MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Les arts en acte : de la performance à l'inter-artistique

DGCA

Caroline CROS, Stéphanie CHAILLOU,
Philippe LE MOAL, Sylvie SIERRA MARKIEWICZ,
avec le concours d'Elena DAPPORTO

Coordination Philippe LE MOAL

SEPTEMBRE 2024

Table des matières

Synthèse 5

I - Repères historiques et problématiques 5

II - Les mutations de la performance 7

III – Impact de la performance sur les arts visuels et les arts de la scène 8

IV – État des lieux et perspectives de politique publique 12
Faut-il une aide spécifique de l'État à la performance ? 13
Faut-il des lieux dédiés à la performance ? 14
Quel statut pour les artistes performeurs ? 14
Quelle place pour la performance dans l'enseignement supérieur de la création en France ? 15
Les enjeux de l'archive 15

Éléments de procédure et de méthode 17

1re Partie - **Repères historiques et problématiques** 19

1- La performance de la lettre à l'esprit 21
Une création lexicale ancienne 21
Un paradigme emprunté aux sciences du langage et aux sciences humaines ? 23
Une généalogie et un périmètre à géométrie variable 26

2- Des éléments de contexte notoires 29
Art et politique : de l'Internationale lettriste à l'Internationale situationniste 29
Art et féminisme 32
À l'Est, la censure : entre poétique et politique 34
Prémices d'une prise de conscience : performance et écologie 36
Écrans d'art : la vidéo en acte 38

3- La performance : caractéristiques 40
Une définition illimitée 40
Un esprit de contestation, d'insoumission, de désobéissance 42
Une déconstruction des lieux de l'art et des catégories artistiques 42
Un rapport radical et transgressif au public, une abolition de la distance esthétique 44
Ecce Homo Artisticus 46
Rites, rituels, ritualités 48
L'art en corps 49
L'inconnu, l'incertain, l'imprévisible 52
Éphémérité, immédiateté : du présent à l'archive 53

2e Partie - **Les mutations de la performance** 55

1- Des contextes nouveaux 57
Quand l'histoire performe : la chute du Mur de Berlin 57
Un activisme revisité 58
Performance de genre et intersectionnalité 59
Un saut technologique : la performance globalisée 62
Une déchirure éthique : l'attentat du 11 septembre 2001 63
Risques de l'art et tectonique sociétale 65

2- La performance face à l'institutionnalisation 68
Étudier la performance : la naissance des performance studies 68
Exposition et historicisation de la performance 69
Collectionner la performance 73

3- Rejouer-déjouer la performance : entre interprétation et activation 80
Protocoles et modes d'emploi 80
Le reenactment 83

3e Partie - **Impact de la performance sur les arts visuels et les arts de la scène** 87

1- Performance et création visuelle 90
Une vitalité confirmée 90
Une plasticité qui favorise des formes vivantes, vulnérables et en perpétuel renouvellement 93
Rapprochement entre arts visuels et spectacle vivant : à quel prix et avec quels outils ? 97

2- Performance et création chorégraphique 99
Une proximité ancienne avec les arts visuels, devenue porosité 99
Une implication partagée du corps qui fit débat 100
Sur les chemins de l'autobiographie 102
Un déploiement hors des salles de spectacle 103
Un tournant conceptuel 104

3- Performance et musiques 106
L'expérimentation, une voie ouverte aux pratiques performantielles 106
La musique réinventée 107
Le concert se renouvelle dans un monde recomposé 110
Éclatement des codes musicaux et des frontières entre champs artistiques 112

4- Performance et création théâtrale 116
Mise en crise de la représentation théâtrale et performance 116
Des premiers happenings au théâtre post-dramatique 118
Pour une « extension du domaine du théâtre » 121
Effacements et résurgences : la performance au cirque 123
Arts de la rue et performance : si loin, si proches ? 125

5- De quoi la performance est-elle le nom aujourd'hui ? 128
La dilution d'une idée : une « performance attitude » 128
Démultiplication de la dénomination « performance » dans les programmations à partir de 2005 129
De la performance au « live art » 130
Une nouvelle théâtralité 132
Un autre nom pour les projets inter-artistiques ? 134

4e Partie - **État des lieux et perspectives de politique publique** 137

1- État des lieux de la performance en France 139
Bref retour sur les acteurs historiques 139
Esquisse d'un panorama des acteurs d'aujourd'hui 142
Une perception disparate de la situation selon les interlocuteurs 145

