

DE LA PERFORMANCE DANS LES ARTS

Limites et réussites d'une contestation

Bruno Péquignot

Le Seuil | Communications

2013/1 - n° 92
pages 9 à 20

ISSN 0588-8018

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-9.htm>

Pour citer cet article :

Péquignot Bruno, « De la performance dans les arts » Limites et réussites d'une contestation,
Communications, 2013/1 n° 92, p. 9-20. DOI : 10.3917/commu.092.0009

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Bruno Péquignot

De la performance dans les arts

Limites et réussites d'une contestation

Petit préambule « littéraire ».

« Je ne discute pas seulement ses idées, je n'aime pas son art. Ni ce qu'elle fait de l'art. Vois-tu, je n'ai rien contre le principe du “*happening*” – la “performance” est une forme d'art, on est d'accord. Mais, quand une belle fille comme Jennifer Smith vit en clocharde pendant un an dans les rues de New York, et qu'elle intitule cet événement *Soyez vous-mêmes*, tu m'excuseras, je crois de mon devoir de critique de fixer les limites du ridicule. » Ainsi s'exprime Thomas Benson, célèbre critique d'art, écrivant dans *Artist's World* à propos de la présentation d'une performance. Un peu avant, il avait déjà exprimé son jugement négatif, mais sous une autre forme, sur cette artiste performeuse : « Jennifer Smith ne sert pas l'art, elle a mis l'art au service de ses idées. Ce n'est pas l'art qui l'intéresse, mais la guerre des sexes et les droits des femmes. » On trouve à travers ces deux citations, issues d'un roman « sentimental »¹, un certain nombre d'éléments qui ont couru (et qui courent encore, même si souvent c'est sous une allure plus sophistiquée du point de vue rhétorique) sur l'art de la performance : art ou non-art, mise en scène « ridicule » de soi, militantisme féministe (mais il peut être aussi écologique, antiraciste, anticapitaliste, en un mot politique), et qui ont pour fin de réfuter la prétention artistique de ce type de manifestation.

Le fait que ce dialogue entre un critique d'art « en vue » et son rédacteur en chef se trouve dans les premières pages d'un roman publié par les éditions Harlequin est doublement intéressant pour notre propos. Tout d'abord, c'est une forme de consécration de ce type d'activité artistique que de devenir l'objet d'une intrigue amoureuse dans la littérature « populaire ». (J'ai tenté de montrer ailleurs² qu'il s'agit là du plus « populaire » du populaire en littérature internationale – il en existe plus de quatre-vingts éditions en différentes langues dans le monde.) Cette présence

témoigne que les auteures de ces livres appartiennent bien à notre monde et que, contrairement à ce qu'écrivent nombre de critiques (qui, en général, s'abstiennent de les lire pour les juger) qui les accusent d'être une sorte de « resucée » du romantisme attardé du XIX^e siècle, elles vivent au XX^e et ont une vraie connaissance de l'art contemporain. Ce serait trop long ici de noter toutes les indications qui montrent que l'auteure, Joan Johnston, semble bien connaître le monde de l'art contemporain new-yorkais, mais je n'ai pas trouvé dans le roman en question d'erreur manifeste. Ensuite, il se termine par le fait que notre critique reconnaît *in fine* son erreur de jugement – certes, après avoir eu une relation sexuelle avec l'artiste et avant de la demander en mariage, mais c'est là la loi du genre.

Performance³ ?

La question de la performance dans les arts a depuis un bon demi-siècle fait déjà couler beaucoup d'encre (même si c'est rarement dans un roman) sans que de toute cette « littérature » critique, historique, sociologique, ne découle une position un peu claire. Son origine, par exemple, est l'objet de discussions contradictoires : on la situe au Japon dans le mouvement Gutai dans les années 1950, ou encore dans le manifeste futuriste de 1914 en Europe. On trouve chez certains anthropologues l'idée que toute manifestation rituelle relèverait de la performance. (C'est une tendance constante que de vouloir toujours trouver une origine « primitive » à tout ce que la modernité propose, sans doute pour en nier l'originalité.)

