

Performance  
Art-action

Publié :

« L'art performance : une fièvre de la rencontre » *Spirale*, 2001 (vérifier date)

Titre : L'art performance : une fièvre de la rencontre

Après quarante années de pratiques artistiques expérimentales qui mettent en jeu le corps et le langage, depuis « Le vide » de Yves Klein en 1958, un colloque international tenu à Québec en octobre 1998 permettait de réfléchir sur ses stratégies et ses méthodologies de l'« art action » et mettre à profit sa profondeur historique. Jean-Jacques Lebel, Pierre Restany, Jacques Donguy, Julien Blaine, Richard Martel et d'autres ont démêlés le tissu du performatif et permis de structurer davantage la performance en se référant à l'actionnisme viennois, à happening et fluxus, à l'art corporel des pays de l'est, aux performances américaines et canadiennes, à la poésie directe et autres pratiques artistiques performatives. Un bilan international, qui met en relief le contenu réflexif de cet art exigeant, où la nudité appelle le sang, où la fête dionysiaque rappelle les jours sombres de l'Histoire, où la poésie invente des violences inédites.

### **Des saynètes où s'affrontent société et culture**

Pour commencer, qu'est-ce que le moment poétique ? Le moment poétique fait coïncider le moment présent, le lieu où l'on est et le corps dans sa disposition présente. Notre corps et aussi le corps des autres. Tout d'un coup un possible s'exprime, que ce soit l'ouverture de la présence (thème heideggerien) et de ses modes, ou que ce soit l'ouverture à la vie dans un éventail de relations nouvelles. Ce moment reste lyrique lorsqu'il propose une diversification de l'existence et du rapport aux autres, - sans toutefois mettre en scène nos limites.

Pour mieux faire sentir le surgissement du possible on s'emploie à dresser un contre-tableau où la société est caractérisée comme prison, étouffoir, asile d'aliénés, « party suicidaire » (Sloterdijk). Nous dressons un tableau de la normalité, de la répression, de l'auto-inhibition généralisée, afin de tirer un effet de contraste lorsque l'œuvre paraît.

Mais on peut se demander : ce tableau n'est-il qu'une toile de fond, que l'on a volontairement noirci pour tirer un plus grand effet de contraste lorsque surgit l'œuvre d'art qui se veut libératrice et désinhibée ? Au lieu de critiquer la société on aura tout au plus utilisé une caricature de la société : comme lorsqu'on dit qu'elle « carcérale », - ainsi Hamlet disait du royaume du Danemark que ce n'est qu'une prison. Ainsi, certains artistes de la performance agissent comme si l'économie de marché et le milieu de l'art étaient des régimes fascistes, comme si nous étions tous piégés par notre histoire, que nous ne connaissions de notre civilisation que le malaise.

De même, il est périlleux de déclarer que tout savoir est technocratique, comme le font certains artistes, que toute connaissance n'est qu'un privilège d'une élite et consolidation d'une hiérarchie, - sans développer un peu l'analyse. Il ne s'agit pas là que d'une caricature de la science qui sert des effets de contraste. Car en fait on ne peut présupposer une telle homogénéité des savoirs, ce qui ressemble plutôt à un aveu d'ignorance. Par ailleurs les artistes et les écrivains qui s'insurgent contre l'élitisme du savoir, ne sont-ils pas eux-mêmes obligés de s'appuyer - symétriquement - sur une élite

artistique afin de capter l'attention et de se faire comprendre ? L'art action change quelque peu cette donne en renouvelant le rapport de l'artiste et son public.

Il est vrai que notre époque voit apparaître des élites corporatives et des élites technocratiques ultra-puissantes. Pour cette raison même il importe de produire une analyse des mécanismes socioculturels qui favorisent leur mise en place. Il est certes plus facile de multiplier les dénonciations lapidaires contre le « système », prenant pour acquis qu'il n'est pas nécessaire d'élaborer davantage, que la cause est entendue. La notion de « système » est la métaphore convenue pour désigner l'ensemble de la société. À convoquer la société dans de telles caricatures, ces artistes ne voient pas qu'ils contribuent ainsi à caricaturer leur propres pratiques artistiques. Une soucoupe de Pétri dans une vitrine suffit pour mettre en scène les biotechnologies, un frigidaire sur le plancher d'une galerie suffit pour mettre en scène les pratiques domestiques qui constituent le quotidien. On peut trouver tout cela un peu court, et pourtant l'entrée en scène de l'objet lie notre imagination à la vie pratique. La dénonciation du « système » paraît simpliste et pourtant elle acquiert la puissance d'une charge apocalyptique.

