

## Toutes les versions sont valables y compris celle-ci – Cyril Jarton

Une analyse de l'œuvre d'Esther Ferrer

Entrer dans l'œuvre d'Esther Ferrer – un vaste ensemble d'actions, d'installations, d'objets et de déclarations qui se déploient depuis le milieu des années 1960 – c'est vous saisir de ce fil qui par-delà logique et chronologie, à un certain moment, s'enroule à votre jambe ou à votre esprit et vous entraîne avec lui. Esther Ferrer décrit ce phénomène comme la relation entre le joueur de flûte et la danse du cobra captivé par les sons. Dans la performance *Au fil du temps*, le fil descend d'un plafond jusqu'à recouvrir littéralement un corps. Dans *Silhouettes*, deux ou trois protagonistes se mettent mutuellement en mouvement et décrivent des cercles, se rapprochant ou s'éloignant en fonction de la manière donc chacun tire la corde qui le relie aux autres. Dans un sens plus abstrait, les performances écrites et dessinées sous forme de « partitions » établissent une filiation avec le mouvement invisible de la musique. Ce *Fil musical*, titre d'une autre performance, s'est tressé tout au long du parcours d'Esther Ferrer dans sa proximité avec les compositeurs Juan Hidalgo et Walter Marchetti, et Ramón Barce fondateurs du groupe ZAJ, de John Cage rencontré en 1972 lors d'un hallucinant voyage en train *A la recherche du silence perdu*, de Tom Johnson. Entrer dans l'œuvre d'Esther Ferrer, c'est aussi, à un autre moment, couper le fil pour faire l'expérience de la discontinuité. Dans ses œuvres, la présence récurrente des chaises provoque des arrêts comme dans la performance *13 Feux rouges/13 Actions* où une chaise, placée sur la route, crée un face à face avec les automobilistes immobilisés. Arrêt aussi dans *Inauguration de la rue Marcel Duchamp* où sept performers munis d'une chaise pliante et d'un chou-fleur effectuent des parcours alternant séquences marchées, chants et positions assises. Arrêt et mouvement marquent les deux registres extrêmes de la présence du corps qui est invité à reconsidérer une situation donnée en faisant varier le placement et le rythme. Ainsi, dans *La performance à plusieurs vitesses*, le même parcours est accompli successivement huit fois, du très lent au très rapide. Au cœur même du monde le plus familier, ces variations perceptives vous placent sur un seuil où le moindre de vos actes est le point de départ d'un ensemble de combinaisons innombrables. Comment qualifier ce nouvel espace ? Sur quoi ouvre-t-il ? – C'est la « Recherche » à laquelle nous engage Esther Ferrer.

La « Recherche » est décrite explicitement dans un texte de 1984, *ELLE était là* accompagnant une ensemble de photomontages. Dans chaque version, une photographie identique apparaît sur des fonds variés ponctués de motifs noirs et blancs, de pastilles colorées ou encore de mots enveloppant la silhouette par cercles concentriques. La photographie noir et blanc montre Esther Ferrer en position assise – **mais la chaise suggérée par la pause a été effacée**, laissant le corps en suspens. Il y a bien une chaise dans l'image, mais il s'agit d'un meuble miniature posé au bout de son bras tendu sur le dos de sa main. Sur cette chaise miniature une pierre est posée. Dans la version avec texte manuscrit, ces mots suivent les contours de l'image :

*ELLE cherchait partout  
jour et nuit  
avant et après l'aube  
seulement la pause pour le petit déjeuner*

La Recherche implique un engagement total, pas de poses ni de place pour une « vie quotidienne » en dehors de l'art, ce que revient aussi à dire : pas de place pour un art en dehors de la vie quotidienne. Les traces de la fatigue sont visibles sur son visage : traits tirés, tour des yeux assombris par la veille et l'effort. Son pantalon à motif léopard indique quelque chose de sauvage, elle peut rester très longtemps immobile, aux aguets, et soudain, bondir.

