.

La multiplication des possibilités (« sin temor » dans la première consigne, la répétition du verbe « puede » par la suite) invite constamment à dépasser, voire à renverser le cadre établi par la performance, et précisément la réification du corps, à la faveur du sujet social libre (« su encuentro con los otros », « con aquellos a quienes su proposición interese »). La valorisation du plaisir (« realmente lo que tenga ganas ») et de la liberté de mouvement (« marcharse tranquilamente ») aboutit précisément à abolir ce que la performance en elle-même avait produit : « quemar en un cenicero todos los números ». En cela, la performance ne constitue pas seulement la reproduction dénonciatrice d'un comportement social où le corps est réifié, mais produit un acte de réparation de ce comportement

64. Esther Ferrer, *De la acción al objeto y viceversa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 68, citée par Martine Heredia, « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », *op. cit.*, p. 72.

65. Elle est en ligne : <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>>.

en conférant à ces mêmes gestes d'autres sens et d'autres tons, sans violence.

Chez Esther Ferrer, le corps est donc appelé à s'appropriier, comme le sujet, le désir, l'espace social qui est le sien. C'est encore le message de « Le chemin se fait en marchant », performance où l'artiste, parfois accompagnée de participant(e)s se déplace, dans la ville, sur une bande de ruban adhésif. L'espace public est occupé progressivement par le corps qui, loin d'y paraître, comme dans d'autres œuvres d'Esther Ferrer, incongru (« Les choses ») ou vulnérable (« Intime et personnel »), il y imprime sa marque. On notera qu'ici encore, c'est collectivement que le corps s'impose. Lorsque cette performance fut réalisée dans les rues de Soria<sup>66</sup> en hommage au poète Antonio Machado, le déplacement dans les endroits fréquentés par le poète interroge ce lien entre l'espace du corps et sa présence. Présence « passée » de Machado, en quelque sorte, à laquelle répond la présence actuelle et plurielle des participantes à l'exposition. Esther Ferrer suggère à mi-mots la dimension féministe de l'entreprise :

J'ai demandé des volontaires ; et tous ces volontaires, c'étaient des femmes. [...] Toute la ville était traversée par des gens qui marchaient. Et c'étaient toutes des femmes.

Dépouillé et mis à nu, le corps apparaît certes, chez Esther Ferrer, comme une matière manipulable et, à ce titre, vulnérable. Les grandes caractéristiques stylistiques de ses œuvres, performances ou photographies, corroborent cette impression première : espace épuré, silence, blancheur, nudité. Néanmoins, en modifiant et en travaillant l'image de son corps, et en appelant les participants volontaires à ces performances à faire de même, Esther Ferrer nous invite à en reprendre le contrôle. Si le corps n'est pas le représentant glorifié d'une individualité immuable, il est la matière, mouvante, d'une humanité libre et collective, forcément plurielle, porteuse d'un message social et politique.

66. « Table ronde autour d'Esther Ferrer », in Isabelle Prat et Jacques Terrassa (éd.), *Image et création au féminin*, op. cit., p. 125-146. Esther Ferrer raconte : « C'est une performance qui s'intitule « Le chemin se fait en marchant » ; ça vient d'une poésie d'Antonio Machado, « Caminante, no hay camino. Se hace el camino al andar ». [...] On m'a demandé de la faire pour une commémoration d'Antonio Machado, à Soria ; là où il avait vécu et enseigné. »

## BIBLIOGRAPHIE

- BABIN, Sylvette, « Entretien avec Esther Ferrer », *Esse*, n°40, 2000.
- BRIT, Medhi et MEATS, Sandrine, *Interviewer la performance*, Paris : Manuella éditions, 2014.
- CENTRE POMPIDOU, vidéo « Intime et personnel » : <https://www.centre-pompidou.fr/cpv/ressource/cynojdg/rqGdApo>
- CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, fiche sur Esther Ferrer: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/encuentro-esther-ferrer-0>
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris : Gallimard, 1999
- FERRER, Esther, *De la acción al objeto y viceversa*, Donostia-San Sebastián : Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.
- GIGUÈRE, Amélie, « Documentation et muséalisation de la performance », *Culture et musées*, n°22, 2013, p. 113-136.
- , *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*, Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, 2012.
- GOLDBERG, Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris : Thames et Hudson, 2012.
- HEREDIA Martine, « Image de soi et métamorphoses : les portraits revisités d'Esther Ferrer », in PRAT Isabelle et TERRASA Jacques (éd.), *Image et création au féminin*, Paris : Editions Hispaniques, 2005, p. 97-107.
- , « Esther Ferrer ou le corps de l'artiste comme matière première », *Iberical, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n°8, 2015.
- LIGEIA, XXVI<sup>e</sup> année, n°121-124, janvier-juin 2013, « Corps et performance ».
- LIPPARD, Lucy R. et CHANDLER, John, « La dématérialisation de l'art », *Art international*, 1968.
- MARION, Daniel et LAMY, Frank (dir.), *Esther Ferrer Monographie*, Rennes : FRAC Bretagne ; Vitry-sur-Seine : MAC-VAL, 2014.

PANOSFKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris : Gallimard, 1955.

PRAT, Isabelle et TERRASA, Jacques (éd.), *Image et création au féminin*, Paris : Éditions Hispaniques, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris : Adam Biro, 2004.