Il me paraît difficile de suivre cette dernière piste, pensant (mais c'est, bien sûr, une position discutable et discutée) que la notion d'art, au sens moderne et contemporain du terme, est apparue récemment, au tournant des XII^e et XIV^e siècles dans l'Europe occidentale, si je retiens la proposition d'Olivier Boulnois ou de Hans Belting⁴.

Cette notion de performance n'est toutefois utilisée en arts que depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Cet usage a d'abord été le fait de plasticiens et non des artistes de la scène, même si classiquement on se réfère à Cage, Cunningham ou encore au mouvement Fluxus, et à quelques autres, musiciens, acteurs, danseurs, etc. Ces artistes vont utiliser le terme de « happening », certes proche de celui de « performance », mais ce n'est qu'après les premières performances en arts plastiques que ces deux types de manifestations seront rapprochés, voire confondus.

Un art de l'éphémère.

Ce qui caractérise une performance, c'est son aspect éphémère, événement censé ne laisser aucune trace, si ce n'est mémorielle ; contrairement à la peinture de chevalet ou à la sculpture, la performance ne propose pas un objet pérenne, qu'on peut contempler à loisir dans un musée ou une galerie. Ce qui reste d'une performance, c'est *a minima* un récit, ou un scénario, et au-delà des photos, des films qui attestent que quelque chose s'est produit, mais ces traces, nous le verrons, ne sont pas des « œuvres ».

Ce caractère éphémère, la performance le partage avec bien d'autres activités artistiques, sans que pour autant le terme ait été utilisé pour les décrire. Ainsi, on peut dire que tous les arts vivants, même les plus écrits (partition, pièce de théâtre, chorégraphie) ou les plus codés, sont éphémères. Aucun concert, aucune représentation théâtrale, aucun ballet n'est identique à un autre, même si une partition, un texte, voire des indications d'exécution d'un ballet ou de mise en scène théâtrale, sont fixés par des consignes plus ou moins strictes. Il est donc ici nécessaire, dans un premier temps, d'éviter la confusion avec des manifestations artistiques telles que l'improvisation ou encore le happening.

En effet, l'improvisation s'appuie toujours, par exemple en musique (le jazz l'a développée le plus systématiquement), sur des « standards » et des règles qui organisent ce qui pourrait apparaître comme un surgissement « spontané » (Howard Becker notamment l'a bien montré dans ses écrits sur la musique). De fait, la notion d'art s'oppose à cette idée de spontanéité : l'artiste, quelle que soit sa discipline, exerce son art à partir d'une formation et d'un travail souvent (pour ne pas dire toujours) exigeants et stricts – il suffit pour s'en convaincre d'avoir assisté aux exercices d'un musicien, d'un danseur ou d'un acteur, voire à des répétitions d'orchestre, de troupes de danseurs ou de théâtre. Et dans certaines disciplines il faut en passer par de très longues études et des exercices permanents et répétitifs : les gammes des musiciens, les pas des danseurs ou les exercices divers des acteurs de théâtre⁵.

Mais étendre la notion de performance à l'ensemble des réalisations des arts vivants fait courir le risque d'en diluer l'intérêt théorique et esthétique et il me semble qu'il vaut mieux ici s'en tenir à ce qui se présente comme tel, quelle que soit la discipline concernée. Certes, il y a des performances en arts vivants, mais tous les spectacles d'art vivant n'en relèvent pas.

Arts et politique.

Du point de vue de la sociologie des arts, il me semble que l'analyse de la performance passe tout d'abord par un examen du contexte idéologique dans lequel elle est apparue et s'est développée dans les années 1950, au Japon, aux USA et en Europe, notamment en France et en Allemagne. Une fois établi ce premier point, plusieurs aspects majeurs pourront être envisagés : la place du corps et notamment de sa nudité, mais aussi celle de ses transformations, l'usage de l'espace et notamment le choix de lieux d'intervention non académiques, la prise en compte du temps, qui sont autant de signes importants des représentations qu'une époque a d'elle-même.

