



Les performances ont-elles encore un impact critique ?

Sylvie Coëllier

► To cite this version:

Sylvie Coëllier. Les performances ont-elles encore un impact critique ?. PUP. La performance, encore, , pp.9-23, 2016, 979-10-320-0069-4. hal-01478080

HAL Id: hal-01478080

<https://amu.hal.science/hal-01478080>

Submitted on 4 Mar 2017

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.

Les performances ont-elles encore un impact critique ?

SYLVIE COËLLIER

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Cette enquête sur la performance eut pour première motivation la question de son actualité. Pour quelles raisons cette pratique artistique, ou son nom, se sont-ils banalisés au point de se perdre dans une foule de petits événements destinés à inaugurer une exposition, un nouveau lieu, à créer une animation dans la cité – tels des suppléments, des « bonus » ? Que signale le fait que dans le même temps cette pratique intègre officiellement de grandes institutions comme le Moma de New-York, la Tate modern à Londres et le Palais de Tokyo à Paris ? À quoi correspondent cette dilution et cette reconnaissance simultanées ?

Poser la question de l'actualité de la performance implique d'interroger sa définition, c'est-à-dire de cerner le lieu où on la nomme telle jusqu'aux confins où une autre terminologie se déclare plus adéquate. Mais plus qu'une recherche de définition, il s'agira ici d'enquête sur l'histoire de cette définition et d'analyses de ses modes d'existence, si diversifiés. L'ordre de présentation de ces modes dans les textes réunis ci-après, sans être totalement arbitraire, n'implique pas de fortes coupures entre les parties : toutes les études qui suivent questionnent la transversalité des pratiques artistiques et l'impact esthétique et politique de ces croisements disciplinaires, ainsi que les paroles et les actions d'artistes à travers différents continents.

La première partie s'ouvre sur les questions multiples que suscite cette forme artistique dont l'un des caractères est de ne pas se restreindre à ce qui persiste de champs disciplinaires, un autre de mettre en jeu des sujets. Quels enjeux esthétiques, sensibles, politiques la performance engage-t-elle ? Comment cette pratique éphémère, que l'on a pu croire liée à la libération des corps des années 1960-1970, envisage-t-elle sa transmission, son activité sur des préoccupations plus récentes ? Vers quelles formes son institutionnalisation l'entraîne-t-elle ? Quel est son rapport à la temporalité, à la réactivation, à la médiation, au corps de l'artiste, au regard, aux corps du public, à la société ? Est-elle le lieu même du partage ou au contraire le meilleur signe d'une exaspération de l'individualisme occidental ?

Si la transversalité – entre arts plastiques et danse, vidéo, théâtre, musique, texte, public, technologie – apparaît comme une modalité récurrente, active, désengageante de rigidités, que demeure-t-il des champs artistiques disciplinaires dans ses mises en action? Y-a-t-il des répartitions? Quels avantages les disciplines instituées, le théâtre, le cinéma, la danse, ont-elles tiré ou tirent-elles aujourd'hui d'incursions *performatives* opérant par ruptures d'émotions dans leurs catégories historiquement plus ancrées? La deuxième partie du livre, entre exemples passés et interventions récentes, montre ainsi, dans ses observations, les négociations entre les arts et les fusions agissantes, qui contribuent à pointer comment ce mode de la performance joue (le plus souvent) le rôle de déstabilisant et, partant, de reconstruction d'une efficacité artistique.

La troisième partie présente comment ces modalités transcategorielles de la performance, qu'elles soient centrées sur la personne de l'artiste, ou sous formes d'actions plus collectives et engageant l'espace public, ont été investies d'une puissante force de contestation d'un ordre établi, celui-ci étant par définition constitué de règles – de lois – qui se sont rigidifiées. Que cette contestation s'adresse plus particulièrement au monde de l'art ou au monde tout court, son action est politique, au point que la performance a plus d'une fois risqué l'interdiction. Mais a-t-elle encore aujourd'hui cet impact?

Il nous semblait important que ces questionnements, ces observations et leurs conséquences se saisissent à la fois par comparaisons temporelles – la performance « canonique » des années 1960-1970 servant de base théorique pour étalonner les développements récents – et par comparaisons géographiques, et de fait, géopolitiques. On trouvera donc dans les pages qui suivent des études informant de situations souvent peu connues dans la sphère hexagonale, avec des descriptions et des analyses de performances et d'actions qui se sont passées en Afrique, au Brésil, en Chine, dans les pays de l'Est, mais encore au Portugal, en Angleterre, au Canada.

Les paroles d'artistes, assumant des positions vis-à-vis de leurs pratiques, nous semblaient évidemment indispensables. Elles viennent clore chacune des parties.

