

Abstract. Balkan folklore in the work of Marina Abramović. Having left the Balkans emotionally repressed when she was 20, Abramović returned there as middle-aged woman at the turn of the century, to review her birthplace on the occasion of the war in Yugoslavia. In the **Balkan Baroque** (1997) she performs a deep political gesture by investing a surrealist tableau vivant with traditional songs. In a completely different ambiance, **Balkan Erotic Epic** (2005) plays with the boundaries of pornography by extending the path of folklore to imply an ethnography course.

In both cases, traditional laments and prayers between Christianity and Paganism are read as apotropaic against the cruelty of nature or the brutality of humans. However, by using the energy of the performance, which consecutively accumulate and then emits physical violence (as symbol, as object of consciousness or as body art), the folkloric loans are staged as cultural acquisitions which are ideologically disguised in an archetypal-metaphysical body, in order to justify (or perhaps to submit?) another violence, latent and inherent.

In the Abramović's work the folklore is synonymous with the Balkan "physical vitality", taking place in the same stereotypic denominator with anarchy, corruption and the easy crime, that the Balkans recall associatively in Western consciousness. Insofar as this works are linked with a certain diachronic conflict, Abramović's comment touches eventually the very status of this denominator.

Keywords: performance, installation, video art, balkanism, folklorism, stereotypes, violence, sexuality, nationalism.

"From the very start the Balkans was more than a geographical concept. The term [...] was loaded with negative connotations – of violence, savagery, primitivism – to an

LE FOLKLORE BALKANIQUE DANS L'ŒUVRE DE MARINA ABRAMOVIĆ¹

Maria Zoubouli

extent for which it is hard to find a parallel. [...] [Is it] possible to take a fresh look at the Balkans, without seeing them refracted through the prism of "the Balkans" we have lived with for so long?"²

La question provient du chapitre introductif intitulé « Noms » du livre bien connu de Mark Mazower sur les Balkans. Ainsi articulé, à travers l'onomatologie, une question analogue se dresse à travers les thématiques « balkaniques » de Marina Abramović³, à savoir les deux œuvres où les Balkans tiennent la première place, dans le titre aussi bien que dans le contenu: **Balkan Baroque** et **Balkan Erotic Epic**.

Il ne s'agit pas, bien sûr, des seules œuvres où l'ontologie balkanique confère du sens à l'art d'Abramović. Plusieurs fois l'artiste évoque l'histoire récente du Sud-Est européen d'une manière très éloquente, comme dans le cas de sa performance intitulée *Héros* (2001), inspirée par la mort de son père, un ancien partisan de la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs, longtemps avant l'émergence du problème yougoslave, aux débuts de sa carrière, Abramović avait choqué l'Europe avec sa performance intitulée *Thomas Lips*, dominée par la figuration de l'étoile qui était l'emblème du socialisme réel yougoslave⁴.

La même référence avait animé une de ses premières performances, quand elle vivait encore en Yougoslavie: elle s'était alors allongée rituellement au centre d'une étoile

en feu, qui délimitait symboliquement le contours de son corps⁵. Son geste se prouva plus dangereux qu'il ne paraissait: le manque d'oxygène lui provoqua la perte de conscience et l'interruption de la performance. Cette évolution imprévue souligna toutefois encore plus le message politique qui s'affichait déjà en tête dans les choix artistiques de la jeune Serbe.

Les racines familiales d'Abramović, comme elle-même le dit dans ses interviews, sont présentes continuellement dans son parcours artistique, bien que celui-ci s'engage dans les grands centres de l'art contemporain, Amsterdam, Paris, New York. Dans deux œuvres seulement, toutefois, *Balkan Baroque* et *Balkan Erotic Epic*, l'onomatologie témoigne d'une intention de cibler expressément et spécifiquement le référent balkanique. L'artiste, avec sa manière très personnelle, y met en jeux les signifiants, les trie, les déconstruit; nous n'allons pas en entreprendre ici une analyse détaillée du pragmatisme et de l'herméneutique, mais nous nous limiterons à une brève revue de leur constitution.

Balkan Baroque est l'œuvre pour laquelle Abramović reçut le Lion d'or de la XLVIIe Biennale de Venise en 1997. Pendant quatre jours, pour 6 heures par jour, elle s'asseyait sur un tas constitué par 1500 os de bœufs qui venaient d'être abattus. Elle les lavait et les nettoyait des restes de chair qui y demeuraient, vêtue d'une robe blanche qui en imprimait les taches. Selon l'expression de Steven Henry Madoff, elle évoquait «un caractère beckettien, errant dans une nuit de souffrances vaines»⁶.

