

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS JEAN-PIERRE SIMON	7
INTRODUCTION RAPHAEL CUIR <i>La Performance : vie de l'archive et actualité</i>	9
I. DÉFINITIONS ET STATUT DE LA PERFORMANCE	23
— <i>Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours</i> , ÉRIC MANGION	25
— <i>Comment j'ai écrit mon premier livre L'Acte pour l'art</i> , ARNAUD LABELLE-ROJOUX	37
— <i>Performance, quelques éléments pour une définition problématique</i> , HUBERT BESACIER	43
II. VIE DE L'ARCHIVE, DE L'ARTISTE AU SPECTATEUR	57
— <i>Quelle base de données pour une pratique artistique éphémère et hétérogène? Méthodologie du programme de recherche et développements</i> , CÉDRIC MORIS KELLY	59
— <i>La photographie de performance Fluxus au musée : de l'outil scientifique à l'image fantasmée</i> , VIRGILE DELMAS	69
— <i>L'objet : ni un fétiche ni une preuve, mais un don de la performance</i> , LILIANA COUTINHO	83
— <i>Fluctuations d'une certaine histoire de la performance / L'archive fabriquera-t-elle de nouveaux « anti-monuments »?</i> , PATRICIA BRIGNONE	93
— <i>Interviewer la performance</i> , MEHDI BRIT	103
— <i>Le spectateur comme archive vivante dans la performance de Tino Sehgal</i> , VIVIANA GRAVANO	113

III. GENRE, POLITIQUE, CONTEXTE	121
— <i>Les hommes du féminisme</i> , GLENN PHILLIPS	123
— <i>Performance et féminisme en Californie du Sud : un « case study »?</i> , GÉRALDINE GOURBE	135
— <i>« Storytelling » et performance dans l'art de Kara Walker</i> , REBECCA PEABODY	149
— <i>Conflit, traumatisme et acte performatif</i> , LIAM KELLY	161
— <i>Temps, gender et politique : le traitement de la performance par les artistes pékinois</i> , KALLIOPI PAPADOPOULOS	171
UNE OUVERTURE POUR CONCLURE	181
— <i>Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles)</i> , David Zerbib	183
TABLE DES ILLUSTRATIONS ET COPYRIGHTS	201
ILLUSTRATIONS COULEURS (Les figures couleurs sont en chiffres romain de I à XXIII)	208
BIOGRAPHIES	225

Avant-propos

JEAN-PIERRE SIMON, Directeur de la Villa Arson

Le colloque international La performance: vie de l'archive et actualité s'est déroulé les 25, 26 et 27 octobre 2012 à la Villa Arson à Nice.

La Villa Arson, dans le cadre élargi de l'ensemble de ses missions de formation, de diffusion et de recherche dans les domaines de la création contemporaine, a souhaité donner une place significative à la critique d'art à travers son enseignement, sa programmation d'expositions, ses résidences et la diffusion de l'état des recherches entreprises par la communauté internationale de la critique d'art.

Le colloque s'est inscrit dans cet environnement. Il a pris appui sur l'exposition « À la vie délibérée! Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011 », présentée au Centre national d'art contemporain de la Villa Arson du 1^{er} juillet au 28 octobre 2012, et qui regroupait photos, vidéos, documents, récits écrits et oraux pour la plupart inédits, dans une scénographie conçue comme la restitution d'une enquête, une publication à visiter. À partir de septembre 2007, la Villa Arson a travaillé sur un programme de recherche sur l'histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours, dont la base de données est accessible en ligne: *performance-art.fr*

La performance: vie de l'archive et actualité organisé par l'AICA France et la Villa Arson a réuni des chercheurs, parmi lesquels des membres de AICA France et AICA international, pour interroger la performance dans sa définition, son rapport à l'exposition, au musée, à l'archive, au symbolique, au genre, à l'histoire, sans oublier son actualité riche de nouvelles expérimentations, souvent à la marge de territoires extérieurs comme la poésie, la danse, le théâtre, voire la photo et la vidéo. De la Côte d'Azur à la côte ouest des États-Unis, en passant par la Chine, l'Irlande et la Belgique, l'approche de multiples contextes a permis également d'appréhender la diversité des enjeux politiques de la performance.

