

# Article | Les micro-événements de Tsuneko Taniuchi ou la confusion des genres

---

 [esse.ca/fr/article/60/les-micro-evenements-de-Tsuneko-Taniuchi](https://esse.ca/fr/article/60/les-micro-evenements-de-Tsuneko-Taniuchi)

## Les micro-événements de Tsuneko Taniuchi ou la confusion des genres

Par Laurent Buffet

Pour désigner les actions qu'elle mène depuis 1995, Tsuneko Taniuchi préfère le terme *micro-événements* à celui de *performances*.

Même s'ils impliquent souvent une mise en scène du corps de l'artiste, comme dans les performances classiques, les micro-événements sont avant tout envisagés comme des dispositifs visant à susciter une rencontre inhabituelle entre des individus, ce qui les rapprocheraient plutôt de la notion de « situation construite » propre aux situationnistes. Ce choix lexical traduit aussi une volonté de replacer l'activité artistique au cœur de la vie quotidienne en évitant une référence trop directe à des pratiques qui, depuis la fin des années 1950, ont acquis le statut de genre à part entière, perdant ainsi leur capacité initiale à brouiller la frontière entre l'art et la réalité. Car s'il est une constante dans les actions menées par cette artiste d'origine japonaise qui vit en France depuis une vingtaine d'années, c'est bien cette question de la frontière, celle qui passe entre l'art et la réalité, mais aussi celle qui prévaut au partage des identités, qu'elles soient sexuelles, sociales ou culturelles. Sa situation de femme et d'immigrée, dans un milieu artistique historiquement dominé par les hommes et dans un pays en but au problème de l'intégration, est sans doute à l'origine de son intérêt pour ces questions.

### Prenez et mangez...

Pour son premier micro-événement, réalisé en 1995, *Ato no -matsuni / Trop tard*, Taniuchi invite des personnes issues du microcosme artistique à un banquet ayant lieu dans une galerie d'art. À cette occasion, elle réalise des recettes provenant de différents pays. Selon un scénario conçu à l'avance puis exécuté avec l'aide d'un complice, le déroulement de la soirée aboutit à une dispute qui vient rompre l'entente créée au sein du groupe. Les traces de ce festin manqué sont ensuite exposées au public, accompagnées d'un texte et de photographies prises durant la soirée. La situation de convivialité créée à l'intention des invités est ainsi refusée au visiteur lambda qui, arrivant *trop tard*, s'en trouve rétrospectivement exclu. Mais cette exclusion est celle d'une situation elle-même discordante, la querelle prenant le pas sur l'entente mondaine. Taniuchi instaure ainsi un double conflit à l'intérieur de ces deux moments de communication, réunis ici dans un même lieu : un dîner entre personnes du même monde et une exposition. L'idéal d'ouverture impliqué dans le cosmopolitisme gastronomique de la soirée se trouve doublement contredit par la querelle des participants et l'exclusion des visiteurs.

Les aliments continueront à jouer ce rôle ambigu dans les micro-événements ultérieurs. Liquides ou solides, ils ont souvent une fonction d'appas servant, par la convivialité qu'ils instaurent, à attirer des individus dans un dispositif relationnel que l'artiste s'emploie à perturber. Pour *VIP Cocktail*, Taniuchi prend place dans le hall d'entrée du Centre Culturel Suisse, à Paris, un soir de vernissage, afin de servir des cocktails aux visiteurs. Le comptoir sur lequel le breuvage est préparé est composé, en son centre, d'un bloc de glace rectangulaire derrière lequel l'artiste se tient, muni d'un marteau et d'un burin. Au moyen de ces outils, la serveuse brise la glace afin de remplir les verres que lui tendent les visiteurs. Au fil de la soirée, le bloc diminue, révélant la partie inférieure du corps de l'artiste, couverte d'un unique collant noir et transparent. Les deux panneaux dressés de part et d'autre du comptoir, arborant les phrases « Aimez-vous VIP -cocktails ? » et « Employée du moi(s) / À votre service », prennent dès lors une signification plus ambiguë qu'à la première lecture. Le visiteur venu assister au vernissage se trouve en effet placé dans une position de voyeur. Ce dispositif met non seulement en jeu la responsabilité du regardeur, mais l'engage aussi à une réflexion sur la situation de Tsuneko Taniuchi comme artiste et comme femme. L'action qu'elle réalise s'inscrit dans la longue tradition visant à interroger la place du corps féminin à l'intérieur de l'art qui, longtemps confiné au rang d'objet figuratif, n'a accédé que difficilement à celui d'auteur. Le burin servant à briser la glace peut alors être perçu comme un symbole phallique ambigu œuvrant au dévoilement de sa propre intimité. Si les aliments lui permettent ainsi de manifester des conflits sociaux et sexuels, ils ouvrent aussi à une interrogation sur les antagonismes ethniques et culturels.

