

Au delà du cadre

L'art de la Performance

Erik Verhagen

DANS **ÉTUDES** 2003/6 (TOME 398), PAGES 799 À 808
ÉDITIONS **S.E.R.**

ISSN 0014-1941

DOI 10.3917/etu.986.0799

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-6-page-799.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour S.E.R..

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.

Au delà du cadre

L'art de la Performance

ERIK VERHAGEN

L'ART de la Performance — ou plus exactement les arts des performances — est un phénomène global, dont l'identité multiple et la cartographie sont aussi difficiles à circonscrire qu'un hypothétique récit originel. Aussi présente en Amérique du Sud qu'en Europe, en Asie qu'aux Etats-Unis, la performance est l'un des phénomènes qui ont le plus durablement marqué la création de la seconde moitié du ^{xx}e siècle. Si ses origines s'inscrivent en partie dans l'Europe des avant-gardes — et plus précisément de celles qui ont, comme le dadaïsme, remis en question pratiques et genres « traditionnels » au profit de déclinaisons synesthésiques déjouant les impératifs de la sacro-sainte relation triadique (auteur-œuvre-spectateur) —, la performance (du moment que l'on s'attache à cette terminologie anglo-saxonne) voit néanmoins le jour aux Etats-Unis dans les années 1950. Une Amérique triomphaliste, donneuse de leçons, désinhibée et définitivement débarrassée de ce *continental complex* qui l'avait si durablement empêchée de poser les bases d'un art national — pour ne pas dire nationaliste — et qui allait, en l'espace de dix ans, confortablement installer sa suprématie et son hégémonie.

Aussi paradoxale soit-elle, la performance émerge dans un contexte on ne peut plus stérile, celui de l'expressionnisme abstrait new-yorkais. Cette tendance, au regard de son sous-bassement moderniste, repose en effet sur l'intégrité — pour ne pas dire le refoulement — du corps de l'artiste, tout en s'appuyant, plus généralement, sur une conception autotélique de l'œuvre d'art qui fait de son « originalité » et de sa spécificité (au sens où Lessing l'avait théorisée au XVIII^e siècle), en l'occurrence picturale, deux données inviolables. La peinture, évidemment abstraite, est ainsi, pour les critiques modernistes, et pour Clement Greenberg en particulier, un médium se caractérisant par sa « planéité fondamentale », dont le degré de mise en évidence, seul garant d'une « autocritique » efficace, détermine le talent de l'artiste. Parmi les artistes qui ont accompli leur tâche avec honneur, du moins en apparence, figure Jackson Pollock, dont les peintures *all-over* semblent étayer le fantasme moderniste ; peintures *all-over* dont Clement Greenberg nous donne, en se référant aux travaux du véritable inventeur qu'est, à ses yeux, Mark Tobey, la définition suivante : « c'est-à-dire couvertes d'un bord à l'autre [...] et qui suggèrent ainsi la possibilité de répéter le tableau au delà de son cadre à l'infini¹ ».

1. Clement Greenberg, « Peinture à l'américaine » (1955), dans *Art et Culture*, Macula, 1988 pour la traduction française, p. 236.

L'acte pictural. Pollock

Faisant état de l'existence d'un au-delà du cadre, Greenberg trace, à son insu, l'une des lignes directrices de la performance, qui est la transgression de la limite constitutive du tableau. Transgression physique, mais aussi sémiotique — Louis Marin nous rappelant à juste titre que le cadre « est une des conditions de possibilité de la contemplation du tableau, de sa lecture et, par là, de son interprétation. [...] Le cadrage du tableau est donc la condition sémiotique de sa visibilité, mais aussi de sa lisibilité [...]. Le cadre n'est pas une instance passive de l'icône : il est, dans l'interaction pragmatique du spectateur et de la représentation, un des opérateurs de la constitution du tableau comme objet visible *dont toute la finalité est d'être vu*² ». Or — et là réside l'une de ses particularités — la performance ne saurait se réduire à sa part de visibilité ou, pour utiliser une notion chère aux modernistes, à son opticalité. Et c'est justement chez Jackson Pollock que l'implosion de cette

2. Louis Marin, « Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture » (1985), *De la représentation*, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 316.

