

Le "pour de vrai" et le "vrai" en art performance. Fiction Vs trace.

L'art performance est une pratique artistique récente et finalement méconnue. Le 20^{ème} siècle l'a vu naître et se développer sans trouver le chemin d'une reconnaissance populaire. Parmi les 7 arts que sont l'architecture, la sculpture, les arts visuels (englobant la peinture, le dessin et la photographie), la musique, la littérature, les arts de la scène (englobant théâtre, danse, mime et cirque) et le cinéma : on trouve peu de considération pour l'art performance. Si aujourd'hui la télévision et la bande dessinée sont présentées comme respectivement 8^{ème} et 9^{ème} art, l'art performance n'a apparemment pas encore de place. Pour certains, comme Richard Schechner, « performance » est le terme qui remplace celui des « arts de la scène », mais selon Roselee Goldberg et Cécile Croce l'art performance est une hybridation de nombreuses pratiques issues le plus souvent des arts visuels, des arts de la scène et de la musique. L'art performance peut-être à la fois de la peinture, du dessin, de la photographie, du théâtre, de la danse, du mime, du cirque, de la vidéo, de la musique etc.

Malgré cette difficulté de classification et de délimitation, l'art performance n'est pas un art « fourre-tout ».

Wikipédia, site d'informations encyclopédiques le plus fréquenté d'internet, donne la possibilité à l'art performance d'être défini pour le plus grand nombre. La performance y est décrite comme une action entreprise face à un public, présentée en solo ou en groupe, qui peut être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels, réalisées par l'artiste seul ou en collaboration, produite dans des lieux les plus divers, des galeries d'art, des musées, des espaces « alternatifs », qui peut être exécutée qu'une fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions, et qui est par essence un art éphémère qui laisse peu d'objets derrière lui mais qui est essentiellement connu par ses traces. Cette définition contradictoire n'est pas due à Wikipédia, critiqué pour ses approximations, mais à la réalité de l'objet défini. Il est vrai que les performances de l'allemand Joseph Beuys sont présentées en solo, mais que celles des français Gilbert et Georges sont présentées à deux, et celles plus récentes du Corps Collectif en groupe. *Column* de l'américain Robert Morris est accompagnée d'éclairages dont se passe *Chandelier* du Sud-Africain Steven

Cohen. *Balkan Barock* de la serbe Marina Abramovic contient de la musique et des éléments visuels de rétroprojection vidéo mais pas *Rhythm 0* qui est pourtant de la même artiste. Certaines performances de la française Gina Pane sont réalisées par l'artiste seule mais d'autres sont en collaboration avec sa photographe. *Corbeaux* de la marocaine Bouchra Ouizguen, bien que programmée par l'auteur, est interprétée par une trentaine de femmes. *Messe pour un corps* du français Michel Journiac est présentée dans une galerie d'art, *Mesurage* de la française Orlan dans le musée d'Andy Warhol aux USA, *Trans-Fixed* de l'américain Chris Burden dans une rue de Californie. *Iraq War Ends* des américains « Yes Man » est une performance réalisée une seule fois alors que *Following Piece* de l'américain Vito Acconci est réalisée 23 fois. *Imponderabilia* de Marina Abramovic et Ulay est reproduite en 2010 par plusieurs performeurs mais jamais par eux-mêmes. *Body Pressure* de l'américain Bruce Nauman possède un script, un scénario à suivre, alors que les *Orgies* de l'autrichien Hermann Nitsch sont improvisées ou longuement répétées car pour lui « les deux sont nécessaires, le calcul et la spontanéité. La clé c'est de calculer la spontanéité et le hasard. »¹. Les performances de Tino Seghal ne possèdent aucune trace volontaire alors que *Marcus Fisher* d'Oreet Ashery n'est visible que par ses traces. Le couple de français Hp Process utilise les traces de ses performances précédentes pour ses performances suivantes et l'américain Mike Kelley installe ses objets de performances dans des musées.

Les performances n'ont pas de règles mais quelques similarités.

Pour Cécile Croce, les performances possèdent un dénominateur commun : le public. « La performance est sans doute d'abord, [...] un art de la participation du spectateur. Elle n'existe pas sans lui comme d'ailleurs sans doute tout art. Mais plus encore : Elle n'existe *que* dans le temps de présence du spectateur (même si elle s'esquisse en amont et se prolonge en aval) ... »². « Avec la performance, ce ne sont plus trois rôles (de l'artiste, du spectateur, de l'œuvre) qui sont en scène mais [...] au moins cinq [...] : l'artiste, le public participant et actant, le public participant regardant, l'œuvre même, le public second abordant la performance par ses traces (photos, commentaires), auxquels nous pourrions ajouter le public regardant un autre public participant ... »³.

