

Performer, participer : l'enjeu de l'activation

David Zerbib



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46195>

DOI : 10.4000/critiquedart.46195

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 27 mai 2019

Pagination : 70-88

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

David Zerbib, « *Performer, participer : l'enjeu de l'activation* », *Critique d'art* [En ligne], 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020, consulté le 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46195> ; DOI : 10.4000/critiquedart.46195

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2019.

EN

Performer, participer : l'enjeu de l'activation

David Zerbib

RÉFÉRENCE

RoseLee Goldberg, *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Londres : Thames & Hudson, 2018

Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, Londres : Tate Publishing, 2018

Kaija Kaitavuori, *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships*, Londres : I.B. Tauris

Social Design: Participation and Empowerment, Zurich: Museum für Gestaltung Zürich : Lars Müller, 2018. Sous la dir. d'Angeli Sachs

Alex Martinis Roe, *To Become Two: Propositions for Feminist Collective Practice*, Berlin : Archive Books, 2018

Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018, (Œuvres en société)

Isobel Harbison, *Performing Image*, Cambridge : MIT Press, 2019

- 1 Depuis le début des années 2000, le rapport des institutions artistiques et culturelles avec les pratiques liées à la performance s'est vu profondément reconfiguré. Des départements dans les musées d'art contemporain, des collections, des commissaires spécialisés, une place grandissante dans les biennales et les foires, sont désormais voués à cette pratique. Non seulement la performance comme genre ou médium a fait l'objet d'une reconnaissance institutionnelle sans précédent, mais encore est-ce le monde de l'art qui a été mis « en performance », autrement dit, en mouvement, invité à souligner sa dimension « performative ». Il a dû adapter ses cadres à des formes vivantes, processuelles, éphémères, situées, interactives, participatives qui modifient les coordonnées spatiales, temporelles, physiques, sociales et politiques de l'œuvre, en conférant au public un rôle nouveau. Si ces questions proviennent des ruptures formelles opérées entre les années 1950 et 1970, et dont l'histoire de la performance en tant que

telle représente un des éléments constitutifs, elles sont parvenues depuis les premières années du XXI^e siècle à de nouvelles formulations. L'actualité éditoriale donne la mesure de leurs enjeux.

- 2 Voici d'abord deux livres issus de deux épïcètres du monde de l'art contemporain, New York et Londres, où la valeur historique et esthétique de la performance a été fortement affirmée ces quinze dernières années. A New York, cette reconnaissance passe de façon emblématique par la présentation du travail de Marina Abramović au Guggenheim en 2005 puis en apothéose au MoMA en 2010, ainsi que par la création de la biennale *Performa* en 2005. Lancée par la pionnière RoseLee Goldberg, auteure, en 1979, de la première histoire de « l'art performance » – prolongée par un second ouvrage paru en 1998 –, cette biennale, dont la prochaine édition aura lieu en novembre 2019, nourrit largement le récent livre de l'historienne et curatrice : *Performance Now: Live Art for the 21st Century*. A Londres, la période a vu le *Live art*, soutenu par la Live Art Development Agency (qui célèbre cette année ses vingt ans d'existence), gagner en visibilité grâce en particulier à des structures et des événements consacrés à la performance au sein de la Tate Modern, créée en 2000. Là encore, c'est une actrice de cette histoire récente, Catherine Wood, *Senior Curator* en charge de la performance à la Tate Modern, qui publie un ouvrage à vocation panoramique sur la question : *Performance in Contemporary Art*.
- 3 Depuis ces deux points de vue, qui bien sûr ne représentent pas tout le champ de la théorie et de la pratique de la performance, on peut voir s'infléchir sémantiquement le sens de la performance en art. La performance est associée tout d'abord dans les discours à une certaine réussite. Le livre de Goldberg apparaît comme une célébration de ce qui serait devenu « l'une des formes d'art les plus visibles dans les musées autant que dans les biennales et les foires dans le monde entier »¹. Ce gain de visibilité, dans le texte, semble indexé à un gain de « visualité », c'est-à-dire à une revendication de son appartenance aux arts visuels, soumis en premier lieu aux critères esthétiques afférant à l'expérience visuelle. Le livre aborde en trois chapitres spécifiques le champ d'attraction que la performance a constitué pour la danse, le théâtre et, élément nouveau, l'architecture (comme dans le travail du Studio Miessen ou de Didier Faustino). Mais tout ce qui vit dans le *live art* doit *in fine* trouver une forme visuelle. Le travail iconographique rend dans le livre cette finalité très séduisante. La fonction documentaire de l'image est reléguée dans le livre de Goldberg au profit d'une fonction d'ordre pictural : « les photographies dans ce livre doivent être lues détail par détail, pour leur couleur, leur composition, leur rythme et leur contenu, comme le seraient les éléments d'une peinture ou d'une sculpture »². Il est douteux que tous les artistes figurant dans l'ouvrage souscrivent à cette conception de la photographie de performance. Or on comprend que sur la question visuelle, il en va chez Goldberg de la légitimité de la performance comme médium. Celui-ci influencerait désormais les autres arts visuels. Ainsi la performance aurait-elle suscité un « genre de photographie incomparable aux autres »³. Nouvel effet de chiasme : l'image de la performance aurait révélé la performance de l'image elle-même. A l'appui de ces remarques, le thème du livre d'Isobel Harbison, *Performing Image* incite à formuler l'hypothèse selon laquelle la performance constituerait le paradigme de l'art visuel contemporain, dans la mesure où elle travaillerait en profondeur tous les arts à travers le principe d'activation qui la caractérise.
- 4 Acquis la légitimité artistique, critique et historiographique, c'est la légitimité institutionnelle et culturelle qu'il restait à établir. « L'argument selon lequel la performance était difficile à intégrer dans l'histoire de l'art contemporaine ou dans la