À la manière d'une présentatrice télévisée, Taniuchi réalise ensuite une recette de son invention au Palais de Tokyo : le sushi à la merguez. Le plat est proposé au public, prié d'émettre son avis sur l'étrange composition. Par cette action que les gastronomes n'hésiteront pas à qualifier de sacrilège, l'artiste crée un choc gustatif à l'image des conflits ethniques régnant à l'intérieur des sociétés mondialisées. Ce conflit devient physique avec *Berlin / Fast-food*, où elle demande à 14 personnes de diverses origines de se procurer l'équivalent d'un sandwich dans leur propre culture. Les ayant disposées en cercle sur une pelouse de la métropole berlinoise, elle leur demande de se rapprocher pour – selon un scénario déjà éprouvé précédemment – les amener à se battre. Le film qu'elle tire de cette action montre les participants occupés à consommer leur sandwich respectif ; puis, à mesure qu'ils se rapprochent, à grappiller dans celui du voisin. Ils en viennent progressivement à se ruer les uns sur les autres. Selon les instructions de l'artiste, à la fin de l'action qui correspond au moment où les mangeurs ont atteint le centre du cercle, la violence simulée par le groupe se concentre sur deux femmes arabes. Au moyen de ces aliments standard vendus dans des *fast-foods*, Taniuchi met en scène la différence culturelle, chaque région du monde produisant ses propres poncifs alimentaires, reproduits à grande échelle dans tous les pays occidentaux. Elle pointe ainsi le problème de l'intégration dans un contexte de mondialisation où les individus expatriés ont souvent beaucoup plus de mal que les marchandises à se faire une place dans leur pays d'accueil. Ce problème de l'intégration est lui-même relié à celui de la violence engendrée par les

rapports d'altérité qui proviennent de la mixité culturelle. Dans *La violence et le sacré*, René Girard décrit le mécanisme sacrificiel auquel ont recours les sociétés humaines lorsque, ne parvenant à contenir la violence intestine qui les menace, désignent une victime émissaire censée prendre sur elle tous les maux de la communauté(1). C'est ce mécanisme du bouc émissaire que semble rejouer l'action conçue par Taniuchi. Partant d'une circonférence où chacun est isolé dans son altérité, le déplacement centripète accompli par les mangeurs de *Berlin / Fast-food* décrit un processus de cohésion qui, généré par la lutte de tous contre tous, atteint son but par l'exclusion des deux femmes. Qu'ils mettent en scène le fonctionnement autarcique du milieu de l'art, la place du corps féminin dans le champ artistique ou les mécanismes d'exclusion et de domination qui parcourent nos sociétés, les micro-événements culinaires de Taniuchi créent donc une situation de convivialité qui, en dégénéralant, rend manifeste les rapports de forces sur lesquels elle repose. Prétexte au rapprochement entre des individus, l'aliment devient le révélateur du conflit plus profond qui les anime(2).

### **D'une identité l'autre**

Le questionnement identitaire qu'engagent les travaux précédents implique parfois un jeu d'improvisation de la part de l'artiste qui, pour l'occasion, se fait comédienne. Cet exercice théâtral auquel se prête Tsuneko Taniuchi en passant d'un micro-événement à un autre se retrouve condensé dans une action présentée lors de l'exposition Paris pour escale, réalisée entre 2000 et 2001 au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. À cette occasion, l'artiste entre dans la peau de neuf personnages féminins. Enfermée dans un cube de plastique transparent meublé d'un lit, d'une table, d'une chaise, d'un téléviseur, d'un miroir et d'un ballon de boxe, elle revêt, tour à tour, le costume et les attitudes d'une récitante, d'une serveuse, d'une SDF, d'une lycéenne et d'une écolière japonaises, d'une « Ninja Girl », d'une boxeuse, d'une démonstratrice vendant des couches pour bébés et d'une *bimbo*. La récitante qui ouvre cette série de métamorphoses lit un texte annonçant les personnages qui vont suivre. Composé en plusieurs langues, ce texte reprend un passage d'une pièce de Elfriede Jelinek, plusieurs extraits d'un entretien donné par l'auteure autrichienne et une citation de la *Société du spectacle* de Guy Debord. L'enregistrement de cette lecture est ensuite introduit comme fond sonore dans le film de l'action présenté au public au moment de l'exposition, sur le lieu et devant le matériel ayant servi à son déroulement. Les divers personnages incarnés par l'artiste sont les différents moments d'une variation sur le thème de l'identité féminine et de la place des femmes dans la société. Comme dans ses performances culinaires, Taniuchi épouse certains stéréotypes identitaires, tels qu'ils existent en Occident ou au Japon, pour en opérer la déconstruction méthodique sous le regard du public. Un fragment de phrase emprunté à Elfriede Jelinek a retenu mon attention : « [...] l'opprimé dit mieux la vérité que l'opresseur ». Phrase qui énonce elle-même une vérité tragique si l'on songe que c'est toujours l'opresseur qui détient le contrôle de la parole. Si seule la femme peut dire la vérité sur le pouvoir que l'homme exerce sur elle, ce dire est vain dès lors que le pouvoir masculin est un pouvoir exercé dans