¹ Collectif, *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p.229.

² Cécile Croce, *Performance et psychanalyse, Expérimenter et [de]signer nos vies*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.29

³ Ibid. p.141-142.

Si le public est commun à toutes les performances, il est aussi commun au théâtre. Il serait alors facile de considérer l'art performance comme du théâtre. Mais ce que le public voit au théâtre est différent de ce qu'il voit en art performance.

Au théâtre le public vient voir et voit une fiction : une action « pour de vrai », puisqu'elle simule le « vrai ». D'usage, en art performance, le public vient voir et voit du « vrai » : une action non simulée.

Roselee Goldberg est la première historienne à proposer dans *La performance du futurisme à nos jours* de différencier performance et théâtre par la fiction. « [À] la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme »⁴. La performeuse Marina Abramovic rajoute que « pour être une *performance artist*, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est faux ; il y a une boîte noire, vous payez votre ticket et vous vous asseyez dans le noir et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance, c'est exactement le contraire : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept très différent. C'est à propos de la vraie réalité. »⁵.

Les sévices que les artistes de performances infligent à leur corps, quand sévices il y a, ne sont pas simulés comme au théâtre. Les mutilations en performance ne sont pas « pour de vrai ». Gina Pane saigne réellement lorsqu'elle monte sur une échelle de sa confection couverte de morceaux de verres tranchants dans *Escalade non anesthésiée*.

Mais la performance n'a pas cessé d'évoluer de sorte qu'aujourd'hui on trouve des performances qui présentent le « vrai » comme celles de Marina Abramovic, et d'autres qui simulent le « vrai » comme Walid Ra'ad qui organise des conférences sur des guerres fictives.

Si la fiction peut s'intégrer à une performance, on peut se demander en quelle quantité. Car une action, qu'elle soit artistique ou non, peut-être « plus ou moins » fictive.

⁴ *Ibid.* p.8.

⁵ Marina Abramovic dans *Pour une extension du domaine de la performance (XVII-XXI siècle)* Christian Biet. p23-24

Le travail d'Alexandre Serres introduit une nouvelle hypothèse qui est que la trace corrobore le « vrai » de l'art performance. Pour démontrer cela il faudra d'abord comprendre le « vrai » en art performance et découvrir sa source.

Cette réflexion tentera donc de démontrer que l'art performance se différencie du théâtre par la présence, la présentation et la trace d'actions « vraies ». Pour ce faire nous ferons une étude comparative avec le théâtre qui est un art du « pour de vrai ». Ensuite nous irons dans le sens de la conclusion de Serres en articulant ses trois traces théoriques avec trois praticiens de l'art performance, sans oublier que certaines traces possèdent des effets fictionnels.

Ainsi cette thèse embrassera les trois sujets simultanément.

Pour se faire, on va dans une première partie éclairer la notion de fiction et trouver la terminologie nécessaire pour comprendre et distinguer la performance du théâtre. Les quatre chapitres qui la composent ont pour objectif de questionner les différences et les ressemblances entre théâtre et l'art performance.

Le premier chapitre étudiera la fiction au regard du théâtre avec la notion philosophique de *Mimèsis* pour appréhender les problématiques philosophiques que pose la fiction. La première sous partie distinguera la *Mimèsis* d'après Platon et la *Mimèsis* d'après Aristote et dégagera une analyse sur le rôle de la fiction. La seconde sous-partie s'intéressera au public de l'action fictive avec Jean-Marie Schaeffer qui propose une analyse moderne de la *Mimèsis* basée sur le public et son obligation d'être « éclairé ». Le but de ce début de chapitre est de démontrer que l'acteur et le public font la fiction pour ensuite prendre l'exemple du théâtre et l'exemple d'un effet fictionnel comme la narration. La troisième et dernière sous-partie présentera le théâtre à travers son histoire avec André Degaine, sa théorie avec le débat entre texte et scène, sa trace avec la perte de possible de l'aura de Walter Benjamin.