L'après-Seconde Guerre mondiale est marqué dans le domaine artistique par une contestation globale des conditions de production, de présentation et de réception des activités. Cette contestation est à la fois économique et politique avant sans doute d'être esthétique – ce qu'elle est bien évidemment aussi.

Elle est d'abord politique. La mise en cause d'une part du cadre élitiste de la consommation artistique va rencontrer la critique des idéologies dominantes, et notamment de celles qui s'appuient sur l'idée de tradition, tellement mise en avant par les régimes nazis ou fascistes et leurs alliés (la collaboration en France et son discours sur la France éternelle, la valeur des racines paysannes, etc.). On peut, même si cela paraîtra étonnant, faire ici une allusion rapide à l'idéologie du « réalisme socialiste », tel qu'il se développe d'abord dans l'Union soviétique (qui fait partie des « vainqueurs ») de Staline, dès les années 1930, et dont Jdanov, entre autres, sera le porte-parole et le censeur vigilant. Pourquoi un tel détour, alors que clairement il n'y a pas de relation entre ce courant « esthétique » et les performances ? Il faut rappeler que la revendication essentielle du réalisme socialiste est politique avant d'être esthétique : il s'agit de produire un art pour le peuple et contre la bourgeoisie et ses critères réactionnaires ; de faire sortir l'expression artistique du cercle fermé des représentations ne s'adressant qu'à des initiés, « cultivés » et donc bourgeois, pour proposer la représentation du peuple (et de ses dirigeants) pour le peuple, c'est-à-dire compréhensible par le peuple, censé n'avoir pas de culture artistique ou esthétique (être « pur » de toute contamination bourgeoise réactionnaire, simple, sain et n'ayant nul besoin de fioritures inutiles). On connaît la critique qu'en a faite Bertolt Brecht à partir d'une analyse qui se présentait, à juste titre, comme marxiste et révolutionnaire. L'art a pour lui une fonction libératrice par la mise en cause du rapport mimétique que le spectateur développe face au spectacle. Il s'agit de briser ce rapport pour inciter à une réflexion critique sur l'idée même de représentation. Ce que je vois est un spectacle et

non la réalité : ce constat est censé permettre de faire un pas de plus vers la contestation du caractère « évident » de ce qu'on pense, croit, être la réalité de sa vie, alors que ce n'est en fait qu'une représentation, idéologiquement produite à des fins politiques de domination et d'exploitation de l'homme par l'homme. Le contraire, donc, du réalisme socialiste.

Certes, ce mouvement n'a pas produit d'œuvres majeures, dans sa caricature même du rapport au peuple, et même sans doute il a empêché que ne s'en crée. Cependant, il reste l'idée que l'art doit sortir des lieux privilégiés d'exposition, où le « peuple » ne va pas, pour aller au « peuple », sortir dans la rue, aller exposer, jouer dans les usines, les lieux de travail en général. Le droit à l'art et à la culture pour tous est une des revendications du Conseil national de la Résistance, dont une partie du programme, notamment celui concernant la culture, va se trouver inscrite dans le Préambule de la Constitution de 1946 en France. On voit alors, dans les années 1950, se développer un mouvement général de mise en cause des lieux d'exposition : musées, galeries, lieux de spectacle spécialisés. Les artistes cherchent à présenter leurs œuvres ailleurs, en allant là où se trouve le public (qui ne fréquente pas ou plus ces lieux) dans sa vie quotidienne, plutôt que d'attendre que ce public vienne là où l'on présente classiquement les œuvres d'art. On peut ici rappeler que cette idée d'un théâtre du peuple, pour le peuple (et parfois par le peuple), a fait son apparition dès la fin du XIX^e siècle et a perduré avec des succès mitigés jusque dans les années 1950, où le relais a été pris en partie par la puissance publique, grâce à l'action de Jeanne Laurent, qui a mis en place les premiers éléments d'une véritable décentralisation théâtrale et favorisé le développement d'un théâtre populaire en confiant notamment le TNP à Paris et la direction du Festival d'Avignon à Jean Vilar. Mais dans tous ces cas le terme « performance » n'est pas apparu – et sans doute à juste titre, ce n'était pas de cela qu'il était question.