*ELLE ne respiré pas*

Elle a quitté l'Espagne et vit en France depuis 1973. Elle écrit parfois en espagnol, parfois en français, elle ne prend pas la peine de corriger, cela fait partie de sa *musique*. Les mots se jouent de

l'orthographe et créent parfois des relations imprévues comme dans la version du texte tapé à la machine où une phrase précise : « le lieu était sans aire ». Le fait qu'elle ne respirait pas semble indiquer que le lieu est sans air. Mais l'homophonie en air et aire produit un glissement signifiant vers « l'aire » en tant que mesure de grandeur des surfaces de l'espace. Ce « lieu sans aire » est un oxymore comme l'obscur clarté des étoiles ou la musique silencieuse mallarméenne. Sur le photomontage, enveloppant la main tendue où se tient la petite chaise avec la grosse pierre, le texte manuscrit indique :

*lieu sans pluie, sans soleil, sans brume non plus  
clair  
on y voyait tout  
mais on ne pouvait pas trouver*

Si l'on ne peut trouver le lieu recherché, c'est parce qu'il est localisé à l'intérieur du corps :

*tout petit  
à la dimension de sa tête*

A la différence du musicien et de l'écrivain partant des sons et des signes pour créer des espaces virtuels, la performeuse-plasticienne s'intéresse avant tout à la présence du corps et des objets dans l'espace tangible. Il s'agit de trouver des points de jonction entre la réalité concrète et ce lieu sans aire entrevu par l'imagination. Cette intention se manifeste dans l'une de ses premières performances de 1967, *Intime et personnel*, où elle utilise un mètre de couturier pour inviter les participants à prendre sur leurs corps toutes les sortes de mesures qu'ils peuvent imaginer. La mesure, quantifiant objectivement la place occupée par votre corps dans l'espace tridimensionnel, se perd ici dans l'infinité des éléments susceptibles d'être mesurés : la longueur de chacun de vos cheveux constitue déjà un ensemble possible de plusieurs milliers de mesures. Mais vous pouvez aussi mesurer des éléments plus abstraits comme la circonférence formée par vos bras reliés par les pouces, puis par les index, les médiums, puis... ou encore tous les écarts possibles entre les pupilles suivant que vous avez le regard fixe ou regardez de côté ou écarquillez les yeux... ou encore la longueur et la largeur des lignes qui apparaissent si vous fronchez le front de telle ou telle manière, ou si vous faites bouger vos sourcils ou vos lèvres... Toutes ces mesures, additionnées les unes aux autres, inscrivent votre corps dans un espace qui n'est paradoxalement plus mesurable car il se meut sur le plan infini de toutes les mesures imaginables. Cette manière de partir d'un élément déterminé – un corps, un objet – pour arriver à une somme non finie de possibilités, constitue dès-lors le mode opératoire d'Esther Ferrer. Néanmoins, à l'extrême, ce processus comporte une limite : s'il est possible d'imaginer qu'il existe une infinité de manière de mesurer un corps ou de disposer des objets dans l'espace, la durée d'une vie ne suffit pas à effectuer ces possibilités comme l'a montré Roman Opalka en réalisant de 1956 à 2011, 231 tableaux "*Détails*" où il inscrit la succession des nombres entiers qui, à sa mort, s'arrête à 5.569.249. La Recherche d'Esther Ferrer explore la question de l'infini sous un jour différent : s'il est possible de conceptualiser quelque chose comme l'infini cela signifie qu'il existe un lieu physique – le corps humain – où se tient cet infini sous la forme d'un « lieu sans aire » à l'état d'un point localisé dans le cerveau. L'expérience de l'infini ne consiste donc pas à explorer l'univers dans son étendue physique, mais à considérer cette étendue physique à partir du lieu cérébral où est concevable l'idée d'infini.