Ces actes du colloque témoignent de la qualité et de la richesse des interventions et des échanges qui durant trois jours ont impliqué de très nombreux participants. Nous tenons ici à remercier les membres du conseil scientifique qui ont élaboré, à partir d'une sélection de propositions de communications, sa programmation. Que soient tout particulièrement remerciés le Getty Research Institute pour son concours témoignant ainsi l'intérêt de cette institution pour l'histoire de la performance, ainsi que l'AICA international et l'AICA France, les membres de son bureau ainsi que Raphael Cuir, son président, sans qui ce colloque n'aurait pas su trouver sa pleine résonance auprès de la communauté des critiques d'art. Nous adressons nos remerciements au conseil général des Alpes-Maritimes qui a accompagné le programme de recherche et à la Ville de Nice pour son soutien et son accueil.

Ce colloque a fait l'objet d'un financement spécifique du ministère de la Culture et de la Communication / DGCA auquel nous adressons nos remerciements et notre gratitude. Remercions également toutes les équipes de la Villa Arson qui ont permis par leur engagement et leur dévouement sa bonne tenue; et enfin tous les participants qui ont su, grâce à la qualité de leurs communications et des débats qu'elles ont suscités, apporter une véritable ouverture contemporaine à la pratique de l'art de la performance.

Introduction

La performance: vie de l'archive et actualité

RAPHAEL CUIR

Définitions et statut de la performance

La performance, cette forme d'expression artistique d'abord marginale a été souvent et longtemps dénigrée, subalternisée¹. Elle est aujourd'hui célébrée, objet de nouvelles attentions bienveillantes, reconnue à sa juste valeur. Cette reconnaissance dont on ne peut que se réjouir n'est pas exempte de nouveaux problèmes posés notamment par la muséologie, comme le montre Virgile Delmas dans son texte sur la photographie de performance. Le terme même de performance porte une ambiguïté intrinsèque sur laquelle plusieurs auteurs reviennent, en particulier Éric Mangion qui dresse un rapide inventaire sémantique, mais aussi Arnaud Labelle-Rojoux, Hubert Besacier, Mehdi Brit et David Zerbib. Un projet de glossaire en annexe de cet ouvrage a rapidement été abandonné: trop catégorique. Il nous a paru préférable de laisser ouvertes les définitions qui s'articulent d'un texte à l'autre, dans un domaine qui s'est longtemps montré réfractaire à toute définition², au point que le recours aux néologismes ou à des locutions spécifiques soit fréquent: « Surtout pas de définition [...] on reste dans le flou. Même pas artistique. Vous ne voulez tout de même pas définir³... »

1 En 1984, ORLAN évoque la « performaphobie » du contexte dans lequel elle codirigeait avec Hubert Besacier le Symposium International d'Art Performance de Lyon. « Viva! », in *Cinq ans d'art performance à Lyon 1979-1983*, Lyon, éditions Comportement Environnement Performance, 1984, p. 9. Cf. également Arnaud Labelle-Rojoux: « [performance] ce mot aux relents scandaleux ayant voué bien souvent ses tenants à la damnation éternelle », *L'Acte pour l'art*, Romainville, Al Dante / &, 2004, p. 375.

2 Renato Barilli, dans la retranscription d'une discussion intitulée « Pour une définition de la performance » affirme « [...] qu'il lui paraît naïf de vouloir enfermer la performance dans une définition close, chaque terme amenant un nombre infini de discussions », in *Symposium International d'Art Performance*, Lyon, colloque du 23 mai 1981, p. 56.