2- Quelle politique publique pour la performance ? 148
De la performance à l'inter-artistique : retour sur l'action du ministère 148
Quelle hospitalité à l'inter-artistique dans un paysage cloisonné ? 151
Faut-il une aide spécifique de l'État à la performance ? 153
Faut-il des lieux dédiés à la performance ? 156
Quel statut pour les artistes-performeurs ? 159
Quelle place pour la performance dans l'enseignement supérieur de la création en France ? 166
Les enjeux de l'archive 174

Annexe 1 - Lettre de mission 181

Annexe 2 - Bibliographie 183

Annexe 3 - Questionnaires 188

Annexe 4 - Liste des artistes et professionnels dont les avis ont été recueillis 194

Annexe 5 - Analyse des données de la base des Archives du spectacle (ADS) 196

Synthèse

I - Repères historiques et problématiques

Issu du vieux français, **le terme « performance »,** est emprunté au cours du XVI^e^ siècle par la langue anglaise dans laquelle il est doté d'une signification très large d'accomplissement d'un acte ou d'une prestation et qui recouvre également l'acception générale de spectacle. **Réintroduit dans la langue française au cours du XIX^e^ siècle, il y acquiert également une forte polysémie** – usages dans le sport, en psychologie, sociologie, linguistique, gestion, économie – **mais n'y désigne toutefois pas d'objet spectaculaire jusque dans les années 1960**. À cette période, la critique d'art en France et aux États-Unis s'en empare pour nommer des formes parentes, apparues durant les années 1950, que leurs auteurs nomment toutefois eux-mêmes autrement : « act », « happening », « activity », « piece », « event » « œuvre », « anthropométrie », « aktion » « action vivante », « concert », « art-action » ou encore « action-spectacle ».

Les trois décennies 1950, 1960 et 1970 constituent la matrice historique de la performance, phénomène aux contours difficiles à cerner, qui est l'héritier des avant-gardes du début du XX^e^ siècle (futurisme italien, Cabaret Voltaire, mouvement Dada, Merz, ready-made de Marcel Duchamp, écrits d'Antonin Artaud), elles-mêmes marquées entre autres par le mouvement des Incohérents de la fin du siècle précédent.

Cet avènement artistique n'est pas sans **lien avec le contexte intellectuel, politique et sociétal du moment.** En effet, quelques grands débats prospèrent alors, notamment dans les domaines de l'anthropologie – mise au jour du **rituel du potlatch**, en particulier des principes de don et contre don, ainsi que d'une esthétique de la dépense et de la destruction qui y sont liés – mais aussi de la linguistique – élaboration de la théorie du « dire c'est faire » et des **« énoncés performatifs ».** Un débat qui conduit les auteurs du présent rapport à préférer le terme « performantiel » pour qualifier les propositions relevant de la performance, lesquelles répondent plutôt au principe « faire c'est dire », inverse de celui identifié en linguistique. Parallèlement, **la Guerre froide** instaure la performance comme pratique opérationnelle de contestation politique dans des contextes de censure et de propagande tandis que l'Internationale situationniste élabore les **postures activistes qui alimentent Mai 1968**. En lien avec le **développement du féminisme**, des artistes femmes trouvent dans la performance la possibilité d'engager des gestes d'émancipation et d'affirmation de soi tout autant que de dévoilement de récits intimes. Les **prémices d'une conscience écologique** s'immiscent également dans le champ de la performance, par exemple sous la forme d'une esthétisation des déchets, d'une mise en tension du corps et du paysage ou encore de la prise de conscience de la relation

ambiguë des humains aux animaux. Enfin, sur le plan technologique, la période de développement de la performance correspond à l'entrée progressive de l**a télévision dans tous les foyers,** avec un impact majeur autant sociétal qu'artistique.