collection d'un musée à cause de son caractère éphémère est devenu caduque »⁴, écrit Goldberg. L'institutionnalisation de la performance des années 2000 n'empêcherait pas cependant la radicalité de certaines œuvres. C'est ce que postule le chapitre « Radical Action: On Performance and Politics » en évoquant par exemple le travail de Teresa Margolles, Santiago Sierra, Ai Weiwei, Shirin Neshat et Rabih Mroué, ou encore les Pussy Riot intervenant pourtant assez loin des lieux de l'art. L'idée de la performance comme « langage global » émerge dans le discours, celle-ci apparaissant comme un « passeport » qui permettrait à des artistes africains ou asiatiques de traverser les frontières⁵. Le musée d'art contemporain serait ainsi devenu, sous l'effet de la performance, une plateforme globale où des pratiques hybrides et interculturelles exerceraient leur force visuelle et expressive, en engageant la présence et l'activité du public. L'expérience des visiteurs consiste dès lors à partager « une implication active dans l'œuvre et entre eux, étant témoins collectivement d'un événement mais y participant également »⁶. Evoquant l'installation *Test Site* (2006) de Carsten Höller à la Tate Modern, Goldberg décrit un lieu passant « d'une institution destinée à la contemplation paisible et à la conservation vers un palais de plaisir culturel à l'échelle d'une superproduction à succès »⁷.

- 5 Catherine Wood se considère-t-elle curatrice au sein d'un « palais de plaisir culturel » ? Son travail à la Tate Modern aboutit quoi qu'il en soit à un livre qui contraste sur plusieurs points avec les positions de Goldberg. Le cœur de son propos est moins la célébration visuelle et culturelle de la performance contemporaine comme médium que son inscription historique et sa schématisation théorique dans un cadre élargi. Tandis qu'à partir des années 2000 la performance est devenue, à travers le *re-enactment* et la « re-performance », son propre matériau historique, le livre interroge l'évolution de la performance des années 1950-70 à celle d'après 2000 selon trois polarités thématiques : « *I, we, it* », soit le sujet artiste, la collectivité formée par le public, et l'œuvre d'art.
- 6 On ne trouvera pas de glissement sémantique significatif dans l'idée que la performance est « un mode de travail qui porte l'attention vers les cadres de définition de l'art et en initie la transgression »⁸, bien que l'ancrage de cette transgression au cœur du monde de l'art la rende paradoxale. En revanche, des traits plus intéressants du point de vue de l'évolution des discours sur la performance sont à noter, tel le basculement de la performance comme activité spécifique et action finalisée vers l'idée d'une activation généralisée. En effet, tandis que les jeunes artistes rejettent souvent le terme de performance comme signalant « un domaine d'activité spécialisé »⁹ qui serait lié à la focalisation sur le corps par exemple, Catherine Wood définit la performance contemporaine comme ce qui renvoie « à un espace qui n'est pas seulement destiné à performer des actions mais à être un *espace de relations actives : un espace où des choses arrivent* »¹⁰.
- 7 Telle est au fond l'idée d'une puissance d'activation que l'époque aurait retenue de la performance historique : « ce qui est spécifiquement nouveau et précieux dans le travail développé durant les années 1960 et 1970, ainsi que dans les années 1980, c'est l'introduction d'un ensemble de modèles d'activation des relations entre l'artiste, le regardeur et l'œuvre »¹¹. Mais ces « *templates* », ces modèles ou formats d'activation ne visent plus une action de transformation stratégique des situations. La performance « représente un creuset où se nouent des relations esthétiques entre les gens et les choses qui se maintiennent dans un état spéculatif »¹². L'effet essentiel de la « *liveness* » de la performance contemporaine serait donc de créer, selon l'analyse que fait l'auteure du travail de l'artiste contemporain japonais Ei Arakawa, « un état de *potentialité* qui se

