

## Les paradoxes de l'art performance



Même en précisant

*le contexte historique d'émergence de l'art performance, la définition de ce genre relativement nouveau au regard de l'histoire de l'art reste difficile à fournir. Plusieurs raisons peuvent être évoquées : immaturité du médium, anti-conformisme revendiqué, variété des formes. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut néanmoins dégager plusieurs caractéristiques récurrentes et tenter de poser les premiers jalons d'une théorie critique de la performance. Une telle entreprise ne me semble pas pouvoir négliger les paradoxes qu'entraîne ce genre. Car entre le potentiel émancipateur de l'art performance et la réception effective de ses propositions par le public, il y a parfois un gouffre étonnant - mais fascinant à observer (et finalement révélateur). Le week-end ACTUS<sup>1</sup> est venu confirmer les ambiguïtés qu'il s'agira dans ce texte d'analyser.*

### **Hic & Nunc**

L'art performance propose l'expérience unique de partage d'un temps, d'un espace, d'une action. Expression éphémère, la performance n'a lieu qu'une fois et pour un public déterminé. Le spectateur assiste alors à un événement non reproductible - en tout cas tel quel. Dans son communiqué de 1966 sur « Comment faire un happening » (éd. franç. *Le clou dans le fer*), Allan Kaprow (1927-2006) relevait déjà la non-reproductibilité au nombre des règles à respecter : « *N'exécutez le happening qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventrer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition : ça oblige à penser qu'il pourrait y avoir amélioration. Parfois, ce serait de toute façon presque impossible à répéter - imaginez-vous faire des copies de vos vieilles lettres d'amour pour voir la pluie délayer vos tendres pensées. Alors pourquoi s'en soucier ?* ». Autre exigence du genre : obtenir du temps réel. Bien que les actions puissent être simplement suggérées, on verra plus souvent les artistes aller au bout de ce qu'ils ont entrepris (sans accélérer ni ralentir les actions pour les rendre plus expressives qu'elles ne le sont naturellement), quitte à laisser s'installer une inévitable durée. Rien ne sert de faire les choses à moitié ; il faut laisser l'expérience parvenir à maturation. Voilà pourquoi certaines performances s'étalent sur plusieurs heures, plusieurs jours (voire davantage).



Les artistes performeurs font aux spectateurs une proposition visuelle (telle ou telle action réalisée sous leurs yeux). Tout s'articule autour de la présence effective des différents protagonistes, à laquelle l'issue de la performance met un terme. De par son caractère éphémère, l'*art performance* échappe encore majoritairement aux lois du marché : il ne débouche pas sur des produits échangeables, vendables, achetables. Ses artistes résistent autant qu'ils le peuvent au parasitage de la création par les enjeux mercantiles. En donnant leur légitimité esthétique aux expériences (même quotidiennes) plutôt qu'aux objets sublimés par la conception muséale des Beaux-Arts, les performeurs contribuent à décloisonner leur discipline et à démocratiser leur pratique<sup>2</sup>.

Totalement dépendante d'un « ici et maintenant », la performance pose par ailleurs la question de sa conservation. Elle ne peut être archivée qu'en vertu des traces qu'elle laisse. La performance est un événement singulier qui, une fois accompli, pourra tout de même insister un peu et continuer à exister à travers ses traces matérielles. Certains performeurs laissent derrière eux de véritables champs de bataille dont la qualité artistique intrinsèque est évidente. Par ailleurs, les photographies, prises de son et autres vidéos peuvent restituer pour les absents l'ambiance et la trame suivie par les artistes. On peut donc relativiser le caractère unique et non reproductible des performances. Retenues par l'histoire, certaines d'entre elles ont ainsi acquis une valeur conceptuelle : il n'est pas nécessaire d'y avoir assisté soi-même pour comprendre leur force. La performance racontée peut aussi produire ses effets. Malgré cela, l'entièreté de l'expérience n'est pas restituable, et l'essentiel tient à la présence effective de l'artiste face au public. *The Artist is Present* - comme l'annonçait le projet de Marina Abramovic pour le MoMA de New York en 2010.