et par le langage. En ceci, l'art comportemental de Taniuchi opère un contournement de l'ordre « phallogocentrique (3) » au moyen d'une mimétique gestuelle qui, à défaut de *dire* la vérité de la domination, possède toutefois une valeur heuristique.

Comme souvent dans le travail de Taniuchi, des glissements s'opèrent entre une problématique et une autre, la guerre des sexes faisant écho au choc des cultures ; la question de l'identité féminine évoquant celle de la place des minorités ethniques dans la société. L'artiste aborde ces multiples questions en faisant de son propre corps le lieu de rencontre des tensions qu'elles génèrent. Comme dans *Marianne/Tsuneko/Tsuneko/Marianne*, action dont elle a présenté une version au Grand Palais à l'occasion de *La Force de l'art* en 2006. Vêtue de bottes bleues, d'un t-shirt blanc et d'une perruque rouge, l'artiste danse sur un podium au rythme de La Marseillaise mixée et enregistrée pour l'occasion par un musicien. Sur l'avant de son t-shirt est imprimé « Marianne » tandis que au dos figure « Tsuneko ». En dansant, elle tourne sur elle-même et fait alterner les deux prénoms. À l'exemple de nombreuses célébrités autochtones, Tsuneko la Japonaise décide donc de prêter ses traits au symbole de la nation, créant ainsi un croisement incongru entre son identité propre et celle, générique, de Marianne qui, censée représenter la France, est aussi censée être l'image de la femme française. C'est précisément sur la nature problématique de ce singulier, qui recouvre aujourd'hui une multiplicité grandissante de traits et de couleurs, que l'artiste, par son action, semble attirer notre attention. Le renversement de certains stéréotypes nationaux auquel elle s'adonne est aggravé par l'allure de cette Marianne déguisée en danseuse de cabaret se dandinant sur une Marseillaise peu orthodoxe. Le film tiré de cette action est diffusé, durant l'exposition, au centre d'une grande fresque réunissant tous les drapeaux du monde en un seul étendard. Contre la pureté que défendent les conservateurs de tout crin, l'artiste opère ici par croisement et confusion des genres.

Le kitsch que Taniuchi n'hésite pas à promouvoir, dans ce travail comme dans d'autres, participe de cette impureté fondamentale qui traverse l'ensemble de son œuvre. À l'instar de nombreux artistes de sa génération, elle introduit les « esthétiques impures(4) » au cœur des espaces consacrés de la culture légitime, comme la galerie ou le musée. Mais elle intervient aussi à l'extérieur, créant un nouveau décalage entre l'action et son environnement. C'est ainsi que l'œuvre de cette artiste immigrée semble répéter, en la déplaçant dans les domaines de l'esthétique, de la culture, de la politique et de la sexualité, son expérience initiale du franchissement des frontières. Taniuchi introduit de la dissemblance dans l'identité, mélange les genres comme si elle cherchait à accélérer un processus qui est déjà à l'œuvre dans les sociétés mondialisées. L'accélération, elle en révèle aussi les difficultés et les obstacles. Ainsi, ce qui semble être au cœur des micro-événements de Tsuneko Taniuchi, c'est cette question, plus insistante aujourd'hui que jamais, de la frontière entre le même et l'autre.

## NOTES

1. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1994.
2. On peut voir notamment dans une exposition comme *Ato no matsuni / Trop tard* une critique implicite de l'utopie relationnelle véhiculée par les actions culinaires d'un Rirkrit Tiravanija qui, créées à l'intention du public, ne font en somme qu'alimenter le même microcosme artistique.
3. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. XVII.
4. Le terme est de Pierre Bourdieu, dans *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.