Des mots et des actions qui changent

Depuis *Performance: Live Art 1909 to the Present* de Rose Lee Goldberg, dressant en 1979¹ la première histoire de ce mode artistique, ouvrage depuis maintes fois réédité et augmenté, on situe les débuts de la performance aux manifestations futuristes. Son auteure n'oublie cependant pas d'en évoquer les précédents dans les rituels, les passions médiévales, les spectacles allégoriques de la Renaissance², situant ainsi la nouveauté de la performance dans la revalorisation de processus anciens. Les auteurs américains s'accordent à dire que l'emploi du mot « performance » s'est imposé dans le discours au cours des années 1970. Il était donc alors devenu nécessaire de synthétiser l'approche verbale de pratiques qui s'étaient multipliées depuis 1959³ sous les termes de happenings, actions, fluxus, événements, cérémonies, démonstrations, situations, activités, art corporel, théâtre d'artistes, théâtre cinétique..., pour reprendre la liste de Kristine Stiles⁴. L'empreinte américaine domine dans la diffusion du mot, car l'art des États-Unis est alors triomphant. Il faut préciser qu'il en retire souvent, dans les textes anglo-saxons, une forte connotation théâtrale (on se souviendra ici de l'accusation de « théâtralité » attribuée par Michael Fried aux sculptures d'un Robert Morris qui avait monté des performances au Judson Dance Theater⁵). Comme le terme d'installation, qui naît en même temps mais s'impose un peu plus tard, la fixation d'un mot générique indique qu'un registre artistique se fixe. Sans effacer la diversité de ses modes d'actions,

- 1 Les rééditions et les dates de publication montrent l'émergence de la performance (le premier ouvrage conclut la période-clé des années 1960-1970) et le retour de succès de cette forme artistique depuis 1990. Rose Lee Goldberg, *Live art 1909 to the present*. London, Thames and Hudson, 1979. *Performance art: from futurism to the present*, London, Thames and Hudson, 1990. *Performance : live art since the 60s*, London, Thames and Hudson, 1998. *La performance : du futurisme à nos jours* / RoseLee Goldberg ; trad. par Christian-Martin Diebold Paris ; Londres : Thames & Hudson ; [Paris] : [diff. Seuil], 2001. *La performance, du futurisme à nos jours*. traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud... Nouvelle éd. revue et augmentée. Londres ; Paris : Thames & Hudson, DL 2012. *Performances : l'art en action* ; trad. par Christian-Martin Diebold : Traduction de : *Performance : live art since the 60s*. Paris : Thames & Hudson, 1999.
- 2 Les dettes de la performance aux rituels et aux formes théâtrales telles que la Commedia dell'Arte ont été aussi signalées dans Battcock and Nickas, eds., *The Art of Performance. A critical Anthology*, New York, Dutton, 1984.
- 3 1959 est certainement historiquement arbitraire mais marque symboliquement l'entrée médiatique de la performance avec la première réalisation en galerie d'Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts* (4, 6, 7, 8, 9 et 10 octobre 1959, Reuben Gallery, New York).
- 4 Kristine Stiles, "Performance", dans Robert S. Nelson et Richard Shiff eds., *Critical terms for Art History, Chicago and London*, The University of Chicago Press, second edition, 2003, p. 84.
- 5 Pour rappel: Michael Fried, « Art et objectivité », trad. dans *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997, p. 896-908. On peut aussi se reporter ci-après au texte de Colette Tron qui présente l'action d'Yvonne Rainer, alors compagne de Robert Morris, au cours de l'événement « 9 evenings, theatre and engineering ». Les volumes actionnés pendant la performance étaient clairement « morrissiens ».

c'est alors que le mot amalgame rétroactivement les manifestations antérieures, en l'occurrence celles futuristes, dadaïstes et surréalistes. Cette histoire traduit l'existence d'un lien étroit, et souvent revendiqué, entre performance et avant-gardes : nous utiliserons ci-après le terme de néo-avant-gardes pour les mouvements artistiques qui ont agité les années 1960-1970 et dont les performances sont une part signifiante.

Bien qu'il fixe un registre, il s'en faut que le terme de performance annonce une clôture substantivant une pratique. Loin de pouvoir être cerné par une définition stable, la performance semble résister, malgré sa relative banalisation, à une délimitation autre qu'ondoyante, fluide, se déplaçant dans l'histoire. « À la base, la performance est définie comme un art visuel pluridisciplinaire impliquant une réalisation en présence du public⁶ », est-il écrit sobrement dans le site dadart.com, mais, est-il précisé ensuite, « la démarcation entre la performance et les autres arts est souvent floue ». De même, Christophe Kihm, chroniquant pour *artpress* une innovation significative du regain de ce mode artistique, à savoir la programmation de performances pour l'ouverture de la Fiac 2008, se « permet de souligner l'étrange flou qui continue de voiler cette notion⁷ ». Face à la diversité des propositions du programme, il cherche une définition et en choisit une « accueillante » et *a minima* : la « co-présence d'une action et d'un public », ce qui laisse place, dit-il, au dispositif du concert, du théâtre, du cinéma « sans marquer les éventuelles différences entre chacun⁸ ». Car le programme de la Fiac élargissait symptomatiquement la performance en incluant des productions artistiques qui, quelque temps auparavant, n'auraient pas été ainsi qualifiées, par exemple *Acid Brass* de Jeremy Deller⁹, ou une *conférence* du chorégraphe Jérôme Bel.

Dans les textes rassemblés ici, la lectrice, le lecteur, entendra la plasticité de la définition dans les écarts entre les conceptions qui ont prévalu pendant les années 1960-1970 et les acceptions plus récentes. Dans les constantes, la performance est une réalisation dont le public voit le processus se dérouler. En ce qui concerne les arts plastiques, qui était une discipline aux réalisations statiques, elle les a ouverts à des pratiques temporelles, à l'instar des films expérimentaux et de la vidéo, avec lesquels

6 Voir dans dadart.com, rubrique « événements dada ». Consulté le 29/1/2016.

7 Christophe Kihm, « Des performances à quel prix ? », *artpress* n° 350, octobre 2008, p. 46.

8 *Ibid.*, p. 45.