La lourde ambiance du sous-sol où avait lieu l'installation, à l'odeur qui devenait progressivement insupportable, se trouvait encore plus chargée par les chansons traditionnelles que l'artiste interprétait en pleurs, appelant implicitement, mais très clairement le carnage de l'ex-Yougoslavie. Elle se mettait ainsi consciemment dans le rôle exclusivement féminin (dans un milieu patriarcal) de la pleureuse traditionnelle, qui compose et interprète les lamentations dans les rituels mortuaires des Balkans; en effet, elle a ultérieurement explicité sa

performance à travers l'évocation des coutumes orthodoxes d'exhumation d'os auxquelles elle assista pendant son enfance. Le mal est énorme, la douleur indicible; la pleureuse est le chaman qui essaye d'opérer le soulagement, de lever la malédiction. L'esthétique de la douleur agit non seulement sur la souffrance individuelle, mais aussi sur l'injustice sociale⁷.

Les chansons qu'elle choisit provenaient volontairement de différentes traditions populaires, russe, serbe, croate: «Si la performance durait plusieurs jours», dit-elle, «j'en chanterais une pour chaque république yougoslave». Son répertoire s'abstint de toute considération raisonnée de la matière, pour mélanger les succès populaires de son adolescence avec les chansons traditionnelles; elle chanta tout dans leur langue originale, enchaînant de manière spontanée et fragmentaire, se fiant à ce que sa mémoire avait retenu des vers et de la mélodie. Il est important de souligner ce détail: elle ne *reproduisait* pas ces chansons, elle n'a pas voulu se représenter dans le rôle du *guslar*, le chanteur slave traditionnel, elle s'est abstenu de l'assimilation ethnologique⁸. Elle s'est fondue au contraire dans une sorte de confession très personnelle, comme le rituel public d'un deuil déchirant son intimité; elle exposait les fragments de sa mémoire sans les traiter au préalable, comme si elle voulait en tirer une allégorie des chiffons qui restaient de ce que fut jadis son pays.

La presse enregistre sommairement le contenu de cette tradition chantée:

Premier jour: «Quand nous nous sommes tenus auprès de notre arbre russe, la neige avait tout envahi». Deuxième jour: «Tu chantes bien, oiseau noir. Que puis-je d'autre? Mes pieds sont nus». Troisième jour: «*Kato*, mon trésor, viens cueillir la sauge avec moi. – Je ne peux point, mon maître, la lune s'est éteinte». Quatrième jour: «Tous les oiseaux de la forêt sont descendus à la mer; un seul resta pour me chanter l'amour brisé».

Les vers ne revendiquent ni la dénotation, ni une orientation symbolique évidente; ils expriment les valeurs universelles de la société traditionnelle: la relation de l'homme

avec la nature et le surnaturel, la souffrance de l'amour et de la mort. Aussi forts soient-elle, ces schémas poétiques sont banalisés dans leur homologation folklorique en tant qu'archétypes du génie du peuple (*Volksgeist*), qui fonde l'âme nationale. Mais ici cette association est corrompue : plus que ce que ces chants évoquent sur le plan narratif, leur mosaïque pousse au devant de la scène leurs racines puisant dans une « tradition » pluri-référentielle, « ethnique » et en même temps universelle. Ils évoquent ainsi un milieu où tout individu retrouve ses repères propres – et par extension où tout spectateur de la performance d'Abramović « appartient » à l'œuvre en évolution. L'artiste renverse ainsi le goût de l'altérité que laisse d'habitude le folklore balkanique au public occidental, voulant convertir celle-ci en familiarité, dès par sa participation à la performance.

L'espace où se déroulait cette dernière était étouffant, plafond bas, au sol trois bassins remplis d'eau sale; ils étaient faits de cuivre, l'un des sept métaux alchimiques, et représentaient trois versions asymétriques du même volume parallélépipédique. Le volume et l'inertie de ces éléments étaient en contrepoint avec les trois écrans vidéo installés dans le fond, qui mettaient en place un triptyque, évoquant une composition de *déisis*⁹ :

Les deux parties latérales étaient occupées respectivement par le père et la mère d'Abramović. Ce sont deux icônes de partisans qui servirent l'idée de la Yougoslavie activement, et lièrent leurs propres vies avec son destin: tous les deux dissidents, révoltés contre leurs familles conservatrices, ils se rencontrèrent en temps de guerre et tombèrent amoureux dans des conditions passablement mythifiées. Le lendemain de l'établissement du socialisme, ils furent honorés comme des héros, mais finirent par s'engager dans des chemins divergents: alors qu'elle se chargea de hautes fonctions institutionnelles et intégra activement l'élite du parti qui gouvernait sous la poigne solide de Tito, lui, il resta indocile, fidèle à ses compagnons

anticonformistes, et en encaissa les conséquences.