Difficile à définir précisément, la performance répond toutefois à **certaines caractéristiques** qui n'ont pas toutes à être réunies, mais dont il importe que certaines le soient, pour que l'on puisse utiliser ce terme :

- **un esprit de contestation, d'insoumission et de désobéissance** qui remet en cause le « système des beaux-arts » et plus généralement les fondements de la société (actualité sociopolitique ou sociétale, structures de pensées, modes de domination) ;
- **une déconstruction des lieux et des catégories artistiques** qui passe par l'investigation de nouveaux espaces de l'art et l'interaction entre des champs artistiques traditionnellement cloisonnés ;
- **un rapport radical et transgressif au public** visant à déconstruire l'attente esthétisante voire à abolir la distance esthétique par une convocation d'effets de choc et de frayeur ou de possibilités de passage à l'acte qui questionnent la dimension éthique de la position de témoin – et donc possiblement de complice – dans laquelle sont placés les spectateurs ;
- **une implication pleine et entière de l'artiste** de sorte que le geste artistique en tant que tel devient œuvre et son auteur, une matière vivante, physiquement convoquée dans la réalisation – ce qui distingue le performeur de l'acteur, dont les paroles et mouvements visent à représenter ;
- **une convocation de rites et rituels**, actant la réflexion conduite par Georges Bataille qui, dans *La Part maudite,* relève que *« le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane »* ;
- **une omniprésence du corps**, à la fois support d'adresse à l'autre, espace de construction de soi et matière endogène qui, de l'auto-lésionnisme à une approche plus réconciliée, est mise en travail à l'aune d'un monde perçu comme hostile, indifférent ou accueillant ;
- **un lien avec l'imprévisible, le risque et l'accident** reposant aussi bien sur les notions de hasard et d'indétermination empruntées à la philosophie orientale, que sur des protocoles « à risque » aux issues non prédictibles ;
- **une relation étroite avec l'immédiateté du présent**, assumant l'évanescence des actions en cours, leur non-reproductibilité, leur vocation à disparaître et soulevant, dans le même temps, la question de leur mémoire et celle – épistémologique et ontologique – du statut de leurs traces.

Sur cette base, a**lors que le terme performance connaît une actualité incontestable en ce début de XXI^e^ siècle**, que ce soit chez les artistes et les critiques ou les programmateurs de tous domaines, **se pose la question de savoir s'il recouvre les mêmes réalités que durant le troisième quart du XX^e^ siècle**.

II - Les mutations de la performance

Née dans une période d'après-guerre marquée par l'ouverture des camps de concentration, le développement de la Guerre froide et la reconstruction de l'Europe de l'Ouest sous l'égide américaine, la performance évolue, de la fin du XX^{e} siècle à l'orée du XXI^{e}, au fil de modifications contextuelles.

La chute du Mur et l'effondrement du bloc des pays de l'Est qui s'ensuit redessinent la géographie politique et artistique. Au début des années 1990, **le courant punk** ouvre de nouvelles modalités de rapport entre art et activisme comme en témoignent les actions des Pussy Riot ou du groupe Femen. L'impact de **l'épidémie de Sida** sur diverses communautés à partir de 1983, l'affirmation d'un ***black feminism, le développement de la scène Voguing*** offrent une convergence opérationnelle à des problématiques d'invisibilisation tandis que l'ouvrage *Trouble dans le genre* de Judith Butler, énonce le principe de **« performer le genre** ». La fin du XX^{e} siècle, c'est aussi **l'ère de la globalisation numérique** avec la diffusion croissante des ordinateurs individuels puis l'arrivée du World Wide Web qui entraînent une réorganisation de la relation à l'œuvre, un nouveau rapport à l'inattendu, une exacerbation de la mise en scène de soi, une « selfisation » qui fait de tout un chacun un performeur potentiel. Par ailleurs, en 2001, avec l'**attentat du World Trade Center** s'ouvre un questionnement abyssal sur l'**articulation entre esthétique et éthique**, via l'affaire Stockhausen qui a suivi la déclaration du compositeur assimilant l'événement à *« la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été donnée* ». Si l'œuvre peut faire événement, tout événement peut-il faire œuvre ? Au-delà de cette interrogation (jusqu'où l'art peut-il aller ?) surgit également celle de la liberté de création et de programmation.

Parallèlement, plusieurs évolutions contribuent à une **institutionnalisation progressive de la performance**. L'ouverture, à partir de 1980, de **départements de *performance studies*,** permet une dissémination de la *performance theory*, née dans les années 1960, qui pose que toute activité humaine témoigne d'une dimension théâtrale ou spectaculaire. Sous l'effet de la théorisation universitaire, la performance devient, à partir des années 1990, l'objet d'expositions collectives et thématiques avec une visée historique, se proposant de décrypter le genre. Proposées par des institutions prescriptrices, ces manifestations contribuent à une **historicisation de la performance,** tandis qu'à partir de la fin des années 2000, les grands musées lui dédient une place et engagent de véritables **politiques d'acquisition,** En France, sur un patrimoine de 450 000 œuvres répertoriées à ce jour sur la base nationale numérique des collections publiques Videomuseum, on relève ainsi 1 600 œuvres performantielles.