9 *Acid Brass*, qui a valu à Jeremy Deller le prix Turner en 1998, est une œuvre en 2 parties : d'une part, un schéma montrant les jonctions entre l'Acid House Music et l'économie industrielle et post-industrielle ; d'autre part une application humoristique de la théorie schématisée consistant à faire jouer de la House music à un orchestre ouvrier. Je me permets pour plus d'explications de renvoyer à mon article, « Folk Archive de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs », *Document, fiction et droit en art contemporain*, sld. Jean Arnaud et Bruno Goosse, Presses universitaires de Provence et Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015, p. 148-163.

la performance a immédiatement été en phase¹⁰. La vidéo, qui était si fondamentale pour enregistrer au plus près l'action que l'artiste imposait à son corps dans les années 1970 (accompagnée de son « narcissisme » analysé par Rosalind Krauss¹¹), est le plus souvent aujourd'hui une documentation filmée par des professionnels, et plus ou moins pensée comme un « produit dérivé ». Dans la définition *a minima* de Kihm, « la co-présence d'une *action et du public* », le mot « corps », qui se serait imposé dans les années 1960-1970, n'est plus mentionné. Le corps de l'artiste demeure pourtant manifestement important, comme en témoignent le succès de Marina Abramović et les références récurrentes à *The artist is present* (2010) dans les argumentations des textes ci-après. Sa performance au Moma fait apparaître la persistance d'une foi en la vérité du corps, qui a pourtant été remise en cause par le questionnement des genres et des simulacres. Le corps de l'artiste n'est plus une condition *sine qua non*, qui peut contribuer à établir un distinguo : la performance suppose toujours des corps statiques ou en mouvement dans un lieu précis, tandis que les interventions en espace public (destinées à toucher les sens et donc les corps des publics) seraient des *actions* (ici *Nuage vert* du collectif Hehe, ou les interventions du groupe Acre). Mais là aussi tous les croisements sont possibles, et il existe des arguments en faveur de l'un ou l'autre terme selon que l'on s'accorde avec telle ou telle « famille » artistique. L'importance croissante de la danse dans ce que l'on circonscrit sous le terme de performance depuis les années 1990 semble rendre le corps de l'artiste moins nécessaire que celui de l'interprétant, comme le montrent Tunga, ou les œuvres de Tino Sehgal, l'un des représentants par excellence de ce mode depuis quelques années, et qui a une formation de chorégraphe. Mais il s'agit peut-être de l'effet de la perte de l'équation corps = authenticité de l'être (l'acteur est remplaçable, au contraire du corps de l'artiste). Cela étant, l'interdiction de Sehgal d'enregistrer, de filmer ses œuvres (interdiction de plus en plus difficile à tenir) qui a contribué à son succès démontre la force de l'expérience *hic et nunc*. Sehgal perpétue la transmission orale qui prévalait dans la danse jusqu'à l'ère de la vidéo, et par sa stratégie (qui incite, disent les Deux Gullivers, au désir de filmer), l'artiste mise sur le caractère nécessaire, persistant dans notre société, d'une co-présence entre corps du public et corps intervenant. Son interdit de photographier nous fait prendre conscience de notre dépendance actuelle envers l'enregistrement numérique, et suggère en même temps que la banalisation de la performance répondrait à un besoin élémentaire de présence pour compenser l'inflation de l'image dématérialisée. Dans le même registre, la réactivation des performances historiques, le *re-enactment*, travaille notre rapport complexe entre transmission vivante, reproductibilité omniprésente, désir obsessionnel d'archiver et nécessité d'archivage pour les besoins de l'histoire. La

10 Nam June Paik et Charlotte Moorman exemplifient le passage. Un certain nombre de Flux-films également.

11 Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October 1*, 1976, p. 50-64.

conséquence est que l'œuvre sous forme de présence corporelle vient déranger le mode archivistique des institutions muséales elles-mêmes et la décorporéisation favorisée par l'archive numérisée.

