

Colloque performance Saint-Pétersbourg Participation de Paul Ardenne

Vendredi 2 mai 2017

Un genre inusable ?

Paul Ardenne

La performance, genre artistique apparu avec le dadaïsme, fête aujourd'hui ses cent ans.

Un bilan centenaire s'impose.

Celui-ci permet de dégager les formes diverses de la performance, à la fois répétitives, ritualisées et en évolution, ainsi que la pertinence ou non d'une pratique aujourd'hui amplement récupérée, alimentant tant et plus l'économie du « spectacle ».

Avec cette conséquence : l'apparition de modes parallèles, subversifs, violents parfois, au dessein contre-culturel

*

Reprenons l'histoire de la performance, en accéléré.

1916, Zurich, Cabaret Voltaire : naissance de Dada, autour de Marcel Janco, Tristan Tzaran, Jean-Arp, Sophie Taueber-Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck et quelques autres.

Volonté de Dada : casser une bonne fois pour toutes l'académisme, briser la barrière entre les genres artistiques, en finir avec l'impératif du sens et de l'œuvre d'art- message : « Dada ne signifie rien » dit le manifeste Dada de 1917. Et aussi : Dada peut signifier une chose et son contraire.

Ce que Dada met en avant, c'est évidemment l'exubérance, le culte absolu du caprice artistique mais aussi, au regard de la performance, la naissance d'un nouvel acteur, si l'on prend en compte l'artiste : le *joueur*.

Il convient d'insister sur cette dimension de l'artiste joueur.

Si le sens est décrété mort, tout est permis, et si l'art devient une affaire de lâcher-tout, de laisser-aller général, alors les postures conventionnelles mêmes qui sont celles de l'artiste peuvent changer. Le passage de l'artiste qui crée pour signifier (s'agissant des plasticiens, en utilisant le vocabulaire des formes visuelles) à l'artiste qui crée pour jouer (en s'indifférant d'être un plasticien au sens où la forme visuelle n'a plus à être sacralisée) précipite le glissement de l'œuvre d'art plastique du tableau (comme support de la signification) au corps même de l'artiste (comme moteur d'un jeu libre).

La naissance de la performance résulte de ce primat du jeu sur la signifiante, ce que montre bien *Karawane*, de Hugo Ball. Ici, l'artiste devient la statue, la statue se met à parler, l'habit qui recouvre le corps-statut-parlant ne désigne aucun pouvoir en propre mais au contraire la déperdition de la notion de pouvoir,

Dans *Karawane*, encore, la parole que profère l'acteur-statue, dans la lignée de la poésie futuriste et autotélique, ne signifie rien, ou en tout cas rien de tangible. Le son prend le dessus sur le sens, le signifié change de statut du fait de perdre son signifiant.

L'exemple de *Karawane* revêt, on l'a compris, une valeur référentielle.

Karawane, 1, convoque sur la scène de l'art, directement, le corps de l'artiste-joueur – le corps devient objet d'art, comme l'on dit, et le performeur devient en soi l'œuvre d'art.

Karawane, 2, met en scène une modulation biaisée du signifié : cette œuvre signifie bien quelque chose, cela va de soi, mais que signifie-t-elle ? Ce qui est intronisé pour la circonstance, c'est cette donnée fondamentale pour spécifier ce qu'est la performance et ce qu'est l'art du performeur par rapport à celui du théâtre et du comédien, par exemple – cette donnée fondamentale dans la performance qui est l'*écart*.

L'« écart » ? Là où le comédien, qui interprète un texte, doit se tenir au plus près de celui-ci et placer son corps *dans* le texte, l'acteur-joueur qu'est le performeur doit sans cesse s'écarter de ce qu'est le texte général de l'art, de la culture, un texte déjà écrit, et cultiver la pratique de l'écart – le cafouillage et le borborygme plutôt que la mise en scène calibrée et le son qui dit le sens. S'il n'y a pas d'écart, il n'y a pas de performance, il y a exécution. Toute performance réussie et crédible (ce qu'on attend d'elle, en fait) doit être un acte de divergence, elle s'impose de ne ressembler à rien de connu du répertoire ordinaire des gestes usuels de l'être humain.