**Paradoxe** : le spectateur qui est invité à prendre part à la performance (celle-ci repose en effet sur sa présence, parfois même sur sa participation active) peut malgré tout se sentir exclu - avoir le sentiment que l'espace n'est pas aménagé pour lui, voire même qu'il dérange l'artiste dans ses déplacements. Plusieurs spectateurs ont témoigné en ce sens durant le week-end ACTUS. L'open session (performance collective rassemblant les différents artistes invités) a montré que peu d'entre nous s'autorisaient à bouger, à traverser l'espace, à se rapprocher pour mieux voir. Et dans les performances individuelles, certains jugeaient peu respectueuse la manière qu'avaient les artistes de se déplacer, de tourner par moments le dos aux spectateurs, de leur faire comprendre qu'ils étaient assis là où justement devait se passer quelque chose, etc. L'invitation est parfois passée pour un rejet. Ce paradoxe signifie-t-il pour autant l'échec de l'art performance ? Ne faut-il pas simplement laisser à nos habitudes le temps de se transformer ?

---

Les photos illustrant cet article sont extraites des [vidéos](#) © ULg

<sup>1</sup> *Dominique Mathieu, la directrice des Brasseurs, relevait à juste titre l'ambiance particulière de ce week-end : moins mondaine, moins légère aussi, moins « blasée » peut-être que lors des vernissages d'expositions. Sans évacuer néanmoins les aspects festifs, ACTUS exigeait une remise en cause de nos attentes, de nos repères et de nos certitudes. Les temps morts que nous avons laissés exister entre les différentes performances ont permis aux spectateurs de discuter, de confronter leurs points de vue respectifs, de laisser apparaître leur perplexité, d'exprimer les choses qu'ils ne digéraient pas, etc. De s'amuser aussi (je vous rassure) des choses inhabituelles - voire incongrues - qui se donnaient à voir. Observer les réactions de chacun fut pour moi très instructif. Tout était bon à prendre : réactions de colère, de malaise, fous rires, retrait sur la pointe des pieds ou porte claquée, chuchotements, regards écarquillés, indifférence affichée, etc.*

<sup>2</sup> *Le philosophe John Dewey donnait déjà à la restauration des liens entre art et expérience quotidienne une valeur politique : « La montée du capitalisme a exercé une influence puissante sur le développement des musées en tant que lieux propres à accueillir les œuvres d'art et a contribué à répandre l'idée que les œuvres d'art ne font pas partie de la vie quotidienne. Les nouveaux riches, qui constituent un important*

*produit dérivé du système capitaliste, se sont sentis tenus de s'entourer d'œuvres d'art qui, parce que rares, étaient coûteuses » (L'art comme expérience, trad. franç. Gallimard, Folio essais, p. 37-38).*

## L'art, la vie, le quotidien

En tant qu'inventeur du *happening* (ancêtre américain de la performance), Allan Kaprow affichait très nettement sa méfiance envers les institutions de l'art. Pour produire quelque chose de réellement nouveau, Kaprow recommandait de se soucier davantage du monde que de l'art. Rien n'était plus important à ses yeux que de revenir aux événements de la vie quotidienne : « *Quand on conçoit son happening, on peut garder l'art à bonne distance en lui incorporant des situations de la vie quotidienne. Y compris pour vous, laissez dans l'incertitude la question de savoir si le happening tient de la vie ou de l'art. L'art a toujours été différent des affaires du monde, il faut maintenant s'évertuer à le laisser dans le flou* ». On puisera son inspiration dans le monde réel plutôt que dans l'imagination et on pourra tirer profit d'« événements ready-made ». Il suffit de peu, une situation insolite, un accident, une scène de la vie quotidienne (par ex. des femmes essayant des robes au coin des bonnes affaires), des objets ou des débris faisant « paysage » (ex. les débris détremvés laissés après une tempête sur la côte), etc. Ces « événements ready-made » qu'il suffit d'observer apporteront bien plus au *happening* que l'étude des grands modèles artistiques.