Sur les bases d'une étude de la fiction qui aura présenté ses caractéristiques et l'exemple du théâtre, le second chapitre se concentrera sur l'art performance. L'hypothèse qui sera posée en comparaison avec le théâtre est que l'art performance est un art qui utilise des effets fictionnels pour présenter le « vrai ». Pour ce faire les deux premières sous-parties se concentreront sur son histoire, de sa création à son apogée.

Le troisième chapitre nuancera la part de fiction présente en art performance à travers des exemples récents de performances narratives qui nous ramènera à la comparer au théâtre. Surtout que depuis l'art performance le théâtre et son analyse a évolué en une

« mise à zéro de toutes les scènes ». Ce chapitre présentera le théâtre d'aujourd'hui et plus particulièrement les théories de Richard Schechner. Se concentrer sur Richard Schechner, avec une étude approfondie et détaillée de ses écrits permettra de dégager une pensée que l'on considère issue de la performance et donc essentielle pour comprendre l'art performance et ses rapports au théâtre. Ce chapitre rappellera que cette partie est avant tout une étude de l'art performance en comparaison du théâtre pour comprendre sa fiction. Si le théâtre discute aujourd'hui son rapport à la fiction on ne peut éviter d'en étudier les sources et les protagonistes, car l'on considère l'art performance comme responsable. Ce qui nous semble intéressant dans la vision de Richard Schechner c'est de considérer le théâtre comme art performance. D'un cousin émancipé l'art performance engloberait maintenant son ascendant.

De cette approche le quatrième chapitre aura pour but de présenter la mort et l'espace public comme le dernier bastion du vrai en art performance. Les trois premiers chapitres auront présenté l'art performance comme un art peu fictionnel, il faudra expliquer pourquoi à travers le « vrai » indéniable. L'étude se portera cette fois sur l'essence du « vrai » à travers les notions de mort et d'espace, suivi d'exemples. Aussi les deux premières sous-parties placeront la performance et son performeur face à la mort et au *Dasein* d'Heidegger. Il s'agira de présenter l'art performance comme un art qui met en danger son interprète et qui utilise le danger comme concept avec l'exemple d'une action inédite de Wajdi Mouawad qui présentera la mort comme la dernière limite de sa fiction. Les deux dernières sous-parties se concentreront sur l'espace public en art performance et sur une catégorie de performance que Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi appellent l'*Artivisme*⁶. Cette présentation aura pour but de nous interroger sur les « performance invisibles » qui ne sont visibles que par leurs traces.

C'est la visibilité de la trace qui introduira notre seconde partie sur l'épistémologie de la trace de performance et ses exemples. Cette seconde partie va adapter les traces citées par Serres à la fiction en art performance, à travers trois performeurs/traceurs.

Les traces ne seront pas les mêmes et n'impliquent pas la même fiction. Les traces étudiées seront : la trace/mémoire du philosophe Paul Ricœur à travers le travail de

⁶ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

performance de Marina Abramovic, la trace/écriture de Jacques Derrida à travers HP Process et la trace/indice de Carlo Ginzburg à travers Mike Kelley.

Le premier chapitre se concentrera sur la mémoire. L'hypothèse qui y sera abordée est et que l'oubli est l'ennemi de la performance, autant que de toute autre action (puisque d'essence éphémère). Une performance se fait puis disparaît. Seule la trace permettrait de ne pas l'oublier. Nous considérons la mémoire comme notre première trace. Bien qu'elle paraisse limitée dans le temps la mémoire est l'endroit où s'emmagasine obligatoirement une performance, car la performance est réalisée par un artiste et que cet artiste possède une mémoire. Nous étudierons aussi la notion de témoignage qui semble être le seul moyen de transmettre la mémoire et qui permettra de comprendre que seul celui qui la possède a le pouvoir de l'utiliser comme une trace.

C'est avec le témoignage que la mémoire se perpétue et obtient son public. Nous nous demanderons ici si la trace est faite pour être transmise au public.

Il faudra aussi distinguer deux mémoires différentes, celle du performeur et celle du public.

Paul Ricœur a dédié *La mémoire, l'histoire, l'oubli* à la notion de trace et à sa fidélité, à travers l'humain et sa mémoire (l'outil), l'histoire et son archive (le résultat), le temps et l'oubli (l'épreuve). Ce dont un seul homme se souvient grâce à sa mémoire disparaît avec lui à sa mort, sauf s'il l'a transmis avant. La notion de trace englobe cette transmission, transmission verbale ou transmission objet.