Un exemple parlant, emprunté aux années 1970 : Joseph Beuys, *Comment expliquer l'art à un lièvre mort ?* Aucune logique dans ce théâtre-là. Beuys ne parle pas à des humains mais à un animal. Beuys s'exprime non pour un être vivant mais pour un être mort. Beuys, son visage recouvert de peinture dorée, n'est pas un homme au sens strict mais un corps qui se réinvente pour l'occasion. Enfin, Beuys murmure au lieu de parler et l'on ne comprend rien à ce qu'il dit. Prendre l'allure du communicant mais fermer le cycle de la communication, comme c'est le cas ici, voilà bien qui est avoir la culture de l'écart.

En parlant d'« écart », je n'ignore évidemment rien de ce que l'esthéticienne américaine Rosalind Krauss a pu dire de l'écart, notamment en ce qui concerne la photographie plasticienne, la photographie qui veut à tout prix être une photographie d'art, une photographie qui refuse d'être simplement documentaire ou mémorialiste mais qui entend bien mettre en scène le monde, au lieu de simplement le dupliquer mécaniquement. Ce qui va faire l'intérêt de ce genre de photographie, ce qui va la distinguer du tout-venant du répertoire des images photographiques, c'est justement l'« écart ».

Prenons le cas des photographies de Jeff Wall, par exemple : chacune d'elle, en même temps qu'elle met en scène une anecdote, met en scène un « écart » (exemples visuels : *No, Une embuscade en Afghanistan...*). Il y a dans l'image quelque chose qui « cloche », qui dysfonctionne, et c'est ce dysfonctionnement propre et interne à cette image construite qui la rend attractive, intrigante, de nature à solliciter l'attention. On attend du sens, l'artiste offre

du non-sens. Ceci nous mobilise et nous interpelle, spectateur. Nous voici pris au piège de l'« écart ».

*

Revenons-en, après cette introduction, à notre sujet : établir un bilan de ce qu'est la performance après cent ans d'existence. La performance, un genre inusable ? Oui, dans la mesure où sa pratique n'a jamais faibli et se révèle aujourd'hui massive, jusqu'à la banalisation totale du genre.

Pour établir ce bilan du point de vue qualitatif, on recourra justement à cette donnée de l'« écart », qui constitue un bon thermomètre de la qualité d'une performance. S'il y a écart, la performance peut avoir de l'intérêt. Dans le cas contraire, il est peu probable qu'elle en ait un.

Voyons quelques aspects de la performance historique, pour mémoire, et apprécions celle-ci au regard des écarts maximaux atteints par les artistes.

1, La performance et la question de la résistance physique du corps : les écarts maxima, sans conteste, sont atteints avec Gutai, Vito Acconci, Marina Abramovic et Ulay, Bruce Nauman ou Chris Burden, dès les années 1960-1970.

2, La performance et la question de la radicalité absolue : écarts maxima atteints avec John Duncan, Serge III Oldenburg, Bob Flanagan le « supermasochist », Gina Pane, il y a bien longtemps déjà.

3, La performance et la question de la radicalité morale : écarts maxima atteints avec Shigeeko Kubota, Hannah Wilke, les Actionnistes viennois, Valie Export, *idem*, voici bientôt un demi-siècle.

4, La performance et la question de la radicalité profanatrice en lien avec la radicalité morale ou politique : écarts maxima atteints par Raoul Hausmann, Michel Journiac, Terry Fox, Orlan, les Canadiens de Au bout de la 20, qui font se coucher les gens sur une piste d'atterrissage...

5, La performance et la question de la mythologie personnelle : écarts maxima atteints par Joseph Beuys, Dennis Oppenheim, Richard Long..., voici là encore des lustres.