Ce qui apparaît en transformation entre la performance « canonique » des années 1960-1970 et aujourd'hui, c'est la question des limites : autant le mot de performance, dans le langage économique et sportif, annonce qu'il existe un stade indépassable qu'il s'agit précisément de dépasser, autant la limite à dépasser a cessé d'être un but, même si elle reste une valeur d'appréciation, comme tel rôle épuisant l'acteur chez Novarina, ou les *Vexations* de Satie (jouer le thème musical 840 fois à la suite). Lorsque les Deux Gullivers réactivent la performance de Abramović/Ulay sur la banquise, on ne s'inquiète pas pour leur vie : ils démontrent au contraire qu'aujourd'hui, dans notre monde occidental (et c'est bien ce qui fait la force de l'État islamiste), on peut tester la limite, mais on ne meurt pas pour l'art, comme on a pu le penser d'Yves Klein et de Piero Manzoni¹². La pulsion de mort peut encore servir de terreau créateur (fut-ce par le biais de l'ironie), mais on mesurera au *Mètre de démocratie* de l'artiste chinois He Yunchang la différence d'enjeux entre une action radicale répondant à une oppression politique et la pratique occidentale aujourd'hui. Cela étant, à l'aune de Daech, la non-radicalité des démarches performatives n'est certainement pas la pire des solutions. Marina Abramović a beau dire qu'aujourd'hui le couteau n'est pas un vrai couteau, que le sang n'est plus du vrai sang, la preuve par l'authenticité de la douleur du corps vaut de toute façon bien moins que l'image (et manifestement elle le sait). La performeuse brésilienne Berna Reale, qui se met véritablement en danger (le contexte brésilien n'est pas celui de l'Europe et de l'Amérique du Nord), n'oublie pas l'image choc qu'internet pourra diffuser. On arguera que la recherche de l'image mnémonique et, de fait, médiatique est aussi ancienne que le *Saut dans le vide* de Klein (1961) et qu'elle ressort de la « photoperformance ». Il faut donc ajouter ici que l'artiste de performance ne peut assurer son financement que de deux façons, par la trace photo- ou vidéographique ou sous forme d'objet ou bien en étant rémunéré pour une prestation de type théâtral. Tino Sehgal vend oralement, mais sur acte notarié, ses œuvres. Il représente une exception, qu'il a créée. En général, sous forme de trace ou de reste, la performance ne peut faire l'objet que d'une fétichisation faible (financièrement) excepté si la forme photographique est magnifiée en objet¹³. Il faut bien que les artistes vivent, mais la performance garde à cet égard, malgré tout, une force anti-spéculative (quoique menacée, comme nous verrons ci-après).

12 Entretien de l'auteure qui l'affirmait en 1983 avec Gina Pane.

13 C'est le cas de Santiago Sierra ou de Vanessa Beecroft qui vendent fort cher leurs photographies, mais quoiqu'il en soit, ces artistes demeurent des exceptions.

Performance et institution

La documentation visuelle, travaillée ou non spécifiquement, a offert les traces, souvent accompagnées de protocoles ou de scénarios, qui ont pénétré les premières dans le circuit institutionnel. Il apparaîtra à travers plusieurs des textes ci-après que le désir d'une reconnaissance et donc d'une catégorie artistique nommée performance s'est manifesté très tôt, ne serait-ce qu'à travers le souhait d'avoir des lieux adéquats de monstration. Pourtant, à bien des égards, dans sa tradition dadaïste ou fluxus, dans sa référence au situationnisme, par sa forme, la performance se pose en critique de l'institution, de sa structure. Ce point mérite examen.

Dans sa *Théorie de l'avant-garde*¹⁴, récemment traduite en français, mais publiée en allemand en 1974, traduite en anglais en 1984, et depuis discutée dans les pays anglo-saxons, Peter Bürger assigne aux mouvements futuriste, dadaïste et surréaliste, le rôle spécifique d'avoir révélé, par sa mise en crise, la présence d'une « institution Art ». Par ces termes, Bürger ne vise pas le seul musée ou le centre d'art dépositaires concrets dans lesquels les artistes aspirent à être exposés pour leur reconnaissance, mais un ensemble ainsi décrit :

Le concept de *l'institution art* tel qu'il est utilisé ici renvoie au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres¹⁵.

Cette définition peut renvoyer à la théorie institutionnelle de l'art, certes depuis remaniée, de George Dickie, publiée la même année, 1974¹⁶, ou évoque encore le « monde de l'art » de Danto. Olivier Quintyn, dans son ouvrage *Valences de l'avant-garde*¹⁷ qui revient sur les avancées de Bürger en questionnant l'actualité de sa position, fait à l'égard de Dickie une critique que nous adoptons ici. Sa théorie, dit Quintyn, est simplement procédurale, transformant en définition théorique de l'art une forme « d'autonomie décisionnelle souveraine de « professionnels » du monde de l'art et d'experts » vis-à-vis des « candidats à l'appréciation artistique, en ignorant « totalement la question des *raisons d'agir*¹⁸ ». En revanche, la théorie de Bürger est attentive à ces dernières, et vient ainsi éclairer plus d'un aspect de la performance et de son développement au cours du xx^e siècle, sinon jusqu'à aujourd'hui.

14 Peter Bürger, *Théorie de l'Avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, 2013.

15 *Ibid.*, p. 36.

16 George Dickie, *Art and the Aesthetics: an Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

17 Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde, essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2015.