Ce rappel me semblait nécessaire pour comprendre ce qui se passe aux USA dans ces années-là, comme en Europe ; en effet, s'exprime alors cette idée, qui connaîtra un grand succès tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle, qu'il est nécessaire de sortir des cadres habituels de la présentation des œuvres. La performance apparaît ici comme une des manifestations de cette tendance, avec ce qu'on désigne par l'expression « contre-culture », les premiers pas du Land Art, les happenings de Cage et Cunningham, voire Rauschenberg, dans le cadre du célèbre Black Mountain College. C'est donc dans le cadre d'une contestation globale de la société occidentale que la performance trouve sa raison d'être et sa place, sans pour autant qu'on puisse lui accoler tous les courants et éléments qui participaient de cette contestation ; les performeurs ne cherchent pas prioritairement à toucher un public populaire, et leur contestation, même si elle

croise la critique des rapports marchands, spécifiques au capitalisme, n'est pas toujours clairement inscrite dans une lutte de type politique et économique. D'une certaine manière, c'est sur un autre front qu'elle se développe, sans s'interdire d'emprunter à la politique certains de ses thèmes.

Le « nouveau » comme nécessité.

Ainsi, le mouvement Gutai va surtout mettre en cause le poids des traditions, dans le Japon de l'après-guerre, et notamment revendiquer la nécessité du nouveau comme une forme d'impératif. Cette idée est, comme indiqué précédemment, inscrite dans la conception « moderne » et occidentale de l'activité artistique telle qu'elle apparaît à l'articulation des XIII^e et XIV^e siècles en Europe occidentale. On sait que les Églises chrétiennes ont été du V^e au XV^e siècle le théâtre d'une querelle essentielle, dite « des images ». Les travaux de Marie-Claude Mondzain sur les « iconoclastes » de l'Église d'Orient ont été récemment enrichis par les recherches d'Olivier Boulnois sur l'Église d'Occident, à propos de laquelle les débats ont été tout aussi vifs, en relation d'ailleurs avec ce qui advenait à Byzance. Si l'on croise ces deux recherches, on aboutit à un constat historique tout à fait essentiel et peu développé par les théoriciens de l'image. En Orient, on dépasse la querelle des iconoclastes en interdisant toute innovation dans la représentation du Christ ou des saints (le modèle étant immuable, sa représentation doit l'être aussi), alors qu'en Occident on crée une nouvelle catégorie pour penser et produire des images : l'art, selon la thèse développée par Olivier Boulnois et aussi par Hans Belting. Dans la première tradition, il ne peut y avoir d'innovation, dans la seconde elle est impérative.

Certes, entre le XV^e siècle et le XX^e, il va se passer beaucoup de choses dans les arts plastiques en Europe occidentale, puis en Amérique du Nord, mais l'ensemble de cette histoire me semble être marqué par ce moment où s'imagine une nouvelle catégorie de pensée. Faire du nouveau, c'est-à-dire mettre en question les modes de représentation existants, devient la règle même qui permet de distinguer l'activité proprement artistique de toutes les autres pratiques de représentation symbolique, qui relèvent donc d'autres catégories de pensée ou de classification sociale. Le XX^e siècle va connaître, après la révolution impressionniste de la fin du XIX^e, toute une série de ruptures : cubisme, futurisme, abstraction, surréalisme, ready-made, et tant d'autres. Certes, on peut ironiser, comme le fait Nathalie Heinich⁶, sur cette volonté de transgression des critères et des règles esthétiques, mais alors il faut avoir la cohérence de remonter jusqu'au XV^e siècle et aux grandes révolutions esthétiques, par exemple, outre celles déjà citées, la Renaissance et l'introduction de la perspective artificielle.

Replacer la performance dans ce temps long de l'histoire des arts permet sans doute de mieux appréhender sa nouveauté. Elle met en cause un certain usage du corps, elle réorganise l'espace, interroge le temps, transgresse les frontières disciplinaires en arts, et même si ce mouvement n'est pas le seul à contribuer à cette critique générale des cadres de nos représentations, il y contribue fortement.