Dans la performance *Les choses*, l'artiste a créé un dispositif qui s'apparente à un cerveau humain « spacialisé » sous forme de trois tables. Sur les côtés droit et gauche, deux tables renversées tenant lieu des hémisphères du cerveau, cachent des objets de toutes sortes rassemblés de manière aléatoire. Au début de la performance, les tables couchées de côté indiquent un état passif. L'activité perceptive est mise en œuvre par le corps de l'artiste figurant l'agent actif de la perception. Ramassant l'un des objets derrière la table n°1, elle s'assoit ensuite face au public et pose l'objet sur sa tête. La perception n'est pas simplement physiologique mais implique la volonté intellectuelle signifiée ici par le fait de poser l'objet sur la tête. Après un temps, l'artiste se lève et va poser l'objet sur une troisième table située au centre et dressée normalement sur ses pieds. L'objet fait l'objet d'un ensemble d'opérations physiques et mentales constituant le processus par lequel il est perçu de manière complète et intelligible. L'opération est ensuite renouvelée en partant de la table n°2 avec un autre objet que l'artiste pose également sur sa tête, mais cette fois assise de dos. Ce dédoublement avec son inversion met en évidence le caractère double du cerveau qui peut percevoir les choses tantôt à partir de l'hémisphère droit, tantôt à partir du gauche. La table centrale, où l'objet n°2 est ensuite posé près de l'objet n°1, est l'instance de la synthèse où convergent les deux types de perceptions. Si le cerveau dispose effectivement de cette capacité de percevoir, cette action ne va pas de soi : à quoi bon considérer un objet en dehors de ses usages ou de ses qualités esthétiques ? Si au lieu de vous servir d'un bol pour boire du café ou du thé ou un chocolat au lait ou de l'exposer dans une vitrine, vous

décidez de le poser derrière une table couchée, puis de le ramasser pour l'installer sur votre tête, puis de le mettre ensuite sur une table dressée tout en vous regardant dans un miroir ou en faisant face à un public... Vous glissez vers une autre logique – celle de la *perception élargie* où il n'y a plus en soi de bon ou de mauvais objets et où tous les points de vues se valent : seule importe la somme des points de vues que vous pourrez recueillir, témoignant à la fois de la richesse de votre regard et de celle de la chose ou de l'être ainsi perçu.

Dans un autoportrait parodiant une image publicitaire, Esther Ferrer propose une méthode pour « déboucher vos idées aussi simplement que votre évier ». Si vous vous contentez trop souvent de reproduire les mêmes schémas perceptifs, c'est parce que les vieilles épluchures d'habitudes et de lieux communs sont restées coincées dans les conduits de votre cerveau. La solution proposée par l'artiste est indiquée par l'image de sa tête coiffée d'une ventouse débouche-évier. Le caractère comique de la situation indique un premier écueil : il faut surmonter la peur du ridicule. Le décalage nécessaire pour accéder à la *perception élargie* vous place dans une position inhabituelle, voire grotesque. Assise face au spectateur, Esther Ferrer assume devant tous ce ridicule qu'elle désigne, par la rigueur de sa posture et de son visage, comme une attitude impliquant paradoxalement le plus grand sérieux. L'humour, qu'elle cultive au même titre que beaucoup des artistes les plus novateurs du XX<sup>ème</sup> siècle, est une disposition nécessaire pour aborder des transformations touchant à ce qu'il y a de plus intime dans l'individu : l'image qu'il a de lui-même, son goût, sa manière de penser. Dans le registre de la *perception élargie*, le fait même de définir une image de soi, un goût et une manière de penser, constituent des limitations. L'objectif de l'artiste est de créer des situations où le soi, le goût et la pensée sont diffractés en une multiplicité de manières d'être, de goûter et de penser. Cette multiplicité, identifiée à l'eau circulant dans un évier, est fluide. L'acharnement à rester sur ses positions est son principal obstacle, il faut donc faire appel au débouche évier-cerveau pour faire le Vide et favoriser l'écoulement. Comme dans le Yoga, le Taoïsme et le Zen, le Vide - à travers l'image triviale de l'évier-cerveau bouché/débouché - est désigné comme la Voie vers un état de conscience complet.