18 Olivier Quintyn, *ibid.*, p. 146.

Pour Bürger, trois formes artistiques des premières avant-gardes de 1910-1920, les ready-mades, les collages et les provocations dadaïstes – donc les proto-performances – ont mis à mal l'autonomie de l'art. On connaît les grandes lignes de la notion d'autonomie. Au cours de l'histoire, l'art s'est émancipé de sa fonction cultuelle et de sa soumission à la commande politique ou somptuaire. L'autonomie de l'art prend sa puissance dans la revendication de l'art pour l'art émergeant avec le romantisme. Elle est décrite chez Bürger comme une conséquence du processus global de « modernisation » qui, depuis le XVIII^e siècle, a fragmenté la totalité sociale en différentes sphères ayant leur logique propre. L'art est donc devenu un « sous-système » provenant de la division et de la séparation des domaines consécutive à « l'idéologie du libre-échange¹⁹ ». L'autonomie, qui était une véritable émancipation, devient au tournant des XIX^e et XX^e siècles une visée où « l'œuvre d'art perd tendanciellement sa fonction sociale²⁰ ». Se séparant même de la vie bourgeoise, l'art s'hypostasie en essence²¹, tandis que l'artiste illustre la logique de la division du travail (l'artiste devient un « spécialiste »²²). L'art se voue donc à l'esthétisme en visant l'exclusion de tout ce qui ressortit de la vie pratique. Bürger, en défendant la fonction sociale de l'art prend le contrepied d'Adorno (dont l'édition de la *Théorie esthétique* en Allemand est parue en 1970) tout en montrant la justesse de l'observation de ce dernier lorsqu'il affirme que « l'art est l'antithèse sociale de la société²³ ».

Au cours du XX^e siècle, la défense de l'autonomie de l'art s'est énoncée entre autres dans le célèbre article de Greenberg de 1939 contre le kitsch et celui de Fried contre la « théâtralité » du minimalisme, une hybridation contraire à la pureté définitionnelle de l'art moderniste²⁴. L'autonomie a été représentée par les explorations systématiques et formelles du médium, et a aussi engendré ce cube blanc destiné à l'exposition dont Brian O'Doherty a dénoncé, en 1976, l'idéologie :

La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique

19 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 40. L'auteur convoque ici Habermas sur Walter Benjamin.

20 Peter Bürger, *ibid.*

21 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 36.

22 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 55-56.

23 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, p. 24.

24 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, trad. par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 9-28. Pour Fried, voir note 4.

du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique²⁵.

Au contraire de cette esthétisation hypostasiant l'art en essence, les premières avant-gardes réduisaient la distance qui sépare l'art de la vie, et de ce fait montraient à quel point l'art autonome avait précisément écarté la dite « vie ». Davantage, écrit Bürger :

ce que les avant-gardes avaient en vue, c'est un dépassement (*Aufhebung*) de l'art, au sens hégélien du terme : l'art ne doit pas seulement être détruit ; il doit être transféré dans la vie pratique, de manière à y être conservé, dût-il pour cela être transformé.²⁶

Cette tentative « d'instaurer, à partir de l'art, une nouvelle pratique de vie²⁷ », une « reconversion de l'art dans la vie concrète²⁸ » résonne dans plus d'une déclaration des années 1960-1970, chez Kaprow, Fluxus, Beuys, et bien d'autres artistes encore, qui ont pour point commun de pratiquer des actions et des performances. Les situationnistes, auxquels se réfèrent plus d'un performeur aujourd'hui, ont délibérément quitté l'art afin d'agir directement sur la vie. Ils représentent toujours un (le) modèle politique. Aujourd'hui toujours, tout en subtilités, les *protocoles-méta*, les méta-performances de Jean-Paul Thibaud cherchent ainsi à déplacer les choses au quotidien, puisqu'à notre époque de fin des grands récits, les actions discrètes risquent d'avoir plus de poids que les révolutions.

On sait comment, du fait de leur intermédialité, les performances et actions déplacent toute tentative de se replier sur un médium. La remarque concernant le style chez Bürger en dresse le principe dans les premières avant-gardes :

Jusque-là, dans le développement de l'art, l'usage des moyens artistiques était limité par le style de l'époque, conçu comme un canon des techniques préalablement données dont il n'était permis de s'écarter que dans une certaine mesure. [...] L'une des choses qui caractérise les mouvements historiques d'avant-garde consiste en ce qu'ils n'ont développé aucun style. [...] Bien plus, ces mouvements ont liquidé la possibilité d'un style lié à une époque, tout en élevant au rang de principe la pleine disposition des moyens artistiques des époques passées²⁹.

Sans doute est-il toujours possible de repérer dans tout objet après un certain temps la marque d'une époque, et donc une forme de « style », mais la notion de « pleine disposition des moyens artistiques des époques passées » convient particulièrement à la diversité de la performance, qui a inclus à l'heure des « néo-avant-gardes » les rituels, les pratiques corporelles, le paysage, l'architecture, et bien d'autres champs.

25 Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie » (1976), *White cube*, jrp/ Ringier, p. 36.

26 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 82-83.

27 *Ibid.*

28 *Id.*, p. 89.

29 *Id.*, p. 29.

La présence des corps sans scène les séparant nettement du public en appelle en soi à l'expérience de la vie pratique (respirer, se déplacer). Il apparaît pourtant que Bürger n'ait pas voulu voir dans les néo-avant-gardes une extension critique, mais seulement un repli vers l'autonomie et un échec du « dépassement du projet de l'art » pour sortir de « l'institution art » des premières avant-gardes. En effet écrit-il,

étant donné que, dans l'intervalle, la protestation des avant-gardes historiques contre l'institution art est devenue art, les gestes de protestation de la néo-avant-garde tombent dans l'inauthenticité³⁰.