Dans les images vidéo qui évoluent en projection parallèle, tous deux gesticulent de manière expressive: lui brandit son arme, elle lève les mains de manière théâtrale ou les croise sur sa poitrine, comme dans l'iconographie de la compassion maternelle. Le privé et le public s'entrelacent étroitement encore une fois, de façon presque obsessionnelle. Le triptyque de la famille n'est pas seulement une affiche d'auto-référentialité avec des antécédents psychanalytiques. Abramović met en scène son propre personnage comme ce qu'elle est effectivement : un des nouveau-nés de la Yougoslavie, enfant des partisans qui ont versé leur sang pour l'idéal politique qu'elle représentait et qui furent les protagonistes de sa constitution, chacun à sa manière. Du point de vue biologique, Abramović *est* la Yougoslavie. Ce qui explique pourquoi l'éclatement de cette dernière est son affaire *personnelle* et pas un quelconque épisode historique.

L'écran principal était occupé par Abramović elle-même. De pied, en taille réelle, elle assumait un double rôle. La vidéo commençait avec la simulation d'une scientifique (quelque chose entre médecin ou pharmacien au chemisier blanc et professeur d'ethnographie à lunettes); sur un ton académique sérieux, elle donnait une conférence en anglais, fortement colorée par son accent slave: « How we, in the Balkans, kill rats »¹⁰. L'allocution était terrible: avec l'alibi de l'objectivité, la distanciation et l'impassibilité scientifiques, l'artiste étalait une histoire de torture, de douleur, de haine, d'extermination mutuelle, bref une histoire insoutenable, quand bien même il s'agit de rats. Une fois le discours terminé, Abramović ôta la toge du scientifique et, avec une robe noire sexy et un foulard rouge, elle entamait une danse provocante, sous le rythme allègre d'un air de ceux qu'on entend dans les tavernes slaves quand l'ambiance s'allume¹¹. Le contrepoint entre les deux rôles accentuait l'embarras installé avec la première partie de la vidéo.

Plusieurs œuvres contemporaines furent inspirées de la guerre civile yougoslave. Une des raisons pour lesquelles le *Balkan Baroque* se fait remarquer, c'est le fait qu'Abramović ne se positionne pas en tant qu'observateur du drame, et encore moins en tant qu'inquisiteur. Comme elle déclare dans les interviews, après avoir sillonné un long parcours de silence, plein de honte et d'embarras, elle prend sur elle le poids de ses racines balkaniques (« we, in the Balkans »), avec la responsabilité qui va avec, elle n'écrase par les douloureuses contradictions, la brutalité, les crimes. Affrontant cette catastrophe, elle se lamente comme l'aurait fait une pleureuse professionnelle: elle ne feint pas de pleurer, elle geint vraiment, elle performe un thrène qui est franchement personnel, mais en même temps universel.

La question de la douleur physique, dont les limites avaient longtemps préoccupé de mille façons l'artiste durant ses performances, est introduite ici sous une nouvelle forme. Comparée à la mise en épreuve du corps de l'artiste par le passé, cette question est moins dénotée, moins évidente, mais en même temps peut-être plus intolérable, en ce qu'elle s'associe à des événements réels, une violence en acte, une cruauté de taille, le face à face avec la guerre et la mort. Il ne s'agit pas de représentations mentales, mais de faits, requérant une prise de position, pas sous la forme d'une contemplation pondérée, mais comme une action urgente.

L'action, la mise en circulation d'un flux énergétique, est la matière première de toutes les œuvres de Marina Abramović. Elle s'en sert pour articuler un discours humaniste et universaliste, valeurs qui corroborent ses motivations depuis ses débuts. Face au déchirement de la Yougoslavie, quelle est la position à prendre ?

Les enjeux du conflit engagent les plus dangereux fantômes du vieux continent ; les positions occidentales divergent¹². Les Serbes sont ciblés, les entités nationales émergentes répudient avec horreur le passé yougoslave. Marina Abramović

revisite ses principes humanistes et globalisants, mais elle le fait à travers l'invocation de ses souvenirs les plus «yougoslaves», en mettant en scène la nostalgie de manière incontournable. Son choix paraît passé, presque anachronique. D'un autre côté, entamer une lamentation sur la Yougoslavie n'est-ce pas déclarer sa mort ? Quoi qu'il en soit les références folkloriques déjouent la capitalisation d'une nostalgie « ethnique » : la variété des idiomes musicaux, tout comme le pluriel du « nous, dans les Balkans » revendiquent une identité qui ne relève d'aucune version de nationalisme.

La critique internationale sur *Balkan Baroque* évite de s'étendre aux exégèses politiques; pourtant cette œuvre ne cherche pas à cacher un parti pris. À notre avis, la position de Marina Abramović est à mettre en parallèle avec celle de l'écrivain autrichien Peter Handke, qui fut beaucoup critiqué pour ses sentiments pro-yougoslaves¹³. Né de mère Slovène, Handke a publié dans *Libération* du 22 août 1991 (p. 17), un texte très poétique et très provoquant, qui répondait à l'appel de Milan Kundera, « Il faut sauver la Slovénie », publié dans le même journal un mois et demie plus tôt (le 4 juillet). Son titre était « Le conte du neuvième pays; Ma Slovénie en Yougoslavie » et son contenu déclinait « les prisons identitaires des petites nations »¹⁴. Pour Peter Handke, le nationalisme mettrait en péril son idée personnelle de la « patrie », en tant que lieu d'un vécu tangible et immédiat, le *topos* où « une cruche est une cruche », bien avant de devoir ou de savoir lui conférer un nom. En ce qui concerne son identité yougoslave, Abramović esquisse un geste artistique similaire, en créant une performance étayée par la concrétisation de ses propres souvenirs du pays.