manifeste dans la manière dont tous les éléments de son œuvre peuvent bouger et changer »¹³. On voit donc bien évoluer le sens de la performance : « d'un accent mis sur la présence des corps en temps réel, la performance a muté en une texture métaphorique qui représente un état provisionnel des choses, suggérant la possibilité de changement et de transformation à travers l'itération »¹⁴. Cet état « provisionnel » textural et métaphorique produit par la performance est ce que Wood appelle « le performatif » [*the performative*] selon un emprunt à la théorie des actes de langage de John Langshaw Austin qui a caractérisé, non sans paradoxes et contresens, le discours sur la performance en art depuis 2000¹⁵.

- 8 L'idée d'activation qui nous paraît traverser le discours implique la révélation d'un état potentiel des choses et des relations, tout en demeurant dans le cadre tripolaire de l'art : artistes, public, œuvre. « Ils créent, nous regardons, c'est l'œuvre d'art »¹⁶. La performance produirait dans ce schéma une « zone de contemplation élargie »¹⁷. Il ne s'agit donc pas de sortir du cadre, comme le revendiquaient les néo-avant-gardes des années 1960 et 1970, mais d'activer le cadre pour le faire fonctionner autrement. Ainsi, « dans un contexte du XXI^e siècle [...] ce type d'œuvre met en lumière [...] le cadre conventionnel de l'art – la galerie – comme n'étant pas seulement un espace pour le regard, mais un espace public dans lequel se rassembler »¹⁸. L'expérience visuelle « élargie » dans la galerie d'art doit donc activer le cadre de l'art pour permettre la production d'une forme de collectif ou de communauté. La question politique surgit ici comme « la nature provisionnelle de tout "nous" »¹⁹. Quel « *agency* », ou capacité d'agir, ou provision d'action, cette expérience dans la galerie définirait-elle ? Le cadre institutionnel de l'art, activé par la performance, peut-il conférer réellement de l'effectivité à ce dispositif politique potentiel ? Pour tout un pan de l'art, cette effectivité ne peut advenir qu'en sortant des cadres institutionnels et du schéma tripolaire distinguant artiste, public et œuvre. Il en va de ce qu'on a appelé selon les cas et les contextes l'art participatif, le *community-based art*, ou l'art socialement engagé. Estelle Zhong Mengual préfère parler d'*art en commun*, dans un livre ambitieux et riche qui tente de renouveler l'analyse de la participation en art. Pour l'auteure, l'« art en commun » repose « sur un dispositif de participation, qui permet de transformer la création d'une œuvre, pratique habituellement individuelle et réservée à un petit nombre, en un processus collectif. »²⁰ Enjeu clé depuis le début des années 2000 là encore, la participation a fait l'objet de débats virulents dont Claire Bishop a été l'une des protagonistes à travers sa critique de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, sa confrontation avec Grant H. Kester ou sa lecture de Jacques Rancière²¹. Les lignes de tension qui ont traversé ces débats tiennent en particulier dans la position à adopter à propos de l'articulation entre esthétique et éthique, domaines artistique et social, stratégies inclusives et antagonistes, ainsi que de ce qu'on entend par un sujet « actif ». Circulant entre ces lignes pour y inscrire un point de vue original, Estelle Zhong Mengual part d'un terrain précis : « l'art en commun » britannique de 1997 à 2015 – période politique et culturelle marquée par le *New Labour* et sa conception de la *participatory democracy*, à propos de laquelle on découvre que l'un des vecteurs de réalisation relevait de « l'activation sociale ».
- 9 Inscrivant dans ce contexte les projets de *Lone Twin*, de Marcus Coates ou de Jeremy Deller, l'auteure démontre que ces pratiques collectives sont à la fois art (donc pas de l'action socio-culturelle) et politique (donc pas une instrumentalisation de l'art par le pouvoir en vue de fabriquer du consensus au service de son projet). On ne peut