On sent ici l'influence du philosophe pragmatiste anglo-saxon John Dewey. Pour celui-ci, l'expérience esthétique dépasse le cadre strict de la production d'œuvres. Elle commence bien plus tôt. Elle est bien plus large. Identifier toujours l'œuvre à l'édifice, au tableau ou à la statue constitue un obstacle à la compréhension de la véritable expérience esthétique<sup>3</sup>. À travers ses textes, Dewey a largement contribué à ébranler la séparation entre l'art et la vie. Pour lui, la couche vitale essentielle dans laquelle les artistes puisent leur inspiration est déjà porteuse d'une valeur esthétique intrinsèque. De ce point de vue, Dewey a profondément influencé des artistes comme Robert



Motherwell, Jackson Pollock ou Allan Kaprow. Ceux-ci partagent le programme énoncé par Dewey dans *Art as Experience* (1934) : « *Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience* » (trad. franç. Gallimard, Folio essais, p. 30). Dans le même esprit, l'*art performance* semble précisément se donner comme objectif de montrer ce que l'œuvre instituée a longtemps recouvert. Comme l'a bien assimilé Kaprow, revenir aux éléments constitutifs de l'expérience implique de puiser dans la matière brute du quotidien pour y dénicher des événements qui captent généralement l'attention des hommes (environnements sonores, situations, suites d'actions, etc.). À suivre le philosophe anglo-saxon, la valeur esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience de l'extérieur mais elle consiste « *en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète* » (97-98). En proposant à travers leurs actions une « tranche de vie » (au sens fort), les artistes performeurs offrent aux spectateurs la possibilité d'une expérience renouvelée de perception active.

**Paradoxe** : L'*art performance* puise sa matière première dans nos vies quotidiennes. Les performances mobilisent des objets et des gestes de tous les jours. D'où vient alors que l'on puisse ne pas comprendre son message ? Comment expliquer que l'*art performance* apparaisse à certains comme le comble de l'élitisme en art ? De quoi nous parlent ces artistes si ce n'est de ce qui est le plus proche de nous ?

## Construire le sens de l'œuvre

L'*art performance* laisse le spectateur libre d'interpréter lui-même le sens de ce qui se déplie devant ses yeux. En ce sens, il s'agit d'un médium « non-autoritaire ». Les performances sont des formes ouvertes, génèrent la possibilité de multiples trajets et induisent du même coup de la part du spectateur une réception toujours subjective. Chacun peut y voir résonner son propre univers. Cette participation du spectateur à la construction de l'œuvre est mise en exergue dans les performances collectives (du type de celles que propose le collectif *Black Market International*). Confronté à ces performances aux multiples foyers d'expression, le spectateur pourra difficilement suivre toutes les actions en même temps. Son regard s'arrêtera ça et là, retenu par la trajectoire de tel performeur, et recomposera ensuite l'ensemble avec ce qu'il en aura saisi. Si elles se recourent forcément en de nombreux points, les expériences faites par les spectateurs d'une même performance seront donc variées. Mais la subjectivité du point de vue est totalement assumée par le genre.



Même pour cet art peu orthodoxe, la question du sens demeure centrale aux yeux du spectateur - et une théorie de la réception (bien que renouvelée par le médium de l'*art performance*) ne peut faire l'impasse sur ce problème. Lors du weekend ACTUS, la plupart des discussions - assez vives - tournaient d'ailleurs autour du sens. Les réactions spontanées étaient animées par une inquiétude non dissimulée relative au sens des propositions : « Vous avez compris quoi ? », « je n'ai pas vraiment saisi... », « qu'a-t-il voulu dire ? », etc. De telles réactions sont courantes et inévitables dès que l'on touche à l'art contemporain. Reste à savoir si nous ne sommes pas pris dans des modes de fonctionnement induits par un art représentatif, un art nécessitant la maîtrise des codes iconographiques, un art aujourd'hui dépassé par certaines formes actuelles.