Le corps mis en scène.

Le corps, tout d'abord, est sans doute un des éléments les plus spectaculaires de ce qui apparaît avec la performance comme novateur. Certes, la nudité est un thème très classique dans la peinture, et ce n'est pas sa représentation qui est nouvelle, mais l'usage qui est fait du corps humain : il sera pinceau, par exemple, avec Yves Klein, dès 1958, où les corps des modèles sont enduits de peinture et allongés sur les toiles selon les indications de l'artiste, mais il sera aussi l'objet de manipulations bien plus extrêmes, notamment par la mise en scène du corps de l'artiste lui-même (ce qui est une première rupture : le corps nu en peinture est celui du modèle et non celui de l'artiste). Orlan transforme son corps en y incluant des implants, l'opération chirurgicale étant filmée, Stelarc suspend son propre corps à des crochets dans l'espace, Chris Burden se fait tirer dessus à la carabine (*Shoot*, 1971), Marina Abramović et Ulay (*Relation in Time*, 1977) se tiennent dos à dos pendant dix-sept heures, Sophie Calle ou Cindy Sherman construisent des récits en images où elles se mettent en scène dans des situations particulières – on pourrait multiplier les exemples avec des artistes qui se mettent totalement ou partiellement nus dans l'espace public ou invitent le public à toucher leur corps.

Ces actions non seulement mettent en cause les catégories esthétiques, mais aussi contestent certains usages sociaux des corps : le tabou de la nudité (et du pelotage), l'érotisme, voire la pornographie – Valie Export (*Aktionshose : Genitalpanik*, 1969) se présente, le sexe à nu, dans un cinéma porno, mais, armée d'une mitraillette, elle met au défi les spectateurs d'en approcher, ou encore Vito Acconci se masturbe pendant plusieurs heures sous le plancher d'une passerelle dans une galerie sans que les visiteurs puissent le voir (*Seedbed*, 1972) –, mais aussi la violence, censée être le propre de notre époque – par l'automutilation, par exemple, avec Gina Pane, qui monte une échelle dont les barreaux sont munis de lames de rasoir, sur lesquelles elle se blesse (*Escalade non anesthésiée*, 1971).

Le temps et l'espace en question.

La question du temps est centrale dans cette pratique artistique. En effet, comme déjà indiqué, une performance est par définition éphémère, subvertissant ainsi un des éléments essentiels des arts plastiques, la pérennité de l'objet. Ce qui est intéressant ici, c'est que ce caractère éphémère cherche à révéler un aspect peu étudié dans les arts plastiques, le fait que l'œuvre est un résultat, une trace de ce qui a été le processus de création. Or la performance fonctionne sur ce même principe, sauf que dans ce cas l'acte créatif est l'œuvre elle-même, et les traces qui peuvent en découler (films, photos, etc.) ne sont que des indices qu'il y a eu un moment de création. Il s'agit d'une démarche différente, certes, mais structurellement similaire à celle du courant Supports/Surfaces (Bioulès, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat), qui refuse de confondre le support, la toile par exemple, avec la surface, l'image, et par là refuse que la peinture soit autre chose que ce qu'elle est, un objet matériel. Son thème, le sujet du tableau, n'est rien. La toile, élément essentiel de la peinture dite de chevalet, disparaît en fait dans l'œuvre terminée. Ce mouvement cherche justement à refuser cette disparition du support. Il n'y a pas de support masqué, nié, voire dénié (la technique classique du fond, par exemple, consiste à couvrir intégralement la toile), l'image (abstraite, mais cela ne change rien) se confondant avec ce dont elle est constituée matériellement. Dans la performance, il n'y a pas un temps de création (qui disparaît de fait) et un temps de l'œuvre (éternel), mais un seul temps, où l'œuvre se crée et disparaît comme œuvre. La présence des traces est un des éléments qui montrent bien que le marché garde sa puissance réelle. Certes, la performance peut être subventionnée, voire faire l'objet d'une commande, permettant à l'artiste une rémunération, mais le marché a besoin d'objets qui puissent s'échanger, même s'ils n'ont pas le statut d'œuvres, au sens où un tableau, une sculpture sont une œuvre : on peut vendre, acheter, exposer, conserver les traces, nombreuses en général, de ces œuvres éphémères, j'y reviendrai.