Comment le spectateur peut-il accepter cette caricature de notre monde, lequel semble alors tout entier tenir dans la main - sur la microscène d'une installation ou d'une performance? C'est regarder le doigt plutôt que le soleil! Si le spectateur se prête à cela et à beaucoup d'autres choses, c'est grâce à sa capacité d'adhérer à des moments poétiques. Cela ne le dispense pas l'artiste performeur d'assumer ce qu'il fait, car il a tendance à croire que c'est lui, l'artiste, qui donne aux symboles leur puissance évocatrice.

### **Un art du positionnement**

À notre époque, les économies occidentales ne sont plus des économies de production mais à des économies de consommation : plus de 80 % de l'économie est générée par des services, nous avons appris à consommer des services. L'art est devenu un service public que nous apprenons à consommer, l'art ne produit rien d'autre que le service de l'art, les artistes multiplient les irruptions, provocations, perturbations de tout genre, mais se gardent bien de remettre en cause l'art comme champ signalétique où s'opposent les définitions de l'art et où se positionnent les artistes, lesquels ont pour au-delà non pas le transcendant, la communauté, le gouffre, la jouissance, ... mais eux-mêmes. Dans ce contexte, l'art action, l'art d'intervention, enfin la performance se distinguent par leur travail sur la limite.

Traditionnellement, l'artiste se situe ainsi au-delà de son art, construisant son capital narcissique en captant le regard d'un public anonyme, auquel il ne reconnaît pourtant pas la place de l'autre. Car l'Autre de cet artiste signalétique ce n'est pas le public, ce n'est pas la multiplicité d'individus avec lesquels il pourrait engager une interlocution, c'est plutôt l'Histoire de l'art qui doit accueillir ses faits et gestes, dans les défis lancés à l'institution, à la normalité et à l'ordre symbolique. L'œuvre ne propose pas l'analyse de ces institutions, mais, elle les fait comparaître en des symboles évidents, des allégories lourdes, elle les fait participer aux scénographies de la résistance, aux résonances politiques et écologiques, dans lesquelles l'artiste se met en représentation.

Ce que nous admirons alors c'est l'assertivité de ces performeurs actantiels d'une définition de l'art, ces artistes de la stratégie culturelle. Ils croient pouvoir construire un discours et aussi une œuvre sans jamais questionner les conditions de visibilité, de lisibilité et - pour finir, si tout va bien -, d'intelligibilité, de leurs œuvres. La preuve que leur définition de l'art est la meilleure c'est qu'elle est auto-

définitionnelle, quand chacun (croit qu'il) fait un art « X » qui ne se connaît aucun prédécesseurs (tragique grec, cabaret dada, théâtre de la cruauté, etc.), ne concevant pas que sa pratique est portée par un tissu culturel dont les siècles ont consolidé la trame. Car il conçoit la trame culturelle comme une normalité des autres à laquelle il peut échapper, comme une façade institutionnelle qui ne lui passe pas sous les pieds. Il ne voit pas que la trame culturelle c'est ce qui rend son art possible et qu'on puisse le discuter comme art. D'où l'importance d'un ouvrage comme *Art Action, 1958-1998*, qui insiste sur la nécessité d'une réflexion sur la pratique mais aussi sur la dimension pragmatique de toute production de sens.

Ces artistes, ne questionnant pas les conditions de la réception de leur œuvre, présupposent que leur axiomatique de base est entendue. Pourtant, seule une élite d'artistes et d'amateurs peut patienter plusieurs heures dans la non-événementialité et le dynarratif de leurs performances. N'essayez pas de dire à un tel artiste qu'il se noie, il ne sait pas qu'il est dans l'eau. Il ne voit pas la trame culturelle qui le porte, les conditions de lisibilité sur lesquelles il repose. Il croit qu'il lui suffit de tenir la tête bien droite pour qu'elle soit toujours émergée.