Parmi celles-ci, des **œuvres sur instruction** ont pour particularité de pouvoir être **activées par d'autres personnes que leurs inventeurs,** selon un processus d'interprétation, qui, de la réactivation à l'appropriation, voire au détournement, peut s'apparenter à une action artistique. Par ailleurs, **la nécessité de faire histoire** plus d'une génération après les décennies inaugurales de la performance a fini par avoir raison du principe de

confidentialité, de volatilité et de marginalité qui lui était associé – principe en fait pas totalement absolu, comme en témoignent divers exemples – et de l'exclusive laissée jusqu'alors aux traces diverses, délibérées ou non, de ses occurrences (photographies, enregistrements vidéo, notes et partitions, témoignage). La **pratique du reenactment** s'est ainsi progressivement installée dans le paysage artistique, depuis au moins 1988, année où Jeff Kelley, critique d'art et curateur, a organisé une rétrospective des happenings d'Allan Kaprow. Cette pratique connaît une forme de consécration en 2003, quand Marina Abramović fonde l'International Performance Group qui pratique régulièrement des reenactements de performances historiques. Par ce passage au « document vivant », la pratique performantielle se trouve ainsi confrontée à **des questionnements que les arts de la scène ont rencontrés de longue date : celui notamment de la fidélité à l'œuvre** réactivée… reprise… rejouée…remédiatisée… ou de la liberté que l'on prend à son égard.

III – Impact de la performance sur les arts visuels et les arts de la scène

Originellement, **la performance propose un « contrat de regard » différent de celui du « spectacle »,** qu'il soit chorégraphique, musical ou théâtral, tel que la tradition occidentale l'a forgé au fil du temps. Par ailleurs, elle se caractérise par **une dimension inter-artistique** forte qui appelle autant un croisement d'attitudes créatives que de regards sur les œuvres qui en résultent. En France, où le cloisonnement entre champs artistiques est très marqué – à la différence des États-Unis où la performance s'est d'abord développée – cette dimension inter-artistique ne s'enracine toutefois pas de la même manière dans chacun d'entre eux ; de même l'appropriation des approches performantielles diffère pour chacun en fonction de son histoire propre.

Avec la performance, durant sa phase matricielle des années 1950-1970, **le champ des arts visuels** annexe en priorité le réel et son environnement immédiat, en s'inscrivant dans un contexte élargi (l'espace domestique, la rue, le musée, la nature, les médias) pour produire des formes éphémères, confidentielles et souvent militantes. Ce caractère militant s'est considérablement renforcé aujourd'hui avec une prolifération de postures artistiques poreuses et ouvertes. Ce qui est saillant c'est la **volonté d'inventer des hybridations et des circulations susceptibles de provoquer des transformations sociétales** sur des enjeux comme l'écologie, l'éducation, le soin et les questions identitaires. Ainsi, de plus en plus d'artistes se revendiquent chercheurs, activistes, écrivains, psychologues, jardiniers, sociologues, curateurs et psycho-cliniciens. La question du corps est le point nodal de ces pratiques. Les artistes déploient simultanément leurs pratiques en s'inscrivant autant dans le champ social que dans la quête esthétique : le son, le soin, la comédie, la danse, l'ésotérisme, la psychothérapie institutionnelle, les cours de yoga, la transmission des savoirs, l'architecture, la mode, les jeux, le jardinage, la science sont investis. C'est pourquoi, nous abordons la performance comme une variable plutôt que comme un genre aux contours définis. **En élargissant son territoire d'inscription, la performance augmente son dialogue avec les autres champs**