Le problème que pose l'espace est un peu différent. La performance peut avoir lieu n'importe où, y compris, ce qui est fréquent, dans des lieux très classiques d'exposition des arts plastiques (galeries, musées, etc.), mais beaucoup se déroulent « hors les murs », dans la rue, dans des lieux de vie (magasins, par exemple), sur le parvis des musées, dans un cinéma porno, ou bien, dans le cas d'Orlan, dans une salle d'opération chirurgicale ou partout où se trouve son corps, trace vivante du processus créatif mis en œuvre. On peut également citer la performance de Yoko Ono et de John Lennon installés dans leur lit une semaine (*Bed-in*, 1969) ou encore celles déjà évoquées de Marina Abramović et Ulay ou de Vito Acconci.

Les disciplines bousculées.

Mais c'est du côté de la transgression des frontières disciplinaires que la performance a sans doute eu le plus grand retentissement. Son caractère à la fois éphémère et spectaculaire la rapproche des arts vivants. Les prémisses ici sont certainement les happenings réalisés par Merce Cunningham, avec John Cage et Robert Rauschenberg, qui se sont connus au Black Mountain College dans les années 1960. Très influencés par Duchamp et par le mouvement dada, ils ont réalisé des spectacles « complets » avec musique (Cage), danse (Cunningham) et peinture (Rauschenberg). Mais l'un des aspects intéressants de leur action, c'est que chacun ignorait ce que les autres allaient faire. Ainsi, un spectacle de danse mêle déjà plusieurs disciplines artistiques, musique, danse, voire peinture (décor), mais les danseurs ont répété sur une musique connue d'eux bien avant le spectacle, etc. Ce qui caractérise le happening en revanche, c'est que chacun des artistes improvise en fonction de ce que font tous les autres tout en cherchant à maintenir sa propre voie. Fluxus a eu une importance capitale dans ce domaine, et l'on retrouve dans les happenings organisés par ce collectif des artistes déjà cités comme Cage, ou Yoko Ono, mais aussi La Monte Young, ou encore Cunningham, qui en était très proche. L'idée développée par ce mouvement, qui proclamait que tout est art et rien n'est art, montre d'ailleurs bien sa proximité avec les ready-made de Duchamp, ou avec Dada.

Limites et réussites d'une contestation.

Comme déjà signalé, la contestation du marché (capitaliste) de l'art a trouvé très rapidement ses limites, avec la production d'objets attestant le moment de création, sous forme de films, de photos, de déchets, ou encore de récits, qui font l'objet d'échanges marchands. Mais cette contestation vient de trouver une nouvelle limite avec l'entrée des performances au musée. Ainsi, le numéro du supplément du *Monde : M Le magazine du Monde* du 14 juillet 2012 consacre un article important au fait que la Tate Modern à Londres ait décidé d'une part de leur offrir son espace pendant trois mois, d'autre part d'ouvrir des salles qui leur seraient dédiées dans sa future extension⁷. La présentation de l'événement dit bien le paradoxe de cette double opération : « C'est la plus marginale des disciplines d'art contemporain. Un savant hybride de chorégraphie, de rhétorique et d'improvisation qui peinait à trouver sa place dans l'espace fermé des musées » (p. 38). Ainsi seront présentés pendant ces trois mois des œuvres plastiques (Ei Arakawa), de la danse (Anne Teresa De Keersmaeker), du

cinéma (Malcolm Le Grice). Catherine Wood (spécialiste de la performance à la Tate Modern) souligne le problème posé : « C'est vrai, la structure, le système, l'éthos du musée – préserver des objets et les présenter – vont à l'encontre de la performance live. Mais il est possible de l'intégrer si nous pensons le musée comme une “structure souple”, faite d'humains et de leur attention, plutôt que comme une structure dure constituée de murs et d'objets » (p. 42-43). Mais, fait remarquable ici, Chris Dercon (directeur de la Tate Modern) ajoute un élément, d'ordre économique, qui montre bien cette double limite que j'ai notée : « Nous avons acheté les droits de réactivation [*reenactment*] de plusieurs performances, car de plus en plus d'artistes réfléchissent à la possibilité de rejouer leur performance en faisant des partitions comme les musiciens » (p. 43).