Ce qui est symptomatique c'est qu'on ne cite plus les auteurs (Artaud, Cage, Breton, Marinetti, Debord,....) pour prolonger leur réflexion mais pour se positionner à côté d'eux, pour se placer dans la même ligue, les mentionner d'artiste à artiste : d'égal à égal. De même, les artistes du positionnement considèrent qu'une date de péremption grève toute analyse théorique, qu'il leur faut éviter de laisser transpirer toute allégeance envers une théorie de crainte d'être emporté dans sa débâcle. Ils consentent à les mentionner, mais cela sera toujours par le biais d'une source secondaire : Lévi-Strauss, Hegel, Merleau-Ponty, etc. seront convoqués par le truchement de commentateurs. À chaque fois il ne s'agit pas de chercher un ancrage de la pensée mais d'assurer un positionnement dans la culture comme arsenal de positions autoritaires, de levier coercitifs.

Tout le monde veut prendre « place », mais personne ne questionne l'aire culturelle et son déploiement, l'espace artistique et son expansion. C'est ignorer que cet espace artistique a été gagné à coup d'innovations, de secousses, - c'est de considérer cet espace artistique comme étant fermé, un système de place avec *numerus clausus*.

### **Et pendant ce temps l'œil noir de la caméra vampirise l'instant présent.**

On croit aussi que l'Autre historique sera davantage présent par l'œil de la camera qui filme la performance (oui, on photographie au flash des performances qui se déroulent dans la pénombre) que par le regard des spectateurs qui assistent sur pied à l'événement. Si la caméra filme, alors cela peut être vu de tous, par un nombre illimité de spectateurs, comme si ces spectateurs n'avaient pas d'autres sollicitations, sinon un million de choses à voir dans leur vie concrète. C'est une forme d'autisme inversé, ce n'est pas que les autres n'existent pas, mais on ne conçoit pas que les autres ont autre chose à faire, on croit que les autres se désintéressent d'eux-mêmes. L'œil noir de la camera s'introduit en tout lieu comme le gouffre de la non-vie de tous ces gens qui n'auront rien de mieux à faire, et qui ne le savent pas encore. Ils n'auront rien de mieux à voir que de regarder la vidéo d'une performance où l'artiste se met en scène heures après heures durant pour mobiliser ses grands pantins métaphoriques. Mais comment appeler ça performance quand c'est devenu du spectacle.

Alors que faire de cet œil noir qui surgit immanquablement là où il y a événement, installation, performance ? Cet œil noir serait un appel d'un public fantôme qui tire à lui l'œuvre et la fait advenir ainsi, tout comme l'influx divin achemine le

message des dieux lorsque l'artiste était « inspiré » par des voix divines. C'est un trou noir qui engouffre toute lumière, qui avale tout le visible. Tous voudraient s'y perdre pour mieux se retrouver. Pourtant le public n'est là que s'il rétroagit sur l'œuvre, si, par sa présence, il nourrit l'artiste. A vouloir que l'autre soit un absolu, on le rejette dans une distance où pas même l'éclat d'un regard revient. En fait, réfléchir sur les conditions de lisibilité de l'œuvre d'art, c'est considérer quelque instant, pour chacun, son désir de l'autre, la nature de ce désir, la caution d'existence que l'on veut en retirer. Ou bien cela peut donner le contraire, cela peut conduire l'artiste à se cimenter dans une position défensive, dans un dispositif inexpugnable, dans une autarcie totale par rapport à son public. Il a beau trouver mille façons d'interpeler les autres, faute de mettre en jeu son désir, et donne finalement l'impression d'avoir peur de lui-même dans sa béance ouverte sur les autres.