Il semble difficile, vis-à-vis des artistes du *Body art* si intensément à la recherche de l'authenticité de leur démarche par la réalité de la souffrance corporelle, d'accueillir un tel jugement. La théorie de Bürger est marxiste et certainement, comme le souligne Olivier Quintyn, « moniste³¹ ». Sans dénier l'intérêt de l'analyse produite par *La Théorie de l'avant-garde*, il faut en reconsidérer certains termes vis-à-vis des changements de l'histoire. C'est ce qu'ont fait, dans les années 1980, Benjamin Buchloh et Hal Foster, en partie parce que le succès du texte de Bürger était dû aux artistes et théoriciens d'un « postmodernisme » reprenant les valeurs de la peinture et du classicisme afin de jeter l'opprobre sur la « néo-avant-garde » qui avait dominé pendant les vingt années précédentes (et dont le succès avait en effet occulté des peintres comme Baselitz, par exemple). Foster et Buchloh reprochèrent donc à Bürger de se contenter « d'essayer de perpétuer les pratiques des avant-gardes historiques sans y apporter les actualisations nécessaires³² », mais examinèrent soigneusement ses propos.

La charge de Bürger contre la « néo-avant-garde » semble en effet, en raison de « lacunes historiques » (Buchloh), ne pas tenir compte des productions artistiques exerçant une critique anti-institutionnelle et penser en termes de répétition des premières avant-gardes et non en celle d'une poursuite de ses buts, certes mêlée à des reconnaissances institutionnelles. Pire, pour Bürger, la néo-avant-garde « renversait le projet initial qui visait à reconnecter l'institution de l'art autonome sur la pratique du quotidien » (Foster), et au contraire l'institution récupérait ce qui était supposé la remettre en question³³.

Le texte de Bürger, écrit dans le constat de l'échec de Mai 1968, ne peut que déplorer l'immensité de la récupération. Et quarante années et quelques après sa publication, la condition de l'art a certainement évolué dans un sens que cet auteur n'aurait guère apprécié. Les rapports entre l'autonomie artistique et l'institution sont

³⁰ *Id.*, p. 87.

³¹ Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 31.

³² Petra James, Bohumil Hrabal: « Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique », Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2013, p. 23.

³³ Hal Foster, *Design & Crime*, [Verso: 2002], Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 164-165.

aujourd'hui transformés au point où la critique ne saurait sans doute pas s'imposer de façon radicale et entière comme il en fut dans les premières avant-gardes (encore cette façon de les voir est-elle probablement de l'ordre du fantasme). L'exemple de Marina Abramović montre à quel point les valeurs se sont renversées. « J'aime être comme Coca cola, une marque: celle de la performance », a-t-elle dit récemment. « J'ai inventé ce langage. J'ai consacré ma vie à sa défense. J'en suis le dernier dinosaure.³⁴ » Abramović s'arroge une catégorie de l'art. Montrée en institution – et laquelle! – sa prestation atteint la popularité de celle d'une pop star ou, comme elle le dit, d'une marque internationale. « On ne peut concevoir nulle autonomie de l'art sans dissimulation du travail³⁵ », écrivait Adorno. Mais Abramović construit son œuvre au contraire sur l'exhibition dudit travail (elle donne systématiquement le nombre de jours, d'heures de sa présence, parle de son épuisement, etc.). Elle la construit aussi sur la fonction sociale, qu'elle exprime réparatrice et magique. Des composants (processus et échange) qu'aurait revendiqués l'avant-garde sont ainsi reversés dans une forme d'« essence » artistique, spectaculaire et quasi culturelle [...]

Ré-instituer ?

Il semble à beaucoup qu'aujourd'hui que l'on soit face à une sorte d'alexandrinisme artistique. Et depuis les années 2000, la transversalité, ou, si l'on préfère, l'intermédialité (comme la nommait Dick Higgins) semble en courbe ascendante. Le mélange des catégories, qui rompait avec les crispations sur un médium, est devenu un lieu commun, un signifiant du « passage du modernisme au post-modernisme », la preuve de « l'obsolescence des disciplines au profit de la transdisciplinarité, de la combinaison, de la fusion ou de l'hybridation des genres et des registres culturels³⁶ ». On reproche surtout à cette hybridité d'être trop perméable à des valeurs populaires et de divertissement. De la même façon, le *white cube* demeure l'espace de monstration de base, mais il est tout aussi souvent remis en question, éventuellement au profit d'un « *display* » dont le terme même dit l'inféodation à l'étalage de la marchandise. Mais il peut l'être au profit d'une incursion de la fonction sociale. Cette dernière, prise des politiques, devient un alibi pour convaincre les élus (ou les mécènes) de financer l'art en faisant une bonne action. La fonction sociale de l'art chez Bürger ne consiste cependant pas à glisser du contenu moral dans une œuvre quelconque: c'est dans sa structure même que l'œuvre inclut ou non cette fonction, dans sa position par rapport à la structure de la société. À cet égard, la question de l'autonomie mérite d'être repensée.

34 Relevé dans « Las d'être masqué par « MA », Ulay sort du bois », *Le Monde*, dimanche 7-lundi 8 février 2016, p. 20.

35 Citation d'Adorno (*Essai sur Wagner*) ici dans Bürger, *op. cit.*, p. 59.

36 Christophe Kihm, « Des performances à quel prix? », art. cit., p. 46.

Nous admettons ici comme Olivier Quintyn que le sous-système « art » s'est à la fois consolidé et qu'il est en même temps menacé.