commenter ici toute l'argumentation déployée, qui débouche sur plusieurs déplacements subtils : la défense d'un « faire » non spectaculaire par opposition à la performance qui prévaudrait dans les arts visuels ; la mutation de la compétence de l'artiste d'un savoir-faire technique à la capacité d'identification du potentiel formel présent dans des pratiques autres (comme dans *Folk Archive* de Deller) ; l'idée esthétique d'un art utile mais « pour des fins qui n'existent pas »²² ; l'identification d'une marge d'autonomie face au risque d'instrumentalisation politique, à travers la capacité d'action que permettrait l'équivocité des jeux de langage avec le pouvoir ; la création enfin d'une « forme de politisation nouvelle » à partir du rassemblement de singularités, dans la durée d'une production collective, qui invente une « communauté d'action non identitaire comme valeur et comme fin politique »²³.

- 10 Pour compléter l'analyse des modalités de constitution de cette « communauté », on puisera des outils de nature sociologique dans le livre de Kaija Kaitavuori. La chercheuse finlandaise présente l'art participatif comme l'un des « genres les plus populaires de l'art contemporain »²⁴ de ces quinze dernières années. Son propos, prenant appui sur Georg Simmel, Norbert Elias et Nathalie Heinich, consiste à analyser non pas l'art dans la société mais l'art comme société : « comment une société, et quel type de société, est élaboré dans les œuvres d'art, quels types de relations sont construites ou proposées, et comment les normes préétablies à propos des relations sont mises en question »²⁵. Au lieu d'établir une typologie d'art participatif, la sociologue étudie, sans considération esthétique, des rôles et modalités de participation. A ce titre quatre catégories sont identifiées qui déclinent la « fonction participant » ou « *participleur* » devrait-on dire pour insister sur la fonction justement et non sur la personne, selon le principe de la « fonction auteur » de Michel Foucault. Ces catégories dépendent du plus ou moins grand degré d'autonomie du participant ainsi que de son niveau d'implication dans la création de l'œuvre. On distingue le participant « cible » [*target*], « matériau » [*material*], « utilisateur » [*user*] et « co-créateur » [*co-creator*]. Une attention est également portée dans le livre à la question de l'auctorialité et de la contractualité. Autant d'angles thématiques qui dessinent la figure d'un *producer* (selon une terminologie d'Alex Bruns²⁶) qui paraît avoir relégué le « spectateur » ou le « visiteur » autant dans le passé que dans une passivité que Jacques Rancière avait déconstruite dans *Le Spectateur émancipé*.
- 11 Eu égard au fait que l'analyse de la participation en art mobilise une réflexion sur les formes de la démocratie et de l'organisation sociale qui déborde le strict cadre artistique, il apparaît important d'observer comment les participants contribuent et quels effets produit leur activité, sur l'œuvre, sur eux-mêmes, sur ceux qui les observent ou en sont des témoins secondaires. Sans quoi la participation peut bien demeurer « un terme qui chante plus qu'il ne parle » pour reprendre la formule de Paul Valéry à propos de la liberté, citée par Zhong Mengual²⁷. Dans le domaine du design et de l'architecture, la participation résonne souvent de façon mélodique mais l'ampleur et la technicité des projets limitent l'impact réel des usagers. Suivant une inspiration qui irait de William Morris à la « sculpture sociale » de Joseph Beuys, le catalogue dirigé par Angeli Sachs *Social Design: Participation and Empowerment* veut au contraire offrir un aperçu sur des projets internationaux, souvent situés dans des zones défavorisées, qui mettent en œuvre la participation des personnes concernées en vue de favoriser « leur autonomisation [...] la transformation des conditions sociales, et le caractère durable des initiatives »²⁸. Selon une toute autre démarche, on trouvera dans le livre d'Alex Martinis Roe, *To Become Two: Propositions for Feminist Collective Practice*²⁹, une méthode de recherche artistique singulière