3. Harold Rosenberg, « Les peintres d'action américains » (1952), in Charles Harrison et Paul Wood (ed.), *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997 pour la traduction française, p. 644.

opticalité va se manifester. Pas tant dans la figure de style qu'est la *all-over*, même si celle-ci, nous rappelle Greenberg, y contribue, que dans l'*acte* pictural en tant que tel, dont la part de rite et de chorégraphie éclate au grand jour dans une série de photographies publiées par Alexei Brodovitch dans la revue *Portfolio* en 1951. Prises par Hans Namuth dans l'atelier du peintre de East Hampton en juillet 1950, ces photographies ainsi que le film qui en forme le complément (projeté en 1951 au MoMa de New York) se démarquent du genre, parfaitement codifié, qu'est le portrait d'artiste dans son atelier, pour nous donner à voir un Pollock en plein processus créatif, giclant sa peinture sur la toile étalée au sol tout en accomplissant des pas de « danse » aussi sauvage que maîtrisée, qui en dit long sur l'implication de son corps dans l'élaboration d'un « tableau » qui ne constitue, finalement, que l'ultime trace d'une action beaucoup plus étendue. C'est dire à quel point Harold Rosenberg, critique et rival de Greenberg, fait preuve de lucidité, en insistant sur le fait que l'élément prédominant dans le terme de *action painting* — terme plus limitatif servant d'alternative à celui d'expressionnisme abstrait — est celui, touchant à la temporalité proscrite par les modernistes, de l'action. « Pour chaque peintre américain, écrit Rosenberg en 1952, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action — plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action³. »

Pluridisciplinarité. John Cage

Il est rétrospectivement évident que les reportages de Namuth — celui de 1950 n'est que le premier d'une longue série — conjugués à l'essai de Rosenberg ont contribué à redistribuer les cartes auprès d'une jeune génération d'artistes américains qui découvre simultanément, à travers la publication d'une anthologie due au peintre Robert Motherwell, le mouvement dadaïste. Soit une constellation de faits et d'événements qui va trouver son prolongement dans les bouleversements que subissent les milieux musicaux qui sont, en définitive, à l'origine de l'un des innombrables récits de la performance. C'est en effet en août 1952 que le pianiste David Tudor donne au

Maverick Hall de New York une *performance* des 4'33" du compositeur John Cage : *Opus* (qui, rappelons-le, se résume à un silence de quatre minutes trente-trois secondes que l'interprète inaugure en ouvrant le piano, puis clôt en le refermant). Le lien qui unit pianiste et public se trouve dès lors inversé, les bruits émanant de l'« audience » remplissant cet impossible silence, tout en donnant à l'œuvre une substance, fût-elle aléatoire, qui échappe au contrôle de l'« interprète », dont la présence, « passive », est pourtant indispensable. Le même été, mais au Black Mountain College (haut lieu du renouveau pédagogique artistique américain), John Cage organise ce qui constitue notoirement le premier *event*, à savoir une performance pluridisciplinaire convoquant, entre autres, le plasticien Robert Rauschenberg, le pianiste des 4'33", David Tudor, et le chorégraphe et danseur Merce Cunningham, qui superposent à leur pratique respective lecture de poèmes, projection de films et de diapositives, le tout sous les yeux d'un public invité à participer.

L'interdisciplinarité et la participation du public sont l'une des constantes des arts de la performance (nous employons par commodité ce terme au singulier), même si elles ne s'avèrent pas indispensables et inévitables. Il n'en demeure pas moins que le terme de performance puise une part de sa légitimité au sein de cet entrecroisement des arts si suspect aux yeux des modernistes. Entrecroisement qui ne vise pas seulement à décloisonner et à interconnecter les différentes pratiques artistiques, mais qui façonne surtout le contexte idéal à une forme de création pouvant curieusement se passer d'un médium au sens intermédiaire du terme — l'artiste ou le spectateur (comme dans les 4'33"), voire les deux, témoignant désormais d'une espèce de coalescence avec l'œuvre d'art à proprement parler, dont les limites identitaires sont plus que jamais difficiles à établir. Ces « Hors-limites » — pour reprendre le titre d'une exposition fort instructive au Centre Pompidou (1994-1995) — caractérisent, dès lors, aussi bien l'effervescente scène lettriste parisienne s'articulant autour de Isidore Isou, les spectacles du Living Theater de New York, que, à partir de 1955, les actions du groupe japonais *Gutai*.