Ces exemples permettent de définir la Recherche d'Esther Ferrer comme une méditation sur les conditions pratiques d'une perception infinie. *Méditation* désigne la mise en place d'un Vide ouvrant à toutes les possibilités. *Pratique* indique que l'artiste inscrit cette médiation dans le monde matériel où elle fait coïncider des états intellectuels (« lieux sans aire ») et des états de choses à travers des situations mettant en évidence cette articulation. *Infini* est l'horizon de la Recherche, ce débordement sensoriel et intellectuel multidirectionnel qui tend à abolir toutes espèces de limitations. Ainsi, le fil manipulable est aussi l'image de la fluidité de la pensée, du temps et de la liaison entre les êtres et les événements ; la chaise est un objet, mais elle signale une pause au sens de l'écriture musicale ; mètre et débouche-évier ont une fonction pratique et une fonction symbolique ; l'espace est à parcourir, mais il s'agit en même temps d'un lieu sans aire. Dans la performance *Le chemin se fait en marchant*, Esther Ferrer marche dans les rues de Saragosse, la nuit ou de Lublin. Elle est là, et en même temps elle avance sur une autre ligne matérialisée par le ruban adhésif déroulé et collé au sol à mesure de ses pas. Quelque part en Palestine, quelqu'un a écrit des mots en arabe sur le ruban blanc. A Metz, un homme vient à sa rencontre en marchant sur le ruban. Ailleurs des enfants lui emboîtent le pas. Dans l'espace du Frac Bretagne, elle ressemble à une alpiniste avec son sac à dos. Cette autre ligne, se superposant au sol, indique le chemin parcouru et aussi un espace « autre » ouvert par la performance et disparaissant avec le retrait du ruban qui met fin à l'action. Le fil n'existe plus alors que dans la mémoire des témoins ou sur une photographie ou dans un récit. Si le chemin se poursuit, c'est dans votre cerveau. Il faut passer en phase d'interprétation active, trouver en vous-même un point de raccord, une accroche. Dans mon esprit se détache la figure de Jean Genet nouant le fil d'Esther Ferrer aux fulgurantes descriptions du *Funambule* : « Elle prenait cette chaise, qui ne reposait que par deux de ses pieds sur le fil, et elle s'y asseyait, seule... En bas, sous elle, toutes les têtes s'étaient baissées, les mains cachaient les yeux. Ainsi le public refusait cette politesse à l'acrobate, faire l'effort de la fixer quand elle frôle la mort ». Si Camilla Meyer, observée par Genet, se tient à trente mètres de haut, Esther Ferrer avance sur son ruban adhésif avec la même intensité et la même concentration, comme si le moindre faux pas pouvait être fatal. Comme le précise Genet, le fil du funambule désigne aussi « cette région désespérée et éclatante où opère l'artiste ».

La Recherche de l'artiste a cela de particulier qu'elle engage intégralement sa personne. Esther Ferrer est à la fois l'esprit scientifique scrutant inlassablement l'infini à travers sa réflexion, ses maquettes et ses dessins sur les nombres premiers ou sur le nombre  $\pi$  ; elle est aussi celle qui teste et expérimente sur elle-même ses propositions ; elle est enfin celle qui montre et rend public. L'art de la performance est le cœur de sa pratique dans la mesure où il n'est pas simplement un art des œuvres, mais aussi et surtout *un art de la présence* ayant sa raison d'être dans cet engagement intégral. Sans décor spécifique, ni scène, ni pièce, l'art de la performance s'est détaché de l'écriture théâtrale sans pour autant rejoindre la terre ferme des arts plastiques. Créant son espace-temps singulier autour d'une action qui trouve sa mesure en elle-même, la performance est proche par certains côtés de la forme singulière, concise et itinérante des numéros de foire, de cirque ou de magie. Sur le marché de