3 André Mure, « Préface », *Cinq ans d'art performance à Lyon 1979-1983*, op. cit., p. 7.

Le visible de la performance

Puisqu'il est question d'archive tout au long de cet ouvrage, j'aimerais préciser un point qui me paraît essentiel. Il est bien souvent reproché à la performance de n'être que pauvrement visible, de n'être accessible que par des documents d'archive, des traces, et par conséquent de ne produire que des ersatz d'œuvres, moins dignes d'intérêt que d'autres formes d'art établies et durables comme la peinture. Pourtant, quelques traces d'ocre rouge trouvées sur des squelettes dans les sépultures du paléolithique sont à l'origine de l'art. Et son histoire commence, selon Pline l'Ancien, avec le récit de l'enregistrement d'une trace, celle que dessine une jeune femme, fille du potier Dibutades, pour garder sur un mur le profil de son amant, avant son départ pour l'étranger⁴. Garder une trace de la présence, tel est l'enjeu pour cette première artiste corinthienne comme pour de nombreux artistes de la performance (pas tous). La plupart des œuvres décrites par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* sont à jamais invisibles. Elles l'étaient déjà pour Alberti, Vasari et leurs contemporains respectifs pour qui elles constituaient néanmoins d'incontournables références. Que le visible de la performance relève bien souvent de la trace ne saurait donc en réduire l'importance. A-t-on reproché aux anthropométries d'Yves Klein⁵ [fig. 1], aux tirs de Niki de Saint Phalle, [fig. 2] de n'être que des traces ? Que le visible de la performance relève bien souvent de la trace ne saurait donc en réduire l'importance, mais signale le rôle essentiel, pour son existence et sa compréhension, de l'*ekphrasis* – elle est capitale pour certains artistes comme le montre Viviana Gravano à propos de Tino Sehgal. Cette particularité renvoie aussi au lien originaire que la performance entretient avec le discours, la poésie et toute forme d'écriture⁶. Vito Acconci est passé de l'écriture à la performance⁷, c'est aussi vrai de Julien Blaine, de Bernard Heidsieck, d'Alain

4 Pline l'Ancien, « La peinture », in *Histoire naturelle* XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 133.

5 Les anthropométries seraient mieux nommées « anthropomorphies », car elles ne mesurent pas.

6 L'exposition organisée par Bernard Blistène en 1993, « Poésure et peinture », le montrait magnifiquement, cf. *Poésure et peinture*, Marseille, Musées de Marseille et RMN, 1993.

7 Cf. Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, Milan, Charta, 2003, vol. I, p. 45 sq.



1. Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue*, action artistique à la Galerie internationale d'Art Contemporain, Paris, le 9 mars 1960

Arias-Misson⁸. Contrairement à une idée reçue, la performance ne fait pas du passé table rase, mais elle articule rupture et continuité. Rupture, évidemment, avec les pratiques d'atelier, l'artiste performeur ou performeuse en sort pour aller à la rencontre du public dans les lieux les plus divers (Ben [fig. 3] dans les rues de Nice ou à la plage pour « jeter Dieu à la mer »). Le processus de création devient visible et prend une importance inédite⁹. Mais comme le souligne Hubert Besacier, notamment avec l'exemple

8 Pratique interdisciplinaire par essence la performance est le point de rencontre de plusieurs autres mode d'expression : musique, danse, théâtre.

9 Sur ce point, cf. Paul Schimmel, « Leap in the Void: Performance and the Object », in *Out of Actions, Between Performance and the Object, 1949-1978*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998, p. 17.



2. Niki de Saint Phalle tirant au fusil sur une œuvre de la série des tirs, impasse Ronsin, Paris, le 26 juin 1961

de François Pluchart écrivant sur l'œuvre de Gina Pane, un lien très fort relie la performance à la peinture. Les artistes eux-mêmes associent ces deux pratiques et certains artistes identifiés comme des peintres établissent une connivence entre les deux: Salvador Dali, puis George Mathieu et ses peintures chronométrées, Yves Klein encore et ses anthropométries¹⁰. Carolee Schneemann,

¹⁰ L'exemple de Pollock et de l'action painting vient immédiatement à l'esprit, mais la réalisation de l'œuvre n'était pas publique comme avec Mathieu et Klein.



3. Ben, *Jeter Dieu à la mer*, plage La réserve, Nice, première réalisation en 1962

Salomé et Luciano Castelli [fig. I], Alastair MacLennan et tant d'autres artistes ont commencé par la peinture et Hermann Nitsch [fig. II] affirme : « J'ai subi beaucoup d'influence des expressionnistes abstraits américains, et spécialement de l'action painting¹¹. » Excepté dans les rares cas où elle renonce délibérément à toute trace, la performance produit du visible. Elle en produit même davantage quand elle consiste à rendre visible le processus créateur en plus de l'œuvre qui en résulte.