Ainsi, la performance rentre dans le rang des arts classiques, de la scène en l'occurrence. Mais cette institutionnalisation n'est possible qu'avec le consentement des artistes eux-mêmes. L'article cite aussi Tania Bruguera, présentée comme « artiste et militante cubaine », qui fait partie des performeurs invités par la Tate Modern : « C'est un peu triste et étrange d'assister à cette institutionnalisation, mais en même temps, c'est une opportunité très excitante, cela va nous permettre de nous échapper de la tradition théâtrale. J'espère que les performeurs ne vont pas devenir complaisants avec l'institution, à qui ils ont toujours donné des impulsions. Mais surtout, cela veut dire qu'aujourd'hui nous avons la crédibilité et le budget. Et de la liberté : pendant trois semaines cet été, je ne sais pas ce que je ferai, il s'agira de travailler avec l'énergie du lieu et des gens » (p. 42).

Cette longue citation dit l'essentiel du phénomène, contradiction entre ce qu'est ou devrait être la performance, contestation ou critique des institutions muséales, et la crainte que cette institutionnalisation ne produise les mêmes effets que ceux contre lesquels se sont constituées les performances par rapport à d'autres pratiques « hors les murs » (Land Art, par exemple). Mais la contradiction va jusqu'à son terme puisque ce dont se réjouit Tania Bruguera c'est que cette entrée au musée lui donne de la crédibilité, effet incontestable de l'institutionnalisation mais paradoxal pour une pratique contestataire de ce processus de reconnaissance artistique, et aussi un budget, ce qui est certes nécessaire au travail de la création mais semble en décalage par rapport à la critique du marché.

Cette opération et ces commentaires montrent bien la difficulté des arts dans le système actuel de la vie artistique, économiquement, politiquement définie, pour une contestation « radicale », c'est-à-dire sans compromis avec les institutions économiques et politiques, de rompre réellement avec leurs logiques. Le mouvement de la performance a sans conteste réussi à transgresser bien des principes esthétiques (avec d'autres mouvements, ne l'oubliions pas), et en ce sens il participe bien, comme souligné précédem-

ment, de cette nécessité impérative de production du nouveau pour qu'il y ait art, au sens moderne du mot ; mais sa mise en cause du système institutionnel, politique et médiatique, de la reconnaissance artistique, ainsi que du caractère « capitaliste » de son économie (au sens où la valeur marchande de l'œuvre se constitue dans un marché), a tourné court, comme il a d'ailleurs échoué pour d'autres courants contemporains. On peut sans doute en déduire que, pour exister dans le système actuel, la création artistique a besoin d'utiliser les moyens qu'il lui propose pour être reconnue et financée, ce qui ne retire rien à sa fonction éminente d'aiguillon dans la réflexion et l'action qui contestent ce système lui-même. Certes, le musée et le marché ont réussi, après un certain temps, à « récupérer » les contestataires, mais cela s'est fait au prix d'une transformation profonde des institutions et d'une adaptation difficile du marché.