**Paradoxe** : Parler d'« inquiétude » à l'endroit du sens ne semble pas exagéré. Malgré l'appel lancé au spectateur, malgré la liberté qui lui est laissée de générer lui-même ses propres interprétations, le spectateur continue souvent de croire qu'on attend de lui qu'il capte avec justesse les significations sous-jacentes et les symboles proposés. Il n'est pas sûr d'avoir compris LE sens de ce qui s'est donné à voir. Peu d'entre nous osent une lecture désinhibée et totalement subjective, alors que le médium y invite. L'utilisation abondante de symboles y est probablement pour quelque chose. En convoquant des images fortes, en utilisant le sang, l'eau, la terre, les couleurs ou les chiffres, les performeurs inscrivent leurs actions dans un registre symbolique depuis longtemps établi. Le spectateur cherche donc naturellement la clé de ce qui lui est donné à voir plutôt que d'exercer son imagination débridée. Mais rien ne nous met plus mal à l'aise que le sentiment de ne pas saisir le message. On est alors tenu à l'écart voire même, ce qui est pire, ramené à une impression d'incompétence. Une large part du ressentiment exprimé parfois à l'égard de l'art contemporain tient probablement à cela.

---

Les photos illustrant cet article sont extraites des **vidéos** © ULg

<sup>3</sup> « Les objets qui par le passé étaient valides et signifiants à cause de leur place dans la vie de la communauté fonctionnent à présent sans le moindre lien avec les conditions entourant leur apparition. De ce fait, ils sont

*aussi dissociés de l'expérience ordinaire, et fonctionnent comme des signes du bon goût et des garanties d'une culture d'exception » (L'art comme expérience, trad. franç. Gallimard, Folio essais, p. 37-38).*



**Anti-théâtralité de l'art**

### **performance**

L'*art performance* se donne généralement pour exigence de ne pas verser dans le théâtral - contrairement à ce que pourrait faire penser l'association souvent établie entre performance et arts scéniques. La performance artistique annule les effets de la dramaturgie au profit de l'imprévu. L'artiste performeur n'a pas pour habitude de jouer un rôle. Il se présente à nu (« parfois littéralement », pensera-t-on tout bas). Il travaille avec le minimum d'artifices, pose des actes dans lesquels il s'implique totalement. Helge Meyer témoigne de ce rapport apparemment conflictuel entre *spectacle* et *performance* : « *Nous ne racontons pas d'histoires. Nous ne faisons pas de farces. Nous ne montrons pas quelque chose. Nous ne faisons pas de divertissement. Nous restons ensemble dans un espace donné pendant un temps donné. Pas de répétition. Pas d'échappatoires. Pas de formules stéréotypées. Pas de forme. Nous ne nous attachons pas à des idées. Nous ne croyons pas. Nous ne ritualisons pas*<sup>4</sup> ». Dans « Comment faire un happening », Allan Karpow cherchait déjà à distancer toute forme de théâtralité, dans l'optique de laisser la possibilité que quelque chose se passe (*happen*) : « *Une fois que vous obtenez le feu vert, ne répétez pas le happening. Ça le fera manquer de naturel parce qu'il sera élaboré sur le principe d'une bonne interprétation, autrement dit, d'un "art". Il n'y a rien à améliorer dans un happening, il ne sert à rien d'être un interprète professionnel*<sup>5</sup> » (règle 9).

L'*art performance* n'est pas pour autant le règne anarchique de la pure improvisation. S'il privilégie l'événement présent, le performeur ne vient pas sans outils. Il transporte avec lui sa personnalité, ses préférences, ses

obsessions. Parfois quelques objets qui marquent son territoire. Certains matériaux de prédilection récurrents dans son travail. Il peut exploiter une idée déjà éprouvée auparavant (par lui ou par un autre). Néanmoins, les résultats de la performance ne sont pas établis par avance. Aucune planification préalable n'influence l'ordre des choses. L'action est ouverte - ouverte aux accidents, aux transformations, aux détours. Le performeur assume le risque de cette ouverture. Souvent d'ailleurs, on sent que tout pourrait basculer. Au sens propre comme au figuré. Les artistes n'hésitent pas à se mettre en danger (physiquement, psychiquement). Ce dernier aspect contribue à annuler les éventuels effets de maîtrise et déjoue l'idée de « performance » entendue comme prouesse technique. Faire jouer le risque contre la maîtrise. Et pour cela, accepter que l'issue diffère de ce que l'on a planifié : « *La véritable tâche d'un artiste consiste à construire une expérience cohérente sur le plan de la perception tout en intégrant constamment le changement au fur et à mesure de son évolution* » (Dewey, *L'art comme expérience*, p. 105).