L'autonomie globale apparente de l'institution Art est sortie renforcée de l'attaque des avant-gardes en neutralisant cette offensive par l'intégration superficielle des catégories de l'avant-garde à son discours officiel, et des procédés avant-gardistes à son répertoire muséographique en tant que simple vocabulaire formel itérable à merci. Il n'en reste pas moins que le sous-système art reconstitué s'intègre plus que jamais aux flux multiples du capital global³⁷...

Car l'institution art, au sein même des lieux publics nationaux subventionnés est minée par la financiarisation et le marché de l'art, qui cherchent à déplacer les valeurs par des pressions sur son administration³⁸. La financiarisation a besoin d'une « institution Art » qui lui apporte sa plus-value symbolique : c'est bien l'autonomie de l'art qui est de ce fait subvertie, à nouveau, par la mainmise financière, laquelle est très accueillante à toutes les expressions critiques, car elles sont rentables en créant des polémiques qui excitent les médias. En regard de cette situation, il est peut-être utile de reconsidérer, comme le fait Hal Foster, ce terme d'autonomie. C'est, écrit-il, « un terme diacritique comme n'importe quel autre, qui se définit en relation à son contraire, c'est-à-dire l'assujettissement³⁹ ». Face aux pressions souhaitant assujettir l'art, une certaine autonomie devient nécessaire, et à redéfinir. « Comme essentialisme », écrit encore Foster, « autonomie n'est pas un bon terme, mais pas toujours une mauvaise stratégie : appelons-là autonomie stratégique⁴⁰ ». Olivier Quintyn de son côté pense qu'une « position radicalement anti-institutionnelle qui surmonterait magiquement la différenciation sociale » serait illusoire et indique comme voie possible « des expérimentations *réinstituant*es sur leurs articulations et médiations institutionnelles, à la fois au sein et en dehors des institutions admises de l'art⁴¹ ».

Le fonctionnement de l'institution lui-même peut être considéré non comme un sous-système de la division du travail (laquelle s'est mondialement étendue), mais

37 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 56.

38 Voir l'article d'Emmanuelle Lequeux « les musées français s'éveillent à la Chine » dans *Le Monde* numérique du 10/02/2016, dont j'extrais ce passage : « en juin 2015 [...] Adrian Cheng, tycoon héritier du *new world group* (hôtellerie, routes, joaillerie...), scellait un partenariat d'un nouveau type : il proposait à Pompidou de créer un poste de conservateur dévolu à l'art chinois, entièrement à la charge (salaire et voyages compris) de sa fondation artistique, K11, pendant trois ans. une première dans un pays qui, longtemps, s'est méfié de l'ingérence des collectionneurs privés dans les musées publics. « Ah ça, c'est une première ! Soupire un des conservateurs de Beaubourg. mais que voulez-vous ? parfois, on en est à payer sur nos fonds personnels le taxi ou l'hôtel des artistes que nous invitons, alors on ne peut pas lutter. » Qu'un privé assume ainsi les frais d'un salarié du musée national, cela ne risque-t-il pas de fausser la mise ? (en capitales dans le texte).

39 Hal Foster, *op. cit.*, p. 126.

40 *Ibid.*, p. 128.

41 Olivier Quintyn, *op. cit.*, p. 57

sous un autre angle, qui soulignerait sa fonction sociale, précisément. Il serait trop long ici de reprendre les arguments que Boris Groÿs développe dans *Du nouveau*⁴², mais son hypothèse offre une place spécifique, non exactement à « l'institution Art », mais à la part qui rend l'institutionnalisation désirable aux artistes, c'est-à-dire une reconnaissance telle qu'elle s'archive. « Le besoin et la possibilité du nouveau sont déterminés par la conservation de la mémoire culturelle valorisée⁴³ », écrit-il. Et le lieu de valorisation puis de conservation des valeurs s'appelle l'institution, qui en éliminant les doublons, établit l'échelle des valeurs d'une société donnée. Groÿs décrit un système se réajustant constamment, le nouveau n'étant pas lié au mouvement moderniste, mais au fait que la société, se transformant, absorbe dans son système de valeurs des représentations (des formes, etc.) provenant de ce qui n'était pas encore archivé : le « profane », le quotidien, le non sacralisé qui fait momentanément subversion, ou issu de ce qui était oublié en tant que valeur (le rituel réactualisé par la performance par exemple). On peut penser par exemple que le « ré-enactement », la réactivation des performances, agit à l'encontre d'un quelconque nouveau. Mais refaire une performance connue par archive amène une interrogation inédite sur le fait même d'archiver, de sacraliser un moment, alors que, s'agissant de corps, le décalage est intrinsèque. Plus qu'avec un autre type d'art la performance réactivée fait ressentir que le contexte ne peut plus être le même qu'à l'origine : une réactivation peut apparaître plus nouvelle qu'une intervention maniant des stéréotypes. Revoir ce qui est valorisé peut être médiatique et nostalgique, mais aussi une façon d'en saisir la validité, de tester un type d'engagement, d'asseoir une histoire à l'aune d'une autre histoire, sur laquelle on a encore peu de prise.