Ce double mouvement témoigne de la pertinence de la remarque de Roger Bastide : « L'art continue le dynamisme social par d'autres moyens. En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui, par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés⁸. »

Bruno PÉQUIGNOT
bruno.pequignot@univ-paris3.fr
CERLIS UMR 8070
Sorbonne Nouvelle/Paris Descartes/CNRS

NOTES

1. Il s'agit d'*Une femme est une femme* de Joan Johnston, publié dans la collection « Rouge Passion » aux éditions Harlequin (France) en 1993 (traduction de l'édition canadienne en anglais en 1988), p. 8 et 7. Le titre français est un clin d'œil « intellectuel » (ce qui est fréquent) au film de Jean-Luc Godard (1961) [où d'ailleurs, comme dans le roman en question, il est question de faire un enfant], mais le titre en anglais renvoie, lui, au thème du livre : *Fit to Be Tied*, qu'on peut traduire par « Apte à être lié », reprend explicitement le thème de la performance que Jennifer Smith va mettre au défi Matthew Benson de réaliser avec elle : être attachés ensemble par une corde pendant trente jours (et trente nuits ? interroge-t-il), ce qu'il accepte. Mais je renvoie les lecteurs à la découverte de ce roman dont je ne voudrais pas gâcher la lecture en révélant ici les modalités de l'intrigue.

2. Bruno Péquignot, « Le sentimental e(s)t le populaire », in Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997.

3. Le terme, d'origine anglaise, apparaît en français dans la première édition du *Grand Dictionnaire universel du xix^e siècle* de Pierre Larousse ; la définition est courte : « TURF. Ensemble d'informations sur un cheval de course, utiles aux parieurs. » Il s'agit donc d'abord de

Bruno Péquignot

désigner les résultats réalisés par un cheval au cours de sa carrière hippique, avant de désigner le processus même qui mène à ce résultat; ce sens n'apparaît que plus tard, au XX^e siècle.

4. Olivier Boulnois écrit: « L'image est moins vue dans l'horizon de la vérité que dans celui de l'œuvre d'art [...] et le lieu de la créativité humaine et non d'une simple imitation des formes divines » (*Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. I^e-XV^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 452); et Hans Belting, quant à lui: « La théorie de l'art attire bientôt si fortement l'attention qu'elle s'écarte des controverses autour de l'image, en mettant même le portrait sous l'égide de l'art. L'art brise l'ancien pouvoir de l'image et lui réserve une nouvelle aura, à propos de laquelle on ne videra plus désormais ses querelles par des controverses théologiques, mais seulement esthétiques » (*La Vraie Image* [2005], Paris, Gallimard, 2008, p. 232).

5. Cela n'exclut pas qu'il puisse y avoir de la spontanéité dans certaines activités artistiques, mais c'est toujours sur fond d'une très grande maîtrise des règles de l'art en question.

6. Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

7. Emmanuelle Lequeux, « La culture de la performance », *M Le magazine du Monde*, 14 juillet 2012, p. 38-43.

8. Roger Bastide, *Art et Société* (1977), rééd. Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1997, p. 93.

RÉSUMÉ

Un bon demi-siècle après l'apparition du mot « performance » pour désigner une pratique artistique, plastique d'abord puis très rapidement interdisciplinaire, cet article cherche à en présenter les attendus (critique du système marchand capitaliste, sortie du système des galeries) et ses résultats aujourd'hui, avec par exemple son entrée au musée. Sont convoquées pour cela les principales catégories qui caractérisent ce mouvement : l'éphémère, le rapport au politique, la nécessité du nouveau, la relation au corps, au temps et à l'espace.

SUMMARY

Over half a century after the appearance of the term “performance” to describe a form of art—initially visual and then rapidly cross-disciplinary—, this article endeavours to address its expected outcomes (critique of capitalist market system, departure from the art gallery system) and present results, i.e. its institutional inclusion in Museums. In order to achieve this, the main notions characterizing this movement are convened: the ephemeral, the links to politics, the need for a new relationship to the body, to time and to space.

RESUMEN

Medio siglo después de la reaparición de la palabra performance para designar una práctica artística, plástica primero y después rápidamente interdisciplinaria, este artículo busca presentar las expectativas (crítica del sistema mercantil capitalista, salida del sistema de las galerías) y sus resultados de hoy día, como por ejemplo su entrada al museo. Las principales categorías que caracterizan este movimiento — lo efímero, la relación a la política, la necesidad de lo nuevo, la relación al cuerpo, al tiempo y al espacio son evocadas aquí.