Belleville, vous pouvez voir ces « démonstrateurs » transformant un épluche légume ou un tuyau d'arrosage en une véritable odyssée par la seule puissance de leurs gestes et de leur « tchatche ». Un peu plus loin, entre Pigalle et la butte Montmartre, vous pouvez aussi admirer la virtuosité des joueurs de Bonneteau : sous lequel des trois caches se trouve la couleur qui vous fera gagner le pari ? Dans sa conférence *L'art de la performance théorie et pratique*, Esther Ferrer se livre – à sa manière – à un numéro de Bonneteau en dérochant aux spectateurs l'objet de la conférence, c'est à dire, précisément, la définition du mot *performance*. Annonçant distinctement les mots « Performance » ou « De la performance » ou « Devant la performance » ou plus énigmatiquement « Hyper-performance », « Sub-performance » ou encore trivialement « Performance pipi-caca », elle définit chacun de ces termes au moyen d'un langage de son invention, incompréhensible pour les auditeurs. Vous pouvez conclure que c'est finalement à chacun de définir le contenu du mot performance. Mais il faut aussi admettre l'impossibilité d'établir une définition verbale de cet art de la présence. Comment qualifier en effet cet ensemble diffus constituant « une présence » ? Pourquoi telle action réalisée avec virtuosité vous paraît fade alors que telle autre, plus modeste, vous semble habitée et vous émeut ? Pour désigner la disposition spéciale combinant la transe et l'inspiration soudaine à qui tout réussit sans virtuosité, les amateurs de Flamenco et de Tauromachie utilisent le terme « duende ». En définissant la performance à travers des sons incompréhensibles modulés par sa gorge, sa bouche, ses lèvres, accompagnés de gestes des bras, de mouvements de tête, de manipulations d'objets, voire en se mettant nue derrière son bureau, Esther Ferrer choisit d'exprimer son duende dans les termes même de son art en créant un langage-action.

Pour autant, la performance comme manière intense d'habiter le présent traite-t-elle exclusivement du moment présent ? Dans *Donner du temps au temps*, la performeuse s'emploie sans arrêt à découper des feuilles blanches en fines lanières de papier dont l'amoncellement n'a d'autre but que de quantifier physiquement le temps passé à réaliser cette action. Le temps de l'action correspond exactement à l'action elle-même : ce qui se fait et ce qui est fait coexiste dans le même présent. Mais d'autres actions peuvent faire référence à un temps passé. Dans *Mémoire* l'artiste propose une spatialisation du processus mémoriel à travers des enveloppes ouvertes disposées au sol qui seront ensuite fermées à mesure qu'elle posera ses pieds sur les rabats. La phase « enveloppes ouvertes » est désignée par le mot « mémoire » inscrit sur une pancarte et la phase « enveloppes fermées » par le mot « oubli ». Les enveloppes mémoire/oubli sont blanches et vides pour que chacun puisse virtuellement y projeter ses propres souvenirs. Vide aussi car le but n'est pas de remplir les enveloppes de mèches de cheveux, billets doux ou autres éléments physiques que vous souhaiteriez conserver. Au contraire, l'artiste porte l'attention sur la dimension immatérielle de la mémoire : le souvenir, en tant qu'image mentale, n'a pas besoin d'un support qui s'apparenterait plutôt à un fétiche. A la mémoire-bibelot focalisée sur les reliques, la performeuse oppose une mémoire-oubli qui n'a pas pour fonction de conserver, mais à l'inverse, met en exergue le rôle actif de l'oubli en tant qu'il libère l'esprit et le rend disponible pour le temps présent. Dans sa relation au passé, la performance fait valoir la primauté du moment présent ce qui explique le peu d'intérêt d'Esther Ferrer pour la documentation de ses actions et globalement pour une vision muséographique de son œuvre.