La question de l'identité balkanique, sous un autre aspect, est à l'épicentre de la seconde œuvre présentée ici, *Balkan Erotic Epic*. Plusieurs années après le choc du *Balkan Baroque*, en 2005 le thème des

Balkans revient dans l'œuvre d'Abramović, cette fois pour illustrer un des ses sujets de prédilection: l'art en tant qu'énergie cosmique, avec ses différentes dynamiques.

L'installation de *Balkan Erotic Epic*¹⁵ fut présentée à New York, dans la galerie Sean Kelly, quelques mois après un événement majeur: la présentation des *Seven Easy Pieces* au musée Guggenheim. Abramović y avait marqué les esprits en établissant une nouvelle conception de l'art de la performance, entendue désormais comme sujette à la re-présentation, ce qui semblait jusqu'alors antinomique par rapport à sa nature essentielle. Les regards, graves, étaient donc tournés sur l'artiste. Elle répliqua avec une installation surprenante, une sorte de parodie déployée sur une série d'écrans, où évoluent en parallèle bon nombre de vidéos, filmées dans la campagne serbe.

Une première unité d'images concerne la restitution, de type folklorique, de rites de fertilité, où des paysans et des paysannes se trouvent engagés à offrir leur propre corps. Abramović affirme avoir fait « de la recherche sur le terrain », pour documenter de vieux coutumes et croyances impliquant la gestion traditionnelle de la sexualité, le mysticisme orthodoxe et son homologue païen¹⁶. Ses interviews, cependant, dévoilent plutôt un amalgame, où se fondent une compilation des croyances populaires avec les idées particulières de l'artiste sur les champs d'énergie, issues de nombreuses années d'expériences au Tibet, en Australie et dans les mines de cristaux de l'Amérique latine. Ces champs, personnels et cosmiques, définirent un grand tournant dans l'expression artistique d'Abramović.

La vidéo du *Balkan Erotic Epic* la montre vêtue de noir, portant des lunettes et adoptant un air grave, qui lui permet de nouveau de glisser dans un rôle de savant, parodiant le style académique. Elle livre ainsi une autre leçon ethnographique, articulée en dix chapitres. Elle y décrit les « rituels » d'appivoisement des forces naturelles qui impliquent la sexualité et le libido. Ses propos sont illustrés avec des vidéos « documentaires » projetées dans le

même espace, représentant une série de gestes, de croyances et superstitions du folklore balkanique. L'ensemble émet une image de sexualité agressive, liée à la nature aussi bien qu'à la métaphysique; un attribut balkanique sombre et puissant.

Quels sont le lieu et le temps historique de ces rituels? Abramović le tait, hormis une vague référence au 19e siècle; elle introduit ainsi délibérément dans son œuvre une a-chronie, qui pourrait se référer à un passé récent, au Moyen-Âge, mais aussi à la Préhistoire. Il s'agit en tout cas d'une dimension temporelle avant l'âge de la raison, au-delà même de la naissance de la pensée abstraite, au sein de laquelle l'homme entretient un contact étroit avec la nature.

Avec des mouvements quasiment chorégraphiés, des hommes – étalons fertilisent la terre avec leur sperme. Des femmes pointant vers le ciel se massent les seins et proposent leurs vulves face à la violence de la tempête.

La force cosmique primaire qui régit l'univers est mise en phase avec les corps dans une série d'instantanés qui choquent le spectateur occidental, non pas tant par la brutalité de l'exposition de la nudité que par l'extase primitive qu'ils impriment. Cependant, celui-ci se trouve désarmé face à la dimension ethnographique de ces rituels « spontanés », qui (malgré la nature grotesque du spectacle - ou peut-être précisément à cause de son hyperbole) activent dans sa conscience un élément archétypique, archaïque, profondément refoulé.

Le corps humain, le matériel de prédilection dans lequel Abramović façonne son art, est proposé comme un medium d'harmonie et d'équilibre au milieu des forces naturelles qui se déchaînent. Des concepts-clés de cet art, comme vitalité, extase, stimulation physique, prennent corps ici naturellement, dans son pays natal; ils ne sont pas simplement représentés, ils sont vécus, performés, suscitant l'empathie du spectateur.