Les protagonistes de ce dernier, notamment Yoshihara Jiro, ne dissimuleront jamais le rôle déterminant qu'a joué

Pollock dans la fondation du mouvement, ses œuvres et traces photographiques, exposées et diffusées dès 1951 dans une capitale nipponne (qui n'est pourtant pas américanophile), ayant permis à ces artistes d'anéantir, au sens propre et figuré, le cadre pictural (que l'on songe, à titre d'exemple, à la performance de Saburo Murakami traversant des écrans de papier lors de la deuxième exposition *Gutai* à Tokyo en 1956) pour mieux accentuer la rehiérarchisation d'un processus créatif revendiquant aussi bien sa dimension spatiale que temporelle.

Le « happening ». Kaprow

Le spectre de Pollock, dont la mort prématurée en 1956 n'a fait que renforcer sa stature mythique, va avoir une influence tout aussi déterminante sur Allan Kaprow, élève de Cage et inventeur officiel du *happening*, qui, dans un vibrant hommage publié en octobre 1958 dans la revue *Artnews*, écrit que « Pollock a réalisé quelques tableaux magnifiques, mais a aussi détruit la peinture [...] ». Avec Pollock, et sa « danse » du *dripping*, de l'égouttement, de l'éclaboussure, etc., un geste très personnel de peinture a quasiment pris la dimension de l'absolu [...] [Pollock] incarnait la réalisation d'ambitions et de désirs secrètement nourris : une libération totale qui commencerait par la mise à sac des vieux services de faïence et du champagne éventé. Nous discernions à travers lui le possible retour à une fraîcheur intacte et dévastatrice, l'appel à une forme d'extase aveugle⁴. »

S'il ne s'agit pas ici de faire un historique de toutes les ramifications du *happening*, à commencer par ceux de Kaprow qui inaugure le « genre » en octobre 1959 (*18 happenings in 6 parts* est une performance pluridisciplinaire de nature cacophonique reposant néanmoins sur une « partition » qu'acteurs et spectateurs sont censés respecter), si nous ne cherchons pas à ignorer ou à minimiser les apports fondamentaux de *Fluxus* et des *nouveaux réalistes*, il nous semble primordial d'insister, à titre emblématique, sur le développement de la performance en Autriche, puis, à travers le cas Paul Mac Carthy, de souligner son renouveau sur la côte ouest américaine. Soit deux tendances performatives aussi subversives que violentes, qui permettent cependant de constater que la question d'un au-delà du cadre reste malgré tout posée.

4. Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock » (1958), cité in Barbara Rose, « Le mythe Pollock porté par la photographie », *L'Atelier de Jackson Pollock*, Macula, 1978 pour la traduction française.

L'action pollockienne et l'*event* cagien vont *grosso modo* déboucher sur deux voies, par ailleurs parfaitement conciliables : la performance « théâtrale », développée par Kaprow et perpétuée par *Fluxus* ; la performance « corporelle », qui trouvera sa formulation la plus excessive dans l'Autriche des années 60. Profondément conservatrice, la société autrichienne de l'après-guerre est loin d'avoir digéré son passé nauséabond, sa perte de repères culturels et idéologiques, et semble vouloir adopter avec beaucoup de circonspection des pratiques artistiques qui pourraient renouer avec cette forme de « dégénérescence » qui servait encore, il y a quelques décennies, à qualifier et à condamner les productions d'un Egon Schiele ou d'un Alban Berg. Or cette « dégénérescence », qui se traduira par des actions tout particulièrement régressives, constitue pour une communauté d'artistes autrichiens — que l'on regroupe sous le terme d'actionnistes viennois (Nitsch, Schwarzkogler, Brus, Mühl) — le seul rempart contre une société étouffante qui alimente un cocktail explosif fait de nostalgie et de refoulement.