Nous nous demanderons si la mémoire est plus objective que son témoignage. Nous y réfléchirons en prenant comme exemple majeur la performeuse Marina Abramovic.

Étudier Marina Abramovic comme performeuse/traceuse qui plus est avec l'aide de Ricœur est inédit.

Marina Abramovic est une artiste serbe qui n'a jamais cessé de réaliser des performances. Née à Belgrade en 1946 elle étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade de 1965 à 1970, et elle commence en 1973 ses premières performances. Nous voulons démontrer que Marina Abramovic, se présentant elle-même comme la « grand-mère » de la performance, est plus exactement la mémoire vivante de l'art performance.

Dans un second chapitre nous considérerons la trace/écriture comme la trace objet créée pour pérenniser l'action primaire. À l'inverse de la trace/mémoire son but premier serait la pérennité car elle est fabriquée volontairement par l'homme et n'est pas innée.

L'écriture est par définition la restitution du langage. Il est important de comprendre ici qu'on la définit comme tout objet qui capte une action primaire, que cet objet capte l'action primaire de manière partielle ou non. Ainsi pour nous la photo, la vidéo, l'enregistrement sonore, le témoignage écrit, le dessin, la peinture, la sculpture... sont toutes des traces/écritures.

La photo, la vidéo, l'enregistrement sonore, les écrits ou dessins préparatoires peuvent être des traces qui accomplissent l'acte de pérennité de l'action primaire « performance ».

Même si à ses débuts l'art performance voulait s'en défaire et que certains performeurs comme Tino Sehgal s'en défont, les raisons de pérenniser l'art performance sont d'inscrire cet art dans l'histoire et de pouvoir le vendre.

Le penseur de la trace/écriture sera le philosophe français Jacques Derrida, né en 1930 et mort en 2004. Il n'est pas le seul à penser l'écriture comme trace mais il est le seul à lui avoir dédié plusieurs œuvres dont *De la grammatologie*, ou *L'écriture de la différence* que nous rapprocherons des performances d'HP Process.

HP Process est un duo créé en 2006 constitué de deux performeurs/traceurs, Hortense Gauthier & Philippe Boisnard, qui se présentent comme des « performeurs du numérique ».

HP Process n'est pas connu de tous. Cet exemple va permettre de mieux comprendre les nouveaux médias et leur incursion dans le domaine de la performance en tant que médiateurs et acteurs. Leur pratique est intermédia, c'est-à-dire qu'elle utilise différents médias. Ils l'appellent « performance numérique ». Ils questionnent l'écriture et la poésie à travers des performances où les médias sont écritures. Leur action primaire est la trace/écriture même. Ce qui nous intéressera ici c'est la substitution du corps et le questionnement sur la poésie qu'il revendique.

Le troisième et dernier chapitre étudiera la trace/indice.

C'est à Carlo Ginzburg (né en 1939), historien et philosophe italien, que l'on doit la terminologie d'indice. Dans son ouvrage *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et*

*histoire*⁷ il décrit ce qu'il appelle le « paradigme indiciaire ». Un paradigme est une manière de voir le monde, une représentation des choses qui repose sur une base définie (matrice disciplinaire, modèle théorique ou courant de pensée). Il utilise pour décrire ce paradigme trois exemples, le critique d'art Giovanni Morelli, auteur d'une analyse sur les reproductions de tableaux, le romancier Conan Doyle, auteur des romans de Sherlock Holmes, et le père de la psychanalyse Sigmund Freud.

En ce qui concerne l'art performance nous prendrons l'exemple de l'artiste américain Mike Kelley (1954-2012) et de son œuvre *Performance related objects* littéralement « Objets en rapport avec la performance » exposée au musée d'art contemporain de Paris, le centre Pompidou.

D'avantage qu'une collection d'objets de performance Mike Kelley se consacre à une collection d'objets qu'il considère comme les traces/indices de ses propres performances.

On voudra dégager de ce dernier chapitre qu'il est possible de tracer le « vrai » de l'art performance avec une trace objective.

Cette thèse se conclura sur une nouvelle échelle de la fiction intégrant les arguments posés dans la première partie, et les exemples de traces étudiés dans la seconde partie. On aura répondu aux différentes problématiques et on pourra envisager de considérer la trace comme un art à part entière qui pourrait se séparer des autres arts pour devenir un art propre. Cette hypothèse futuriste nous permettra d'imaginer au vue des avancées technologiques l'avenir de l'art performance et de la fiction.

⁷ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989