Dans la seconde partie de l'installation, l'ambiance change. L'élément folklorique

est toujours présent, mais dans une mise en scène originale, méta-ethnographique. Ses «représentations» habituelles deviennent objet de critique, voire de déconstruction. Dix Serbes en costume traditionnel, avec des šajkača sur leurs têtes¹⁷, sont alignés frontalement, avec les mains sous les aisselles, dans une attitude des plus typiques, débordant de virilité. Mais la fière posture du corps semble dérisoire pour l'affichage de cette dernière, puisque leur masculinité s'expose explicitement au moyen de leur pénis, qui se dresse à travers leurs pantalons «comme une arme», selon l'expression d'Abramović¹⁸. La sexualité balkanique est associée sans équivoque à la masculinité, l'héroïsme et la fierté nationale. En même temps, ces braves gaillards fixent leurs regards loin, sérieux, comme concentrés sur la voix d'une artiste mythique pour la Serbie, qui apparaît de plein pied sur la vidéo d'à côté : c'est Katarina Olivera, dans une interprétation virtuose et dramatique : « Mon peuple dort un profond sommeil mortuaire... Sombre est ma journée ! Noir est mon destin ! Ma pauvre nation serbe qui s'éteint... ». Ces vers sont ceux d'une pièce « nationale » ; ils proviennent de *La couronne de la montagne* de Petar II Petrovic-Njegos, surnommé le « Shakespeare du Monténégro »¹⁹. Calqué sur le verset traditionnel à dix syllabes, le poème évoque la confrontation entre les Serbes et les musulmans sous le joug ottoman et prône la liberté et l'indépendance. En tant que chef-d'œuvre littéraire, il fut enseigné à Abramović pendant ses années d'école, où elle apprit d'ailleurs que le folklore est l'expression du « génie du peuple ». Tout le patrimoine serbe s'affiche dans une capture qui serait nostalgique, si le contrepoint avec le tableau vivant des fiers jeunes hommes en érection ne le rendait pas tragi-comique.

L'installation continue avec un autre écran, où une chanson folklorique déploie l'image accablante de la jeune fille qui converse avec son défunt amant. Dans la littérature orale des Balkans, la puissance de l'imagerie poétique populaire est

saisissante. L'interprétation provient cette fois-ci de la bouche d'une vraie ethnologue, très connue pour ses collectages de chants serbes «archaïques», selon l'expression d'Abramović. Svetlana Spajić, habillée en costume traditionnel, est-elle un autre témoin «authentique» du génie du peuple serbe, ou bien participe-t-elle aussi à la fiction générale?

L'image la plus impressionnante de l'ensemble ainsi exposé est sans doute la dernière. C'est une scène surréaliste, où Abramović elle-même prend place devant une tapisserie rouge traditionnelle. Seins nus, avec ses cheveux noirs retournés pour couvrir complètement son visage, elle tient avec ses deux mains un crâne qu'elle frappe fort sur son ventre, à la hauteur du diaphragme, incessamment et de manière rythmique. Son geste rappelle l'auto-flagellation de *Spirit house – dissolution* (performance de 15 min. Amsterdam 1997); comme le visage est absent, la personne s'évade pour laisser libre cours à une image sensuelle de la chair nue, harcelée par un crâne tout aussi nu. La vieille icône des peintres humanistes quitte ses clichés symboliques et entreprend un rôle actif. L'érotisme entrelace la violence, la vie entrelace la mort, et cette dernière semble s'offrir presque comme un cadeau.

La totalité de l'œuvre de Marina Abramović, dès ses débuts, fait preuve d'un tropisme pour le locus du primitif, de l'archétype, que la sophistication de la culture occidentale a tendance à refouler. Dans *Balkan Erotic Epic* ce locus est celui de la sexualité instinctive, qui, contrairement à la vision classique de la nature comme la perfection et harmonie, comporte en lui des forces de déstabilisation, voire même de violence extrême. Toutefois, il reste la machine cosmique qui fait tourner la terre, qui fait circuler l'énergie.

La constitution de l'œuvre met en scène le folklore balkanique comme une sorte d'arche de Noé du primitif. Les rituels qui exposent en plein air une sexualité crue ne se limitent pas à des citations ethnographiques, à des

curiosités exotiques à présenter au public occidental. Ils concernent moins la culture d'origine que la culture de destination : ils servent à révéler la taille du tabou occidental face à la transgression des limites que représente l'idée de la domestication des forces de la nature au moyen du sexe d'une vieille de 75 ans ou de la menstruation d'une vierge. L'embarras du public de la galerie Sean Kelly à New York est comme le parangon de la peur occidentale des Balkans.

La leçon d'ethnographie semble intervenir pour tempérer cette peur ; mais qu'est-ce que peut vraiment l'ethnographie, piégée comme elle est dans ses propres stéréotypes? Comment peut-on défendre l'archétype face aux idéologèmes qui s'y superposent? La vraie nature «sauvage» des Balkans s'échappe; s'il y a un lieu où l'on peut avoir une idée de sa substance, ce n'est pas celui qui est révélé à travers les symboles figés, mais celui qui se forme par les contradictions qui émergent à partir de bandes intertextuelles complexes qui lient l'ensemble des images du *Balkan Erotic Epic*.