Animés par le souci d'interroger l'histoire de la performance nous ne sommes pas « rongés par la fièvre historienne¹² ». Les auteurs de ce recueil ont une approche qui est souvent celle du terrain comme on le dit plus couramment en sociologie ou en ethnologie. Certains d'entre eux vivent dans ce territoire qu'ils étudient, ils en sont partie prenante. C'est pourquoi l'analyse historique relève souvent ici et simultanément du témoignage direct. Ce recueil esquisse de la sorte une réflexion sur l'épistémologie de la performance en questionnant les moyens et les méthodes d'accès à sa connaissance. Arnaud Labelle-Rojoux est artiste et théoricien de la performance. En revenant sur la genèse et les conditions de rédaction de son livre *L'Acte pour l'art* qui est devenu une référence dans ses deux éditions aujourd'hui épuisées, il témoigne d'une histoire qu'il a tout à la fois contribué à écrire et à nourrir. Hubert Besacier est critique d'art et commissaire d'expositions, il s'est très tôt investi dans la diffusion de la performance auprès du public avec le Symposium international d'Art Performance qu'il a codirigé avec ORLAN à Lyon de 1979 à 1983.

Vie de l'archive, de l'artiste au spectateur Documents, photographies, objets et mémoire vivante

L'archive n'est pas nécessairement une chose morte et inerte que d'obstinés bibliothécaires s'évertueraient à classer au bénéfice de rares chercheurs. Comme le montrait remarquablement l'exposition

« À la vie délibérée ! » – qui servait de cadre de référence au colloque *La performance : vie de l'archive et actualité* – il est possible, en inventant de nouvelles modalités d'exposition des documents, d'en favoriser une lecture dynamique stimulant la réflexion. Sur ce point, on lira les remarques éclairantes d'Éric Mangion.

Le texte de Cédric Moris Kelly expose la méthode et les moyens techniques définis pour développer une base de données élaborée à partir des fruits de cinq années de recherche consacrées à la performance sur la Côte d'Azur. L'intérêt majeur de cette base de données est de partir des artistes, archives vivantes, de leurs témoignages et de leurs fonds documentaires. Cédric Moris Kelly montre clairement, d'une part la complexité de l'élaboration d'une telle base de données (accumulation des informations) et, d'autre part celle du traitement technique et dynamique des informations dans leur richesse et leur diversité. Si certaines difficultés peuvent être étroitement liées à la spécificité de la performance, certains des défis relevés sont communs au traitement de toute base de données dès lors qu'elle atteint (ou dépasse) un niveau d'information critique.

Virgile Delmas expose les ambiguïtés de la photographie de performance. Ambiguïtés multiples puisque la photographie de performance glisse parfois, à la faveur d'un tour de passe-passe muséologique, du statut de document à celui d'œuvre et son auteur, du statut de photographe documentaire à celui d'artiste. Sans oublier que l'artiste peut être auteur(e) ou concepteur(e) de la photographie, un point développé par Liliana Coutinho au sujet de Gina Pane. Si l'étude comparative de photographies d'une même performance prises par différents photographes ou dans différents lieux permet de se rapprocher de la nature de la performance dans l'ici et maintenant de son déroulement, nous ne devons jamais perdre de vue les limites de la photographie, son incapacité à tout dire de l'action qui s'est déroulée, comme les contresens qu'elle peut générer¹³. C'est là peut-être qu'il faut nous

11 J. Donguy, in *Kanal Magazine*, n° 3, nov-déc. 1989, p. 73.

12 Nietzsche, « Considérations inactuelles », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. I, p. 500.

13 Voir à ce propos les remarques de Paul Schimmel au sujet de l'impact des images d'Hans Namuth sur la perception des œuvres de Pollock. Paul Schimmel laisse entendre que ses images ont en quelque sorte identifié Pollock à un performer en soulignant presque exclusivement l'importance de l'action. Cf « Leap in the Void: Performance and the Object », *op. cit.*, p. 18.