Une fois cet inventaire donné, la question que l'on se doit de poser aujourd'hui si l'on cherche à établir un bilan de ce qu'est la performance, est la suivante : *qu'en est-il de l'écart après toutes ces propositions ?* Cette question en appelle une autre : *l'écart, aujourd'hui encore, est-il même simplement possible ?*

Certaines performances, de la sorte, peuvent impressionner par leur caractère sans concession : Oleg Kulik, Piotr Pavlenski... par exemple. Ce sont cependant des redites, des resucées. Ceci, en notre époque, où l'on voit bien qu'un certain type de performances triomphe plus aisément, en tout cas à l'échelle médiatique et sur le plan du consensus culturel. Songeons à cette entrée aux performances de confort intégrées d'un Tino Seghal : l'artiste, moyennant des sommes exorbitantes extorquées à

des institutions culturelles médusées, organise de gentils événements en zone protégée, dans des musées en général, où l'on joue sur l'effet de surprise : des gens se mettent à danser, à chanter près de vous. Ce modèle forain et animationnel trouve son équivalent élargi dans les performances de « spectacle » d'un Spencer Tunick, qui fait se déshabiller par centaines les gens dans des espaces publics tels que places ou emplacements de grands monuments commémoratifs.

Aucun « écart » dans ces propositions-là, où l'on exploite complaisamment le besoin d'animation des structures culturelles (Kulik, Seghal) et le besoin d'agitation communicationnelle de la sphère médiatique (Pawlenski, Tunick). Tout au contraire, la disparition même de l'écart au profit de la régulation. La performance devient un spectacle utile à la bonne marche de l'économie culturelle actuelle, spectaculariste-marchande comme le disaient il y a un demi-siècle déjà les situationnistes, narcotique-domesticante comme on pourrait le dire aujourd'hui.

*

Parlons à présent de méthode, d'évaluation poétique. En particulier, demandons-nous plus finement comment définir l'élosion, la disparition de l'« écart ». Et posons cette question, dans la foulée : comment se fait-il que la pratique essentielle de l'« écart » réel, caractère générique de la performance, se soit changée en une pratique cosmétique, affabulatoire, où il n'y a plus place que pour l'écart fictif, le pseudo-écart ? Pourquoi, pour

finir, « joue »-t-on la comédie de l'écart plus que l'on performe vraiment ?

Pour penser l'éclatement de l'« écart », je comparerai deux performances d'une même artiste, Elena Kovylnina, *Égalité* version 1 et *Égalité* version 2. Dans cette performance, l'artiste raille le concept d'égalité interhumaine, toujours proclamé par les pouvoirs démocratiques mais jamais atteint dans les faits. Première version, sauvage, crédible, l'artiste intervient avec les moyens du bord à Moscou, devant le symbole clair et lisible que représente le Kremlin, avec des personnes trouvées dans la rue et sur fond musical d'*Internationale*. Cette performance collective est crédible. Deuxième version de cette même performance *Égalité* : quelques années ont passé, la performance est « reperformée » pour Manifesta 10, grande manifestation internationale d'art contemporain financée par l'Union Européenne, à Saint-Pétersbourg, dans le cadre fastueux de l'Ermitage. Le nombre d'intervenants est accru, *L'Internationale* disparaît au profit d'une musique pompeuse, la performance devient une véritable cérémonie, on sent que la production est riche mais l'œuvre sonne faux. La récupération spectaculaire-marchande a œuvré, pour le pire. C'est propre, bien ficelé, cela s'affiche bien sur les écrans de télévision et d'ordinateur mais l'impression qui prévaut est celle du réchauffé, du *fake*, de l'œuvre normative.