L'ambiance du *Balkan Erotic Epic* se compose aux antipodes de celle du *Balkan Baroque*; cependant, l'élément balkanique dans les deux œuvres est figuré communément à travers des conceptions congénères, qui sont basées sur le folklore. Pourquoi le choix du folklore?

Il est bien connu que le folklore dans l'Europe romantique et postromantique est destiné à fournir un arrière-plan pittoresque et amène pour représenter la patrie en tant que concept autonome, archétypal et donc sacré. Il a été l'invention et la pratique des régimes totalitaires pour sublimer la collectivité populaire dans une monumentalité épique, qui prend souvent des allures hollywoodiennes, afin de mettre en scène les diverses cérémonies nationales²⁰. Il représenta la haute culture de masse en tant qu'antidote au métissage urbain répréhensible. Sous prétexte de «sauvegarde» du passé, il engagea l'énergie primaire de la terre et du sang pour construire l'homme

nouveau prôné par l'idéologie politique. Il façonna une esthétique militariste qui stigmatisa depuis toutes les expressions du folklorisme.

Ce dernier ne se limite d'ailleurs pas dans un champ idéologique restreint: promptement accueilli par les masses urbaines, le folklore fut promu avec enthousiasme par l'industrie du tourisme en pleine expansion, qui idéalisa (et mit en profit) tout ce qui pouvait être considéré comme un témoignage pittoresque de l'ère préindustrielle.

Les régimes communistes de l'Europe centrale et orientale, engagés à un idéal futuriste internationaliste, réagirent initialement de manière complètement négative envers tout tropisme passéiste. Très vite, cependant, la prévalence du parti unique modifie la perception du « national »: « Au moment où les campagnes sont transformées par la collectivisation, le 'folklorisme d'Etat' fait naître dans les usines et sur les chantiers des milliers de groupes d'amateurs, bien encadrés, qui pratiquent chants et danses traditionnels. Ils entrent en compétition lors de gigantesques festivals. Le grand rassemblement *Cântarea României* (Chant de la Roumanie), qui présente des spectacles grandioses, consacrés aux coutumes populaires, entremêlés de chœurs patriotiques chantant la vie heureuse du peuple guidé 'par le meilleur d'entre ses fils', réunit jusqu'à trois millions de participants »²¹. La devise de la fraternité des peuples est investie dès lors avec un décor folklorique, dont la forme est dictée par les ethnographes. Le folklore est introduit même dans l'éducation primaire. Ainsi, l'écho d'un romantisme mal digéré se prolonge dans le 20^e siècle, diffusé à travers une suite particulière de l'idéologèmes, dans le noyau desquels survit, bien que transmuté, le *Volksgeist*.

La Serbie de l'enfance d'Abramović est stéréotypée à travers des processus de ce genre. Quand donc l'artiste a besoin de construire l'image balkanique, elle prépare pour son public l'amalgame folklorique attendu. La puissance de ces œuvres doit beaucoup pourtant au fait qu'elle ne l'offre

pas tel quel à l'inconscient collectif. Elle le traite, l'affine, le transforme, en greffant sur son corps un certain nombre de références qui sont à la fois anachroniques, synchroniques et hyper-synchroniques. Elle met en mouvement dialectique la mémoire du pays, la représentation du pays, la rhétorique sur le pays. Elle remue la stratification bien fondée des stéréotypes, qui, au fil du temps, ont façonné les connotations du nom des Balkans. Et, à partir de leur drame contemporain, elle les dépeint en tant qu'espace transcendant d'une vérité universelle.

«Le balkanisme est le sombre Autre de la civilisation occidentale... Avec la redécouverte de l'Orient et de l'orientalisme comme valeurs sémantiques indépendantes, les Balkans se sont trouvés à rester les esclaves de l'Europe, une anti-culture, son alter ego, le côté sombre en son sein»²². Ce côté sombre constitue le point de départ d'Abramović dans les deux œuvres. Elle n'est pas de son propos de le réfuter, dénonçant par exemple la forme et le contenu des différents nationalismes balkaniques, mais de souligner les forces que ces nationalismes mobilisent sur le terrain. L'exemple de l'extermination des rats est caractéristique: personne n'est nommé, la critique n'a pas de destinataire. Le « we, in the Balkans » est le sujet qui porte toute la responsabilité, attirant l'attention sur la signification la plus forte de la « nation » dans les Balkans, qui est associée à « identité » avant de l'être à « Etat »²³. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi les mouvements nationaux des pays post-communistes de l'Europe de l'Est, comme le montre Hroch, ne sont pas le « dégel » de leurs précédents du XIXe siècle, comme l'opinion publique européenne semble croire pendant la guerre civile yougoslave. Avec le magistral « we, in the Balkans », entre le littéral et le figuré, entre l'accablement et l'ironie, Abramović renvoie le stéréotype des Balkans dans la conscience occidentale pour contrôle et révision.