artistiques. Aux côtés d'œuvres dont le processus de fabrication tout en étant initialement performantiel ne produit pas nécessairement des formes éphémères et mobiles, d'autres œuvres procèdent de mises en abyme, rebonds, itérations, qui renvoient, en musique, en théâtre et en danse, à la question de l'interprétation d'une partition, d'un scénario ou d'un livret d'opéra. La question des dispositifs de répétitions et de reenactment est au cœur de ces œuvres dites secondaires, qui peuvent le cas échéant faire œuvres et qui posent la question de leur diffusion durable et de leur archivage pour les générations futures (captations, récits, collectes de traces résiduelles). Ces formes qui ne produisent pas forcément des œuvres éphémères donnent lieu à des expressions croisées, qui se fondent sur des collaborations, des coopérations, des conversations, des improvisations et des productions déléguées. **Ce déploiement organique et exogène de la performance, sans souci de styles et de médiums, tend à réduire la frontière entre art et non art qui favorise un « continuum créatif ».** A contrario, les dispositifs de soutien freinent cette organicité en appliquant encore trop souvent des critères disciplinaires que la performance, dans son sens élargi, rend obsolètes et sans objet. Ces applications sociales produisent, de fait, des actions performatives et collectives qui relèvent de plus en plus de la médiation et de la transmission. Dès lors, la notion même de coopération structurelle, ponctuelle ou régulière, qui caractérise l'inter-artistique, devrait faire l'objet d'une veille plus systématique pour lever les freins existants et produire une histoire et une diffusion des arts et non de l'art.

Au fil de son histoire, **l'art chorégraphique** a développé des pratiques et usages proches de ceux qui caractérisent la performance. L'**interaction avec d'autres champs artistiques** est ainsi inscrite depuis la Renaissance dans l'histoire du ballet, et les expériences des Ballets russes et des Ballets suédois durant les années 1910 et 1920 ont intensifié l'interaction avec les artistes visuels. L'atelier du plasticien, est devenu ainsi au début du XX^{e} siècle le lieu possible du déploiement du danseur, tandis que depuis Loïe Fuller puis le Bauhaus, l'œuvre chorégraphique se saisit pleinement des matériaux les plus divers, des lumières et couleurs aux matières et formes plastiques. La **transgression** s'inscrit aussi sur la scène chorégraphique de longue date, en particulier concernant la mise à nu du corps, inaugurée dès les années 1900 par certaines danseuses, tandis que d'autres remettaient en cause l'esthétique de la grâce attachée à la danse au profit d'une expression s'autorisant la laideur ou encore d'une exploration de gestes quotidiens. A priori point de convergence logique, la **présence centrale du corps** dans la danse comme dans la performance, a toutefois constitué, un temps, un point d'achoppement : défendant un système plastique autonome qui met en avant la relation que l'artiste entretient avec sa propre biologie, les théoriciens de l'art corporel en ont exclu formellement la danse, marquée à leurs yeux par une codification externe et conventionnelle qu'ils récusaient. Exclusion qui a perdu toute raison d'être depuis les années 1990, au regard de l'évolution des pratiques chorégraphiques qui ont progressivement investi l'intériorité corporelle au point de conduire Roland Huesca à théoriser en 2015 une « danse des orifices ». Une autre convergence apparait quant à la **dimension autobiographique** qui a pu caractériser

certaines créations de danseuses-chorégraphes solistes, telles Isadora Duncan ou Valeska Gert et qui a constitué à partir de 1976 la matière première du *Tanztheater* de Pina Bausch. Il en va de même s'agissant de la propension de la création chorégraphique à explorer d'autres lieux que les salles de spectacles qui traverse tous le XX^{e} siècle, de Monte Verità à Ascona en Suisse à la Ferme du Body Weather fondée en 1985 au cœur de la montage japonaise par Tanaka Min. La **mise en avant du processus plus que du résultat**, développée à partir des années 1990 par certains chorégraphes, identifiés parfois sous l'appellation de « non-danse », a contribué à formaliser **une forme de communauté de destin artistique avec la performance**, dont le travail d'une artiste comme La Ribot est emblématique. Cette communauté de destin trouve, depuis les années 2000, une illustration dans l'**invitation récurrente faite à la danse par les musées** tandis que le Centre national de la danse s'est rebaptisé, à la fin des années 2010, Centre d'art pour la danse, et a proposé fin 2018, comme dans un jeu de miroirs, son « Invitation au musée ».