L'artiste aborde également sa relation au temps dans un travail photographique intitulé *Autoportrait dans le temps*. Chaque portrait est constitué à partir de deux photographies prises sous un même angle à plusieurs années de distance et qui fourniront chacune une moitié du visage. Pour saisir toute la portée du processus, le mieux est de faire vous-même l'expérience : posez côte à côte deux photographies d'identité noir et blanc prises par exemple à cinq ans d'intervalle, soit deux moments dans l'histoire de votre visage dont l'un peut être appelé « le plus vieux », l'autre « le plus jeune ». Le temps photographique étant inversement proportionnel à celui des êtres vivants, la photographie la plus vieille est celle sur laquelle vous êtes le plus jeune et sur la plus récente, vous êtes le plus vieux. Pour complexifier encore ces interférences temporelles, prenez un ciseau et découpez les deux photographies par le milieu en suivant l'axe du nez. Rapprochez maintenant une moitié de votre visage le plus jeune inscrite sur la vieille photo et une moitié du visage le plus vieux sur la photo récente pour composer un nouveau visage. Dès-lors, trois temps se superposent dans une même image : vieux-jeune (demi photo n°1), jeune-vieux (demi photo n°2), vieux-jeune-jeune-vieux (visage hybride composé par les demi photos 1 et 2). De plus, entre les deux parties du visage s'est glissé en ellipse un quatrième temps contenant les cinq années écoulées entre les deux prises de vues. A ces quatre temps ajoutons un cinquième qui pourra s'ajouter à un sixième et à un septième et ainsi de suite toutes les fois que vous regarderez cet autoportrait et que votre visage, modèle des photographies, se sera lui-même modifié dans le temps... Ainsi, à partir d'un dispositif relativement simple, *Autoportrait dans le temps* fait éclater une représentation linéaire allant du passé au présent, pour établir des va-et-vient, des connexions et des sauts qui remettent en question le principe même d'un temps passé – c'est à dire fixé – au profit d'un temps toujours présent dans sa capacité à faire retour sur lui-même, à se distordre, à s'étirer ou à se concentrer. Ce qui superficiellement semblerait un travail sur le vieillissement – la description d'un état de fait qu'on pourrait qualifier d'inexorable – est en réalité la négation des notions simplistes de vieillesse et de jeunesse. Esther Ferrer propose une conception

« performative » de sa relation au temps, non sous forme d'images passives ou descriptives, mais de processus actifs susceptibles de modifier concrètement cette temporalité.

La présence active de l'artiste étant la cause efficiente de son œuvre, se pose avec acuité la question de la mort. Car si une peinture peut mener dans le temps une existence indépendante du peintre, l'art de la performance est lié ici, indissolublement, à la personne d'Esther Ferrer. Cette question a été abordée de manière radicale à **Salamanque** en 2009, dans une action où l'artiste « enterre » sa *Performance à plusieurs vitesses*. Sa condition physique ne lui permettant plus de réaliser cette performance, Esther Ferrer décide de la laisser mourir d'une mort qu'elle associe - en l'enterrant dans un cimetière avec une pierre tombale indiquant ses dates de création et de disparition - à celle d'un être humain. Tout l'intérêt de la performance réside dans l'expérience vivante de sa réalisation. Comme dans *Mémoire*, l'artiste signifie ici qu'il n'y a pas d'intérêt à fétichiser les reliques d'une action. Un moment unique a eu lieu en quoi réside son intensité et sa beauté particulière. La performance ne cherche pas à faire histoire ou à laisser des traces pour les générations futures ou à occuper l'espace culturel, mais engage à rester concentré sur le temps vécu, faisant ainsi place nette pour d'autres expériences.