**Paradoxe** : L'anti-théâtralité témoigne du souci d'échapper à toute forme d'autoritarisme. Comment comprendre alors le sentiment d'oppression parfois éprouvé par ceux qui découvrent l'*art performance* ? Comment expliquer l'impression laissée d'une forme d'expression au paroxysme de tout ce que l'art contemporain comprend d'inaccessible et d'élitiste ?

## Épilogue



Ainsi dégagés, les paradoxes de l'*art performance* amènent à considérer à nouveaux frais les enjeux d'une telle expérience artistique. Si la liberté pourtant offerte au spectateur (liberté de mouvement, liberté d'interprétation, etc.) se retourne sans cesse contre lui, c'est sans doute qu'il en a été trop longtemps privé. Voilà peut-être la fonction première de ce



médium : nous forcer à repenser notre activité de spectateur<sup>6</sup>, nous mettre face à nos inhibitions, interroger les normes qui limitent notre perception de la frontière entre l'artistique et le non-artistique.

Au moment d'établir les conclusions provisoires du premier week-end ACTUS, les artistes et organisateurs formulent quelques questions : comment « rendre libre » le spectateur ? C'est-à-dire très concrètement : faut-il annoncer d'emblée les règles du genre, pour que chacun se sente autorisé à bouger, à traverser l'espace, à réagir aux propositions des artistes ? Faut-il expliquer ce qu'il y a à saisir, et comment ? Faut-il donner les clés par avance ? Mais en même temps : ne serait-ce pas violent d'imposer aux spectateurs leur liberté, et présomptueux de les imaginer incapables de la prendre par eux-mêmes (et de la conserver durablement) ? On aimerait laisser les choses se faire sans trop expliciter par avance les règles du jeu. Trouver les moyens *artistiques* de transformer les habitudes bien ancrées des spectateurs. Le point de vue de l'institution culturelle est différent, sans doute mobilisé par sa mission : ne doit-on pas plutôt accepter ce besoin qu'ont les gens d'être rassurés, d'être guidés dans leur appréhension de l'art contemporain ? Refuser au spectateur ce besoin peut aussi créer de la frustration. La prochaine édition d'ACTUS tentera de répondre à ces questions.



**Maud Hagelstein**



**Maud Hagelstein** est Chargée de recherches F.R.S.-FNRS à l'ULg, dans la faculté de Philosophie et Lettres. Ses principales recherches portent sur les rapports image/culture.

---

Les photos illustrant cet article sont extraites des [vidéos](#) © ULg

<sup>4</sup> « *We do not tell stories. We do not play jokes. We do not entertain. We do not show something. We stay together in a given space for a given time. No repetition. No excuses. No formulas. No form. We do not stick to ideas. We do not believe. We do not ritualize* » (Helge Meyer, « *Black Market International. Structure and Anti-structure. A Subjective view on the collaboration of Black Market International* », p. 10 - fascicule édité en 2010 à l'occasion du 25<sup>ème</sup> anniversaire de BMI).

<sup>5</sup> Voir l'édition récente de ce texte : *Comment faire un happening*, Allan Kaprow, collection Form[e]s, éditions • le clou dans le fer, Paris, 2011.

<sup>6</sup> Et d'abord, comme le suggère Rancière dans son texte sur la performance, se dégager de l'idée que le spectateur est forcément passif. Cf. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008. Dewey déjà : « la réceptivité n'est pas synonyme de passivité. Elle peut aussi être assimilée à un processus consistant en une série de réactions qui s'additionnent jusqu'à la réalisation effective » (*L'art comme expérience*, p. 107).