Penser ce que l'on va appeler, pour désigner l'essentiel des performances contemporaines, la *comédie de l'écart*, l'« écart-bidon », l'écart-mimé, l'escroquerie en fait, n'est guère difficile : il suffit de se rendre, par exemple, dans les hauts-lieux de

l'officialité artistique, Journées professionnelles de la Biennale d'art de Venise ou autres sessions d'ouverture de la Documenta de Kassel, de la biennale d'art de Lyon ou de Sao Paulo. Le spectateur, dans ce cadre, se voit inévitablement – fatalement devrait-on dire plutôt – proposer tout un panel de performances, toutes caractéristiques de la comédie de l'écart évoquée à l'instant. Pour bien des artistes, ces moments choisis sont essentiels au registre publicitaire, pour se faire connaître. L'occasion est rêvée, il est vrai : le ban et l'arrière-ban du personnel culturel a fait le déplacement jusqu'en ces lieux, c'est le moment où jamais.

Le spectacle, en ces lieux de recherche promotionnelle, de ceux que l'on va appeler les « performeurs-mendiants », autant le reconnaître, est affligeant, il inspire la pitié bien plus que l'admiration. Le performeur-mendiant, de façon invariable, va tout faire pour être remarqué, il va rechercher l'insolite des situations, le surprenant, sur le modèle du *selfie*, du « regardez-moi à tout prix, je ne suis peut-être pas plus intéressant que cela mais par pitié, regardez-moi, intéressez-vous à moi ! – pas de présentation choquante, donc, attention, pas l'écart véritable car alors sa prestation risquerait d'être interdite sur le champ, et toute la stratégie de mendicité renversée. Débauche des situations affligeantes où l'artiste quête le regard et les flashes, comme la starlette sur la plage de Cannes durant le festival de cinéma. Il y a quelques semaines, à Venise, cette jolie performeuse habillée en mariée, assise sur des coussins, mange des pastèques jusqu'à se rendre malade, dans son dos un orchestre de chambre jouant une aria, le tout à deux coudées de l'entrée de l'Arsenale, un des deux accès principaux aux expositions de la biennale d'art. *De grâce, regardez-moi, gens de l'art établi, Gina Pane a*

déjà ingurgité du steak jusqu'à se faire vomir et Yves Klein, intronisé dès 1960 la performance avec orchestre de chambre, ce n'est pas grave, oubliez, regardez, regardez-moi ! Ou pire encore, sur le modèle de l'esclavagisme poétique, cette performance affligeante de Frank Fu, qui a constitué lors des mêmes Journées professionnelles de la biennale d'art de Venise 2017 un sommet du genre « performance de mendicité médiatique et institutionnelle ». Frank Fu, affublé en homme-sandwich, marche lentement de la place Saint-Marc vers l'Arsenale et les Giardini, hauts-lieux de l'exposition vénitienne officielle. Tous les dix mètres, il s'arrête quelques secondes, entame une légère genuflexion, laisse reposer son panneau dorsal au sol puis repart. Quoi, sur son panneau d'affichage ? Le titre de l'œuvre, *Sleep*, qui nous rappelle une œuvre éponyme d'Andy Warhol. Sous ce titre, l'image, sur fond blanc, d'un protège-slip féminin souillé. Surtout, de part et d'autre de l'affichage du titre de cette œuvre autoportée par son créateur, bien lisible, le nom des deux commissaires de cette exposition mobile, deux grosses pointures du monde de l'art institutionnel international (Hans Ulrich Obrist et Hou Hanru). Impossible de mieux signifier la totale allégeance de l'artiste au système de l'art établi, sa servilité maximale, la forme poétique de l'œuvre proprement dite se voyant gangrénée et pervertie par une scénographie montrant la gloire de l'institution et la position mercenaire de l'artiste.

*

La performance, un genre inusable ? Pas de doute. Mais en revanche, un genre dont la puissance de

corrosion culturelle s'est amplement perdue, ou alors en est réduite à s'exprimer ailleurs, autre part, loin de lieux du contrôle et de la contrainte institutionnels – festival de performances de Manizales, dans les Andes colombiennes, durant l'automne 2016, sur le modèle de la « TAZ », de la Zone d'Autonomie Temporaire (Hakim Bay), par exemple. Institutionnalisation minimale, liberté maximale. Ou lors de la biennale art nOmad, dans un camion promené entre le Limousin, en France, et Venise, une performance-exposition mobile emmenée par l'artiste Clorinde Coranotto au plus loin de tous les regards intéressés, hors tout modèle d'aspiration à la servitude.