Pour le **champ de la musique**, le concept de modernité conjugué à la seconde École de Vienne, l'impact des bruitistes, l'implication des nouvelles technologies et l'explosion des réseaux sociaux ont transformé l'acte musical, son rapport au temps et au public et **bousculé une tradition bien ancrée où chacun était dans son rôle :** le compositeur, l'interprète et l'auditeur. La performance met en jeu **quatre éléments en interaction permanente : un concept, un dispositif technique** (qui peut être aussi bien un dispositif complexe qu'un simple corps sur scène), **un lieu** dans lequel elle prend place et **la réception par le public,** lui-même impliqué, voire acteur. Sur cette base, les expérimentations et pratiques improvisées ouvrent la voie à **une émancipation de l'artiste sur scène** qui, au-delà de l'interprétation d'un texte musical, ose tout. **Rien n'est interdit :** les gestes banals entrent en scène ; les lieux du quotidien s'inventent un destin hors norme ; l'espace sonore assume le défi du silence comme ultime écoute ; une relation active, interactive, réactive s'instaure avec l'auditoire. Le musicien, artiste sonore ou performeur s'éprouve dans une mise en abyme de son corps, **la prise de risque s'impose comme un absolu, vital.** Tous les repères sont bousculés, l'acte performantiel réinvente **une nouvelle musicalité**. Il introduit **les principes d'une notation musicale aléatoire rendant impossible toute reproductibilité** et transmission de l'œuvre aux générations futures. **Qu'en restera-t-il ?** Le son atomisé flirte avec le bruit, la parole s'essouffle, se transmue en cri. Pour autant, les **musiques performantielles** sont aujourd'hui d'**une grande actualité dans le travail des jeunes générations de compositeurs** qui s'aventurent avec des danseurs, des comédiens ou des plasticiens. Au cours des deux dernières décennies, la notion de performance a été **normalisée au sein de toute une génération d'artistes sonores, compositeurs ou performeurs**, abolissant des frontières entre les différentes pratiques artistiques et créant **une nouvelle transversalité inclusive.** Celle-ci s'exprime de manière brute et directe et participe d'une **déconstruction-revitalisation des codes et des usages musicaux** qui traduit le caractère éphémère d'une création sonore, peut-être réconciliée avec son temps.

Concernant la création théâtrale, la performance, qui met radicalement en question la notion de *mimesis* aristotélicienne, se situe aux antipodes du théâtre entendu comme art de la représentation. Si l'on se place dans une perspective historique, cette opposition principielle s'estompe toutefois pour laisser place à une articulation possible des pratiques. L'avènement de la performance au milieu du XX^{e} siècle fait ainsi écho à **la crise de la représentation amorcée depuis la fin du XIX^{e} siècle** dans le champ de l'art dramatique et aux « lignes de fracture » mises au jour par les expérimentations théâtrales, menées aussi bien par Alfred Jarry, les avant-gardes artistiques, que par Antonin Artaud. Le déploiement de la performance va ainsi inaugurer une mutation profonde du théâtre occidental, dans **une dynamique de contamination des deux champs artistiques.** Influencé par les arts visuels, la musique et la danse et notamment par les nouveaux «principes» à l'œuvre dès la fin des années 1940 dans les actions ou les happenings du Black Mountain College, **un théâtre d'avant-garde américain émerge durant les décennies 1960 et 1970**, qui glisse du champ de la contestation politique (Living Theatre) à celui de la recherche formelle (Robert Wilson et son «théâtre des métamorphoses») dans une dynamique continue de déconstruction du dramatique. Au même moment, **en Europe le « théâtre zéro »** de Tadeusz Kantor renouvelle la grammaire dramatique tandis que **le « théâtre pauvre »** de Jerzy Grotowski révolutionne la théorie et la pratique de l'acteur. Nommé **« théâtre post-dramatique »,** le « nouveau théâtre » européen qui se développe à partir des années 1980 est ainsi un théâtre qui délaisse le régime de la représentation pour lui préférer celui de la présence. Également appelé théâtre post-moderne, théâtre de la déconstruction, ou encore théâtre pluri-médias, il engage une relation renouvelée au drame, traditionnellement défini comme la structure même (logique et textuelle) du théâtre. On passe, au fil du XX^{e} siècle, d'un « état d'esprit dramatique » propre au champ théâtral à un « état d'esprit performantiel » qui soufflerait plus largement sur l'ensemble des arts de la scène. Cette hypothèse d'une **« extension du domaine de la performance »** trouve sa confirmation – mais pour partie seulement – lorsque l'on observe le paysage théâtral français. En effet, près de **vingt ans après la « querelle de 2005 »** qui opposa, à l'occasion du festival d'Avignon, les partisans d'un « théâtre de texte » à ceux d'un « théâtre d'images », **des résistances semblent perdurer**, qui retardent la pleine intégration de ces formes théâtrales d'aujourd'hui dans le champ du théâtre français. À l'inverse, l'usage actuel du terme « performance » pour venir nommer ces formes « apatrides » témoigne d'**un besoin toujours vif d'un *« théâtre élargi »*.**