*Parce qu'il est certainement impossible de conclure sur une Recherche Infinie, me vient en conclusion cette formule introduisant chaque partition d'Esther Ferrer : « toutes les propositions sont valables y compris celle-ci ». Parmi tous les textes que j'aurais pu écrire sur cette artiste, parmi toutes les analyses et interprétations possibles, il existe en effet beaucoup d'autres versions que vous lirez peut-être un jour ou jamais. Ainsi, si j'en étais resté à mon idée de départ, vous seriez en ce moment-même projeté à Saint Jean de Luz où je suis allé rencontrer le peintre et cinéaste expérimental José Antonio Sistiaga qui exposait cet été- là au Centre Culturel Basque. Avec Esther Ferrer, comme lui originaire de San Sébastian, il a créé au début des années 1960 « Les Ateliers de la libre expression ». Grosses lunettes, l'air farouche, Sistiaga est interviewé devant un tableau abstrait qu'il présente comme un hommage à son père prisonnier politique pendant la dictature de Franco. Quelques lignes plus tard, nous traversons Biarritz et franchissons la frontière espagnole par d'étroits sentiers longeant la Baie des Figuiers. Je m'installe quelques jours à San Sébastian pour glaner des impressions, peut-être des témoignages, m'imprégner... Puis il y a cette grande plage où plongeant dans l'eau bleu-vif disparaît brusquement cette version. Vous pourriez aussi être en train de lire cette autre version où je me risque à expérimenter des techniques Roussélienne ou Lacanienne pour extraire du nom de l'artiste des sonorités élémentaires : Est Terre Fer Air. Les syllabes résonnent, raisonnent dans la langue française : (elle) est (sur) terre (pour) faire (de l') air. Ferrer, Faire Air, faire Aire. Cette approche fantaisiste est consolidée par une seconde partie consacrée à l'analyse du Coup de dé de Mallarmé révisé: Esther Ferrer arrive à Paris en 1968... Scène d'émeute ou de fête... Elle ramasse un pavé... Le pavé devient dé... Elle le porte sur sa tête... Bang ! A chaque fois que le dé-pavé tombe par terre, on entend un enregistrement qui dit la phrase : « toute pensée émet un coup de dé ». Mais peut-être auriez-vous préféré lire cette autre version qui se développe autour de la rencontre décisive d'Esther Ferrer avec John Cage. Une longue description retrace la journée du mardi 27 giugno 1978, entre Bologne et Ravenne. Cage, assisté de Ruan Hidalgo et Walter Marchetti, a « préparé » un train qu'il va utiliser comme instrument de musique. Un dispositif capte les sons des rails et l'ambiance intérieure des wagons, mixés en direct et diffusés à l'intérieur du train. Dans l'un des wagons, Esther Ferrer réalise une performance dont la partition fut peut-être offerte à Cage ou perdue au cours du voyage. Je mentionnerais aussi cette version assez audacieuse où je propose au Mac/Val de réaliser l'une des rares performances jamais réalisée d'Esther Ferrer. Le moment idéal serait le vernissage de l'exposition pour laquelle est écrit le texte que vous lisez. L'espace est divisé par un rideau complètement opaque. D'un côté du rideau un couple fait l'amour. Des micros amplifient le son. De l'autre côté du rideau, le public assis est soudain plongé dans le noir... Dans une autre version - dont je vous épargne les laborieux développements qui l'ont finalement condamnée à rester lettre morte - j'insiste sur la dimension collective et participative de l'œuvre d'Esther Ferrer. Il s'agit de mettre en évidence cette « communauté » qui apparaît dans certaines performances imprégnées d'esprit Fluxus connectant, liant, reliant tout sans queue ni tête ni limite d'espace, de temps, de races, de langues, de techniques, de sexes, de philosophies, de catégories, de galaxies. Cette version s'achève logiquement sur Le concert ZAJ pour voix : Une personne dit, chante, déclame dans la langue qu'elle préfère - une minute - puis une autre se joint à elle et ensemble elles disent chantent déclament dans la langue qu'elles préfèrent - deux minutes - passée la deuxième minute, une autre se joint à la première et à la deuxième personnes et ensemble... La partition d'Esther Ferrer indique que le processus peut intégrer ainsi jusqu'à 60 personnes. Mais si « toutes les versions sont valables y compris celle-ci », rien n'empêche d'élargir la performance à 100 participants et plus, rien n'empêche de poursuivre indéfiniment le concert.*