L'actionnisme viennois

Leurs performances ne rappellent en rien le caractère gentillet — pour ne pas dire infantilissant — des *events* de Cage ou des *happenings* de Kaprow, où le corps, certes exposé, n'est que rarement mis en danger. L'actionnisme viennois cultive au contraire une approche autodestructrice et avilissante d'un corps censé symboliser et stigmatiser les tabous dictés par une société pour le moins répressive. Donnant lieu à des performances dont les scénarii peuvent être simples ou très élaborés, les actions perpétrées par les Viennois entremêlent généralement matières fécales, sang et animaux sacrifiés, le tout dans une « ambiance » implicitement ou explicitement sexuelle qui ne fait que renforcer la part d'interdit qui pèse sur elles. En lacérant leurs parties génitales, en buvant leur urine, en égorgeant des animaux, les actionnistes viennois illustrent à leur manière — certes singulière — la « fraîcheur dévastatrice » et la « forme d'extase aveugle » appelées de ses vœux par Allan Kaprow. Ces performances s'inscrivent néanmoins dans un environnement socio-culturel, celui de l'Autriche de la fin des années 50 et du début des années 60, inséparablement lié à

leur propos. Or ce caractère indissociable marque la limite de leur entreprise, le contexte auquel ces artistes réagissent ayant depuis, quelles que soient les particularités d'une nation qui ne cessera de stimuler un Thomas Bernhard ou un Michael Hanneke, sensiblement changé. Exception faite du mysticisme pompeux d'un Hermann Nitsch qui poursuit on ne sait quelle quête, les actions de Günter Brus, qui finira par y renoncer, ou de Otto Mühl se sont en effet transformées à partir de la fin des années 60 en une pénible succession d'exercices auto-parodiques passablement maniérés, discréditant en partie leurs engagements antérieurs.

Quels que soient la violence et le caractère insupportable de certaines de leurs actions, celles-ci n'en témoignent pas moins d'un rapport fort équivoque à la tradition picturale, fût-elle réduite à sa part constitutive et à sa limite *fondamentale* qu'est le cadre. L'œuvre de Hermann Nitsch repose dans cette perspective sur d'innombrables « reliques » de ses performances, qui ne sont rien d'autre que des œuvres se définissant par ce que l'on nommerait dans d'autres circonstances une abstraction lyrique ou informelle, à ceci près que le sang s'est substitué à la matière picturale. Encadrées et accrochées au mur, ces œuvres intègrent sans ambiguïté les espaces discursifs de la peinture de chevalet. Il en est de même pour les photographies d'action de Rudolf Schwarzkogler, parfaitement composées, découpées, développées, et qui relèvent d'une esthétisation qui va bien au delà des impératifs du simple document fugitif. Encore plus troublantes sont certaines actions de Günter Brus, notamment son épreuve de laceration de 1970, que l'artiste effectue sur une... toile blanche, démontrant une fois de plus qu'il n'est pas aussi aisé que le laissent pourtant supposer ces performances masochistes et souvent scatologiques de se séparer d'un « cadre » qui demeure malgré tout présent.

Un théâtre du corps. McCarthy

Reste à évoquer très rapidement la situation américaine. Et ce, à travers le principal représentant de la contre-culture californienne, véritable nid de la performance à partir de la fin des années 60, qu'est Paul Mac Carthy. Un artiste dont les premières actions démontrent à nouveau à quel point la figure de

Pollock continue de hanter une génération — Richard Serra (*Splashing*, New York, 1967) et Robert Smithson (*Asphalt Rundown*, Rome, 1969) lui rendront également hommage — qui entretient pourtant un rapport conflictuel avec l'expressionnisme abstrait. C'est sous-estimer la puissance de l'œuvre de l'*action painter*, présentée lors d'importantes rétrospectives à New York et Los Angeles en 1967, qui, plus que toute autre, a su conjuguer au sein d'un même élan construction et destruction, cadre et hors-cadre, temps et espace, acmé et déchéance ; soit une œuvre étonnamment organique et contradictoire qui, comme l'a écrit Thomas Crow, est pourvue d'une impressionnante « vie interne⁵ ». Et si les performances post-pollockiennes de Mac Carthy relèvent davantage du parricide que de la révérence, elles n'en témoignent pas moins d'une stratégie d'exorcisation d'une généalogie difficilement assumée. C'est dans cette perspective que l'artiste californien trace une ligne de peinture blanche avec son visage à même le sol (*Face Painting*, 1972), traduisant avec une rare efficacité l'accomplissement logique d'une *action painting* à l'épilogue de laquelle certaines de ses actions — *Face, Head, Shoulder Painting* (1972), *Shit Face Painting* et *Whipping a wall with paint* (1974) — demeurent irrémédiablement rattachées.