Cette *topolitologie*, pour utiliser le néologisme expressif de Derrida²⁴, lui permet de reformuler le problème politique du *topos* balkanique à travers un mode d'expression particulier, la performance, dont elle est aujourd'hui la prêtresse. Contrairement aux expressions typiques des arts plastiques, la performance n'est pas l'organisation visuelle d'une narration, mais sa déconstruction *de facto*, distanciation et dé-réalisation. L'artiste agit « comme au théâtre », mais « pas à la façon du théâtre », dit-elle. Elle ne re-présente pas, elle éprouve elle-même, emboîtant dans sa performance le spectateur. Avec ses œuvres « balkaniques », elle opère un enfoncement dans les terres natales afin d'en libérer sa mémoire, que celles-ci tiennent en otage, et de purifier son regard de l'intimité qui l'obscurcit. Elle peut alors redéfinir le tout au-delà du dipôle bien/mal, dans un nouveau *topos*, qui se distancie à la fois du mysticisme slave et du rationalisme occidental.

Laver les os dans le *Balkan Baroque* à Venise est un rite de passage éprouvant les limites des spectateurs face à l'absurde effusion de sang de l'autre côté de l'Adriatique. Les vulves exposées dans *Erotic Epic* à New York évoquent le primitif en tant qu'élément apotropaïque face à la catastrophe qui menace les Balkans. La métonymie concerne tout d'abord la performance en tant qu'outil télé-orgasmique: façonner des œuvres avec comme matière première l'énergie physique, qui est renvoyée au public en tant qu'expérience participative. La métonymie concerne aussi le pouvoir originaire de l'art qui transgresse les dipôles imaginaire/ sensoriel, spirituel/ sensuel, nature/culture, original/ représentation, arts visuels/performance, pour faire surgir dans la conscience tout ce qui définit les humains, profondément et indiciblement: leur place dans le monde, leurs relations, l'amour, la guerre. Pour s'offrir au spectateur comme exorcisme et comme antidote, ou plutôt comme *pharmakon*, à la fois remède et poison²⁵.

¹ Dans sa première forme, ce texte a été communiqué au Congrès International *The Ottoman Past in the Balkan Present: Music and Mediation*, organisé par l'Institut Finlandais d'Athènes et le Département d'Études Turques et Asiatiques de l'Université d'Athènes (30/9-2/10).

² Mark Mazower, *The Balkans. A short history*, The Modern Library, New York, 2002, p. 19-20.

³ Il existe une longue bibliographie et filmographie sur la vie et l'œuvre de Marina Abramović. En ce qui concerne sa biographie et ses prises de position, voir en priorité: James Westcott, *When Marina Abramović Dies*, MIT Press, Cambridge, 2010; Klaus Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010; Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles, *Marina Abramović*, Phaidon Press, Londres - New York, 2008; Paula Orrell, *Marina Abramović + The Future of Performance Art*, Prestel, Munich, 2010; Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, New York, 2010; voir aussi le « documentaire » de Pierre Coulibeuf, *Balkan baroque* (1999), avec Marina Abramović, Paolo Canevari, Sean Kelly. Sur une approche sommaire de l'art contemporain dans le Sud-Est européen, voir Laura J. Hoptman, Tomáš Pospiszyl, *Primary documents: A sourcebook for Eastern and Central European art since 1950's*, MIT Press Ltd, The Museum of Modern Art, New York, 2002.

⁴ Innsbruck 1975. Cette performance a été ultérieurement reprise dans *Seven Easy Pieces*, en 2005.

⁵ *Rythm 5*, Belgrade, Centre Culturel Étudiant, 1974.

⁶ Steven Henry Madoff, "The Balkans Unbound", in Adelina von Fürstenberg, *Marina Abramović, Balkan Epic*, Skira, Genève, 2006, p. 18.

⁷ La bibliographie sur le sujet est importante; pour le point de vue évoqué ici, voir surtout Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 2e éd., revue par Dimitrios Yatromanolakis et Panagiotis Roilos., Rowman and Littlefield, Lanham, 2002. Cf. aussi deux articles de Anna Caraveli-Chaves: "Bridge Between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event", *Journal of American Folklore*, N° 93, 1980, p. 129-157 et "The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece", in *Gender and power in rural Greece* (éditeur: Jill Dubisch), Princeton University Press, Princeton, 1986, p. 169-194.

⁸ Pour une approche synthétique des traditions épiques slaves orales (où l'on trouve aussi une excellente analyse du concept de la « tradition » aussi bien que de la référentialité du cadre de la performance, voir J. M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Indiana University Press, Bloomington 1991. Voir aussi idem, *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, évoquant l'ouvrage classique de Albert Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

⁹ *Déisis* est un thème iconographique courant dans l'art chrétien orthodoxe; il comprend un nombre (virtuellement illimité) de portraits de saints

personnes s'alignant des deux côtés de la figure centrale du Christ, en tant qu'intercesseurs pour le salut des humains; La structure minimale d'une *déisis* est ternaire, affichant les personnages du Christ, de la Vierge et de Saint Jean Baptiste.