visant à extraire d'expériences politiques passées, en l'occurrence féministes, des modalités d'organisation et de conception du collectif éloignées du piège des mots d'ordre chantant. On pourrait méditer par exemple ce principe d'esthétique a-consensuelle tiré de l'expérience du Collectif de la librairie des femmes de Milan : « pour le plaisir d'être ensemble elles n'avaient pas besoin d'être d'accord »³⁰.

- 12 D'un domaine à l'autre, d'une question à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un point des discours à ceux vers lesquels ils glissent, nous constatons la prégnance d'un enjeu, celui de l'activation. Faut-il y voir le signe d'une dynamique esthétique et politique située qui n'a plus besoin de grandes transcendances programmatiques pour agir, ou le symptôme d'un monde social et culturel, de corps et de collectivités, de vies et de pensées, qui perçoivent le risque de s'éteindre, d'être mis sur *off*?

NOTES

1. Goldberg, RoseLee. *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Londres : Thames & Hudson, 2018, p. 7
2. Goldberg, RoseLee. *Op. cit.*, p. 11
3. *Ibid.*, p. 11
4. *Ibid.*, p. 17
5. *Ibid.*, p. 9
6. *Ibid.*, p. 15
7. *Ibid.*, p. 16
8. Wood, Catherine. *Performance in Contemporary Art*, Londres : Tate Publishing, 2018, p. 10
9. *Ibid.*, p. 12
10. *Ibid.*, p. 10
11. *Ibid.*, p. 13
12. *Ibid.*, p.10
13. *Ibid.*, p.10
14. *Ibid.*, p. 227
15. Nous nous permettons de renvoyer, pour une présentation de la problématique, à : Zerbib, David. « La performance est-elle performative ? », *Artpress 2*, n° 18, août-octobre 2010. Sur la différence entre la performativité des œuvres d'art et la performance « live », voir Von Hantelmann, Dorothea. *How to do Things with Art*, Zurich : JRP|Ringier ; Les Presses du réel, 2010.
16. Wood, Catherine. *Op. cit.*, p. 23
17. *Ibid.*, p. 23
18. *Ibid.*, p. 23
19. *Ibid.*, p. 229
20. Zhong Mengual, Estelle. *L'Art en commun: réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon : Les Presses du réel, 2018, (Œuvres en société), p. 12
21. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres : Verso, 2012
22. Zhong Mengual, Estelle. *Op. cit.*, p. 112
23. *Ibid.* p. 324

24. Kaitavuori, Kaija. *The Participant in Contemporary Art: Art and Social Relationships*, Londres : I.B. Tauris, p. 2
25. *Ibid.*, p. 4
26. Alex Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond : From Production to Produsage*, Bern : Peter Lang, 2008.
27. Zhong Mengual, Estelle. *Op. cit.*, p. 15
28. *Social Design: Participation and Empowerment*, Zurich: Museum für Gestaltung Zürich : Lars Müller, 2018, p. 28. Sous la dir. d'Angeli Sachs
29. Martinis Roe, Alex. *To Become Two: Propositions for Feminist Collective Practice*, Berlin : Archive Books, 2018
30. *Ibid.* p. 75
-

AUTEUR

DAVID ZERBIB

David Zerbib est Maître d'enseignement en Philosophie de l'art à la HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design de Genève et coordonne l'Unité de Recherche de l'Ecole Supérieure d'Art d'Annecy Alpes (ESAAA). Ses travaux s'intéressent à la question de la performance et de la performativité, et proposent de nouveaux axes de réflexion esthétique à partir du concept de « format ». Membre de l'AICA (Association internationale des critiques d'art), il a notamment coédité *Performance Studies in Motion, International Perspectives and Practices* (Bloomsbury, 2014) et a dirigé la publication *In octavo : des formats de l'art* (Les Presses du réel /ESAAA, 2015).