Quel spectacle la performance contemporaine, pour l'essentiel, nous offre-t-elle ? Des formes d'expression corporelles peu inventives, vaguement provocatrices, aimables plus que mal polies, jolies plutôt que repoussant nos limites esthétiques. Le résultat, pour solde de tout compte, c'est un sensible convenu, de confort, qui génère des effets de surprise douce, hors le choc.

Autant le préciser, à ce stade de notre exposé : tout ceci, tout cet affligeant barnum n'a rien de très nouveau. Il ne saurait, en tout cas, constituer une nouvelle approche. Rappelons-nous cet exemple, pour mémoire, le théâtre romain qui, dans l'antiquité, jouait déjà cette fonction idéologique consistant à satisfaire les besoins de détente du peuple tout en le soumettant à l'ordre établi.

En 1987, dans le cadre de la Documenta 8, l'artiste Nan Hoover a réalisé ce qui est peut-être la dernière

performance de poids dans l'histoire de l'art de ce genre. Hoover s'installe dans une salle de musée sans un mot, elle ne bouge pas et attend que les spectateurs, qui sont venus pour la performance annoncée dans le programme, se soient amassés en nombre. Passé un temps d'attente modérément long, Hoover traverse la salle dans un sens, sans un mot, puis, ceci-fait, elle refait le même chemin en sens inverse. Puis elle s'immobilise de nouveau. Le corps-spectacle, la gestion institutionnelle du programme de la performance, le statut passif des spectateurs : tout est dit. Fin de l'Histoire.

On sera tenté, pour conclure cette conférence, de risquer la proposition que voici, peu glorieuse au regard de la conception de l'art comme formule d'expérimentation de la vie – et cela, en dépassant cette remarque relative au théâtre romain : aujourd'hui, ce sont les artistes mêmes qui se plient à la demande implicite du pouvoir, celle d'un art mis au service de la distraction populaire à des fins de détente, de décontraction, de pacification. Les artistes performeurs, la plus large part en tout cas, se plient à la demande publique de performances. Ils participent très volontiers à des festivals très encadrés (dans le cadre de la biennale de La Havane ou du festival de performances du Centre Georges-Pompidou-Paris) avec des créations adaptées à la demande, conçues sur mesure, jamais subversives mais au contraire absolument consensuelles. Bienvenue dans l'ère de l'intégration maximale festive. Pour le reste, ne vous attendez pas à voir un performeur ou une performeuse « performer », à La Havane, sur le thème « Fidel Castro a été un dictateur stalinien et a exploité son peuple de manière honteuse », et au Centre Pompidou-Paris, sur le thème « La démocratie

culturelle est la propagande douce du capitalisme ». Dans le premier cas, La Havane, c'est tout bonnement inenvisageable, parce qu'interdit de fait. Dans le second cas, Paris, c'est tout bonnement inconvenant. Dans les deux cas, parions-le, ce sont les artistes qui vont s'adapter à la demande, sans qu'on ne leur demande rien, en pratiquant l'autocensure, cette maladie honteuse de la culture subventionnée.

Où l'on voit bien, pour finir, que l'on ait passé pour l'essentiel de la performance comme pratique d'insoumission à la performance comme pratique de soumission. Il ne saurait donc être question, dans ce cadre, de parler de « nouvelles » sensibilités de la performance mais il sera plus fortement question d'indexer l'avènement actuel d'une sensibilité très conventionnelle, élaborée par le pouvoir établi à des fins idéologiques et relayée par les artistes de façon servile, la *sensibilité de frisson*. Celle-ci ne renverse pas les trônes, elle remplit les salles de musée. Elle est l'accompagnatrice de cette domestication lancinante et heureuse des masses qui garantit plutôt bien la paix sociale. *Panem and Circenses*, « du pain et des jeux » ? Aussi bien, de la performance de confort et des peuples bovins et satisfaits.

Je vous remercie.