¹⁰ Rappelons que le rat, danger sournois et parasite, est un symbole antisémite de prédilection pour la propagande nazi, utilisé aussi bien dans la cinématographie (par ex. dans *Der Ewige Jude* de Fritz Hippler) que dans les discours; cf. Michaël Prazan, *L'Écriture génocidaire: L'Antisémitisme en style et en discours, de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Calmann-Lévy, Paris, 2005.

¹¹ Il s'agit en réalité d'une chanson de forte influence roumaine, provenant de la Serbie de l'Est.

¹² Pour un condensé des positions des intellectuels occidentaux pendant cette période, voir David Bruce MacDonald, *Balkan holocausts?: Serbian and Croatian victim-centred propaganda and the war in Yugoslavia*, Manchester University Press, Oxford, 2002, p. 266-268. Pour une critique des stéréotypes des publications académiques et non-académiques vis-à-vis des Balkans, voir Pavlos Hatzopoulos, *The Balkans beyond Nationalism and Identity: International Relations and Ideology*, I. B. Tauris, London, 2008, p. 46-67.

¹³ Pour l'attitude française face au conflit yougoslave, voir Frédéric Martel, «L'élite intellectuelle et morale' française et la guerre en ex-Yougoslavie 1991-1994», *Le Messenger européen*, N° 8, 1994, p. 127-154, et le témoignage d'Evelyne Bernhardt Lalović, *Un archipel en Yougoslavie: chronique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 2004.

¹⁴ Outre Milan Kundera, ses thèses opposèrent Peter Handke à d'autres intellectuels, dont l'écrivain slovène Drago Jančar. Sur leur contenu, voir Igor Fiatti, «Peter Handke: La parole slovène à travers les confins», *Slavica bruxellensia* [en ligne], N° 10, 2014, consulté le 22 juillet 2016.

¹⁵ Adelina von Fürstenberg, *Marina Abramović, Balkan Epic*, Skira, Genève, 2006.

¹⁶ Cf. Tatomir Vukanovic, "Obscene Objects in Balkan Religion and Magic", *Folklore*, N° 92/1, 1981, p. 43-53.

¹⁷ Ce chapeau militaire traditionnel a valeur d'emblème pour les nationalistes Serbes.

¹⁸ Sur la sexualité masculine balkanique en tant qu'exception au sein du concept orientaliste de sensualité, et notamment sur la construction symbolique de la sexualité serbe, voir Dušan Bjelić and Lucinda Cole, "Sexualizing the Serb", in *Balkan as Metaphor, Between Globalization and Fragmentation* (éditeurs: Dušan Bjelić, Obrad Savić), The MIT Press, Cambridge - London, 2002, p. 279-310.

¹⁹ Petar II Petrovic-Njegos (1813-1851), prince et évêque du Monténégro pendant la première moitié du XIXe s., est une des personnalités majeures de la littérature serbe. Outre son rôle de leader politique et spirituel, sa figure évoque ici par reflet une référence à la généalogie personnelle d'Abramović: presque un siècle après lui, un autre leader, le patriarche de la Serbie Barnaba, connut une mort horrible, assassiné

par la cour royale, à cause de sa position ferme pour la défense de l'orthodoxie chrétienne qui empêchait l'ouverture vers le catholicisme occidental. Barnaba était l'oncle de la mère d'Abramović et son histoire joua sûrement un grand rôle dans sa décision de réagir contre la monarchie et d'embrasser l'idéal communiste, contre la volonté de sa famille.

²⁰ Cf. l'exemple de l'Italie et de l'Allemagne pendant la période de l'entre-deux-guerres, présentés par Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècles*, Seuil, Paris, 2001, p. 267 et s.

²¹ *Ibidem*, p. 280.

²² Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2009, p. 188. Sur le « balkanisme » en tant que subsidiaire

de l'« orientalisme », cf. aussi Dušan Bjelić, "Introduction: Blowing Up the 'Bridge' ", in *Balkan as Metaphor...*, op. cit., p. 1-22.

²³ Paul Garde, *Le discours balkanique. Des mots et des hommes*, Fayard, Paris, 2004, p. 416-417 et *passim*. Cf. aussi Miroslav Hroch, "From national movement to the fully-formed nation", *New Left Review*, N° I/198, March-April 1993.

²⁴ Jacques Derrida, *Apories*, Galilée, Paris, 1996, p. 112; cf. aussi idem, *Sauf le nom*, Galilée, Paris, 1993, p. 103 et s., ainsi que *Psyché*, Gallimard, Paris, 1987, p. 535 et s.

²⁵ C'est encore un emprunt au vocabulaire de Derrida (« La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972, p. 65-197).