5. Thomas Crow, « Images (é)mouvantes », *La Part de l'œil*, n° 17 et 18, 2001/2002.

Les actions « picturales » de Mac Carthy sont toutefois, au regard du reste de sa production, relativement marginales, l'artiste étant principalement connu pour des performances visant à décortiquer et à mettre à mal les produits et attitudes dérivés de l'*American dream*. Rien n'échappe à l'impitoyable filtre de Mac Carthy, qui n'épargne ni les comportements sexistes et sexuels de ses concitoyens (que ceux-ci soient « autorisés » ou « déviants »), ni la malnutrition (l'artiste fait, lors de ses performances, un usage immodéré de mayonnaise, ketchup et *hot dogs*), ni les « piliers » de l'industrie des loisirs que sont les parcs à thème, les stars hollywoodiennes et télévisuelles — sans oublier les icônes de l'imaginaire enfantin. C'est à leur égard que Mac Carthy est indéniablement le plus virulent, transformant, par exemple, avec la complicité de son ami et autre trublion de la scène californienne Mike Kelley, lors d'une fameuse vidéo-performance de 1992, le personnage de Heidi en perverse polymorphe.

Jugeant ses concitoyens moralement corrompus, et ce depuis leur prime enfance, Paul Mac Carthy est finalement —

6. Lisa Phillips parle à propos de Mac Carthy d'un « théâtre du corps », in « Paul Mac Carthy's Theater of the Body », *Paul Mac Carthy*, catalogue de l'exposition, MoCa, Los Angeles, 2000.

et c'est ce que ses principaux commentateurs n'ont jamais su mettre en avant — l'artiste le plus conservateur de sa génération. Agissant sur certains spectateurs comme des miroirs plus ou moins déformants, ses performances sont avant tout caricaturales. C'est dire à quel point il serait fortement préjudiciable de les considérer au premier degré, le caractère profondément imbécile de celles-ci s'inscrivant assurément dans une logique grotesque. Logique qui semble en partie échapper à certains institutionnels et commentateurs de l'art. Car si cet artiste jouit d'une évidente considération en Europe, il n'a fait l'objet d'une première rétrospective new-yorkaise qu'en 2001, soit excessivement tard pour un créateur qui a su condenser et réactualiser plusieurs décennies de performances, s'inscrivant dans la continuité à la fois théâtrale et corporelle d'un « genre » à l'évolution duquel il a magistralement contribué⁶.

Enregistrements vidéo. Menini

La performance n'a aujourd'hui rien perdu de son actualité, si ce n'est qu'elle se décline désormais fréquemment à travers des enregistrements vidéo, souvent réalisés en l'absence de public. Conformément à une logique postmoderniste, ces traces et copies se substituent ainsi à une présence, aura et éphémérité que les artistes souhaitent pour la plupart ne plus expérimenter ni communiquer. Il n'en demeure pas moins qu'une telle transformation, à laquelle Mac Carthy a largement contribué, est symptomatique d'une ère où l'image mouvante est consubstantiellement liée aux rapports et échanges humains. Celle-ci peut d'ailleurs, comme chez la jeune vidéaste française Fiorenza Menini, être partie prenante du processus performatif. Dans *Resistance to Rohypnol* (2000), l'artiste demande à un homme, auquel elle a administré une surdose de somnifère puissant (Rohypnol) avant de le filmer, de « résister » à l'image : à savoir, de ne pas s'endormir devant la caméra. Dans une autre performance, *Waiting people* (2002), filmée en public, Menini a sollicité acteurs et amis pour qu'ils simulent une attente collective, soit une action qui ne débouche sur « rien » et qui neutralise *de facto* la soif de sensation d'un spectateur, présent ou différé, passablement ennuyé par l'affligeant spectacle qui lui est donné à voir. En faisant de l'ennui une

composante essentielle de son esthétique, Menini a su avec talent instaurer le régime d'une « contre-performance » qui interroge aussi bien le « genre » dont elle dévie que le rapport incertain à l'image qui s'ensuit. On peut évidemment s'amuser de cette dérive iconique de la performance, dont le point paroxysmal est sans aucun doute le kitschissime et surmédiatisé *Cremaster Cycle* de Matthew Barney. Or, cette dérive — amorcée, il est vrai, depuis longtemps à travers documents et témoignages qui, pour certains, sont particulièrement « soignés » — en dit long sur le dépassement d'un cadre qui s'avère, pour certains créateurs, problématique, voire impossible. Soit un retour à une forme de visibilité, au regard des aspirations premières des *performers*, qui s'avère relativement risible.

ERIK VERHAGEN