C'est une tendance que l'on observe : l'artiste, et le dispositif qu'il met en place, produisent une sublimation de l'autre, en font un témoin historique désincarné, en font un critique sans subjectivité. Alors l'œuvre sera un langage ineffable pour un autre irréjoignable. Une signalétique aberrante pour une altérité monstrueuse. Avant de concevoir poétiquement une modulation de sa présence, modulation qui lui permettrait de contourner tous les canaux convenus de socialité, l'artiste devrait accorder une présence à l'autre : ce que de nombreuses performances font avec la plus grande créativité. Autrement, à quoi bon tant parler d'historicisation si c'est pour affirmer une immuabilité autistique. Dans nombre de pratiques performative l'artiste s'efface pour introniser une souveraineté de l'événement et de l'objet. Car nul n'oublie que l'Autre peut-être aussi le risque de soi-même. Contre ses certitudes et son désir de maîtrise, il faut laisser place à l'accident. Alors peut surgir le frisson et le dialogue.

### **La crainte d'être capté par l'autre**

Dans une bataille d'argumentation, chacun prend garde de ne pas adopter le langage de l'autre. Pourtant c'est le seul moyen de le persuader, en travaillant au plus proche de sa conception des choses. A quoi sert d'écrire un texte où le langage théorique, thématique, ... des autres ne transparait pas, semble une tentative vaine d'occuper une position solipsiste ? Certaines œuvres de la performance semblent ainsi repliées sur elles-mêmes, pourtant elles peuvent tout à la fois mettre en relief de façon étonnante les différentes philosophies à l'œuvre dans le monde.

D'où vient une œuvre d'art ? Certes pour une part, elle reproduit un regard construit sur le monde, elle illustre une perspective que délinée un modèle théorique, elle participe du jaillissement d'une vision. D'autre part elle est la production d'un code artistique (qu'il soit pictural ou installationniste), qui est le code selon lequel une production peut être reconnue comme production artistique et lue comme tel. L'œuvre peut prétendre rejeter toutes les conventions sociales, idéologiques.... mais elle n'existe en tant qu'œuvre que de se conformer et aussi de dépasser un code canonique. Un artiste ne peut maîtriser son art que s'il apprend à connaître ce code si bien qu'il doute si l'œuvre lui appartient ou si elle est le produit de code : il voit son œuvre comme l'énoncé d'une syntaxe artistique, d'une grammaire culturelle. *Art Action 1958-1998* contribue à cette connaissance des codes subjectifs de « la perf. » et permet d'engager une analyse du statut de l'objet dans l'art vivant. Elle se situe entre l'inventaire et l'histoire en projet, sans négliger l'importance des contextes politiques et des réalités économiques.

Dans un conte d'Akugatawa, le disciple du maître chinois réalise un jour que c'est lorsqu'il copie le plus fidèlement le peintures de ses maîtres, lorsque enfin l'arbre est arbre, l'eau est eau, la roche est roche, — alors toutes ces choses, c'était déjà lui, il est déjà dans toutes ces choses. Il réalise qu'on est soi-même lorsqu'on est soi-même

malgré soi-même. Ou, en termes plus savants, que la définition récursive de soi n'est pas une auto-définition. Certes, l'art action n'a pas de méthode, mais sa pratique exige expérience et discipline. Lorsque l'artiste parvient à ce degré de cohérence, alors il est performé plus qu'il n'est performeur

Mentionnons pour finir que *Art Action 1958-1998* est bilingue, sinon trilingue quand il restitue les textes d'origine en polonais, espagnol, ... la documentation iconographique est étonnante, et le graphisme rend service à la somme prodigieuse d'informations qui tient dans ses 500 pages. Aux pays représentés dans le colloque (Mexique, Australie, Amérique latine, Japon, Hongrie, Scandinavie, Pologne, Allemagne, Canada, Québec, côte est des Etats-Unis, Espagne, Italie, Royaume-Uni, France, Irlande) se sont ajoutées quelques contributions (Portugal, Transylvanie, Slovaquie, Thaïlande, Yougoslavie). 1958-1998, un cycle s'achève. En fait, dans les années soixante-dix déjà, l'art action devient performance intermédia et multimédia, en référence au Web et aux médias électroniques. Mais c'est une autre histoire, à laquelle *Art action* ne veut pas accorder trop d'importance, considérant sans doute que cette performance, moins centrée sur le corps que sur le silicone et le pixels, n'en soit qu'une dérive spectaculaire.

Michaël La Chance

**Bloc**

**Richard Martel (dir.) Art Action, 1958-1998, Inter/éditeur, 2001, 496 pages**