Comme toute institution, « l'institution Art » a ses rigidités, ses réseaux et ses compromissions. En étant un tant soit peu perméable aux projets extérieurs, elle devient sujette à toutes les attaques, mais aussi aux propositions la mettant en demeure de se transformer, et elle doit le faire afin de continuer à jouer son rôle *social* d'échelle de valeurs. Et si la tâche est difficile, il ne s'agit pas tant de déplorer que de trouver un « faire-avec », pour reprendre à nouveau Foster⁴⁴.

42 Boris Groÿs, *Du nouveau, essai d'économie culturelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992. Je me permets ici pour plus d'explications de renvoyer le lecteur à mon article cité note 8.

43 *Id.*, p. 136.

44 Hal Foster, *op. cit.*, p. 167.

Conclusion optimiste : un exemple de non-performance performée en institution

En 2012, Lili Reynaud-Dewar occupe le *Magasin* de Grenoble du 5 février au 29 avril, avec une exposition intitulée *Ceci est ma maison*. Le titre est une allusion au travail des femmes artistes, pour lesquelles l'atelier ne peut mentalement et le plus souvent physiquement être séparé de la maison (la machine à laver est dans l'atelier par exemple). L'exposition se veut ainsi une suite « d'espaces à la fois mentaux et domestiques » :

Elle s'ouvre, ou se clôt, c'est selon, sur une nouvelle œuvre : une réflexion sur une maison qui ne fut jamais réalisée, ni, donc, habitée : La Baker House, un projet de l'architecte viennois Adolphe Loos pour la danseuse américaine Joséphine Baker. Peint sur les murs du MAGASIN, le motif des bandes noires et blanches qui devait orner la façade de la Baker House est le décor d'une performance dont seules seront rendues publiques des photographies et dans laquelle pour la première fois je mets en scène mon propre corps, dansant dans l'espace vide de La Rue les célèbres chorégraphies de Joséphine Baker⁴⁵.

La performance est donc une réactivation restituée par une archive, c'est-à-dire une inversion de ce qui tend à se produire, au moins pour les vernissages, dans les lieux institutionnels aujourd'hui. C'est une performance qui utilise l'asynchronie comme mise à distance réflexive : la photographie, le corps menu de l'artiste se découpant en silhouette, en poses, mettent à distance le corps de Joséphine Baker comme mémoire, celle d'une rencontre manquée ou incomprise, montrent le hiatus entre l'histoire et le présent, mais aussi la charge du passé jusqu'à nos jours. Le fait de conjuguer les autres salles d'exposition à « la maison », qui est aussi « l'atelier », (les rayures noir et blanc sont dans la « Rue ») met l'accent sur le cours de la temporalité. L'exposition en entier est conçue comme une performance de longue durée dont on suivrait les traces par la construction de l'exposition en cours : des vidéos prises sur les lieux rendent compte du processus de production, des objets sont manifestement empruntés *ad hoc*, on sait que la peinture murale sera détruite. C'est par ce biais de son élaboration en exposition, en dépôt de processus artistique, que l'institution (ici concrètement le centre d'art) est repensée, mais aussi per-formée comme le statue l'artiste dans un échange avec Yves Aupetitallot, alors directeur du Magasin.

Ce qui m'intéresse [...] est la possibilité de faire travailler l'institution au maximum pour moi, avec moi. Il s'agit, plutôt que de collaborer avec des agences de production indépendantes, basées sur un autre type de rapport – celui de la prestation pour aller vite – de collaborer avec toutes les personnes investies dans le fonctionnement de l'institution, de mettre à contribution leurs compétences, voire de surexploiter cette

45 Lili Reynaud-Dewar, texte du dossier pédagogique du Magasin pour son exposition, p. 2.

capacité que l'institution peut avoir à produire des œuvres de concert avec l'artiste et ce avec une histoire particulière : celle des expositions. [...] Sans vouloir caricaturer à l'extrême, on voit bien comment [aujourd'hui] la collaboration étroite entre l'artiste et l'institution est peu à peu escamotée au profit d'un système de production qui a tendance à penser les œuvres « sur le marché » dès l'ouverture de l'exposition dans une institution publique, à envisager l'institution elle-même comme le *showroom* des galeries, l'étape avant la présentation des œuvres sur un stand de foire⁴⁶.

Ici l'action critique, qui a nécessairement une répercussion sur le public par la médiation de l'exposition, n'est pas seulement intra-institutionnelle, elle met l'accent sur le danger qui menace l'autonomie de l'art et de l'institution par l'assujettissement au système financier, celui-ci s'insinuant, on le devine, par promesses de professionnalisation et de rentabilité, pour l'artiste comme pour l'institution. L'action ici témoigne de la progression de la marchandisation, mais aussi d'une réponse à celle-ci.

Peut-on retenir que l'une des propriétés majeures de la performance ou, disons, de l'utilisation du performatif en art, serait l'action de déplacer, en la contredisant ou en la surjouant, une situation qui se systématise, celle-ci fût-elle institutionnelle ou issue de la vie pratique ? Que l'époque soit aux petites actions plutôt qu'aux révolutions, il ne s'en trouvera pas moins toujours un(e) artiste pour faire grincer ce qui se fixe.

46 Lili Reynaud-Dewar, *Conversation avec Lili Reynaud-Dewar, avant Ceci est ma maison*, Grenoble, Magasin, 2012, p. 6 et 7.