Dans le champ des arts associés au théâtre, **le cirque** engage avec la performance, entendue comme exploit physique, une relation dialectique, entre effacement et résurgence. D'un lien originellement organique, on est passé, avec le cirque dit de « création » des décennies 1970-1980, à un questionnement voire un refus de l'acte de prouesse comme fin en soi, pour revenir, **depuis quelques années**, à l'**affirmation de la dimension artistique de la performance « physique ».** Enfin, ni stricte identité, ni stricte différence, c'est plutôt **un jeu de faux-semblant** qui s'est installé **entre le champ des arts de la rue et de l'espace public et celui de la performance**.

De quoi la performance est-elle le nom aujourd'hui ? Telle est la question que l'on peut se poser au regard de l'**usage de plus en plus additionnel du terme** que l'on peut observer parallèlement aux traces laissées dans chaque champ artistique. Les Archives du Spectacle mettent ainsi en évidence que **l'utilisation de la désignation performance** dans les programmations des structures de diffusion du spectacle vivant a été **multipliée par quatre entre les années 2000-2004 et les années 2010-2014**. Cette forte augmentation conduit à **s'intéresser plus précisément à la signification de cet usage élargi**, qui a sans doute été facilité par la difficulté à cerner les contours précis de la performance ; un usage contesté par certains qui y voient la traduction d'une dilution de la performance en tant que telle au bénéficie d'**une sorte de « performance attitude ».** Une analyse fine des propos des artistes et des professionnels de la production et de la diffusion entendus conduit à identifier que l**e croisement des champs artistiques est une clé majeure d'utilisation du terme** pour lequel on relève **deux usages contemporains distincts**.

- D'une part, le vocable performance tend à désigner **une forme spécifique** au sein d'une démarche artistique globale ; s'attachent à celle-ci notamment des durées hors normes (très courtes ou au contraire très longues), une logistique technique sommaire en lien avec des lieux non dédiés.
- D'autre part, quel que soit le format des œuvres, le terme renvoie à **une approche performantielle** au cœur du travail créatif de l'artiste, approche qui repose principalement sur le fait de repousser des limites, limitations ou délimitations de tous ordres : limites entre champs artistiques, entre ceux qui font et ceux qui regardent, délimitation de ce qui se fait et ne se fait pas, transgression des règles de l'art comme des règles sociales, etc.

Sur cette base, **derrière le glissement sémantique repéré, c'est donc la dimension inter-artistique qui nous semble constituer l'enjeu majeur de la réflexion à mener** ; cette dimension recouvre la mise en place de dialogues profonds et non hiérarchiques entre champs artistiques, d'interactions entre les médiums mobilisés par chacun et d'exploration des interstices.

IV – État des lieux et perspectives de politique publique

La **scène historique de la performance en France** a dans un premier temps résulté **d'initiatives d'artistes**, notamment en région, plus particulièrement dans le Sud. **Paris** a toutefois constitué le **lieu de rendez-vous majeur de la performance historique**, notamment du fait de l'important réseau de galeries d'art ainsi que des foires que la ville accueille et de la présence de l'American Center, lieu phare de la performance à partir de la fin des années 1950 jusqu'à son déplacement à Bercy en 1986. L'ARC, entité constituée fin 1966 au sein du Musée d'art moderne de la ville de Paris, a constitué la première réponse institutionnelle publique, consolidée à partir de 1972 par la création du Festival d'automne. Toutefois, **en termes de politique publique, l'acte majeur reste l'inauguration en 1977 du Centre Georges Pompidou,** placée sous le double signe des

expositions consacrées à Marcel Duchamp et à l'École de Nice. Le Centre Georges Pompidou est resté, depuis lors, un lieu phare pour la diffusion de la performance, complété par le Palais de Tokyo, notamment à travers les festivals créés par les deux établissements – le format festival apparaît d'ailleurs comme le cadre de prédilection de programmation de la performance. Si la **contribution des labels** et autres opérateurs de l'État est repérée, sont également mis en avant des structures dédiées au numérique ainsi que de nombreux tiers lieux, friches ou ateliers de fabrique artistique, ce qui témoigne de **l'existence d'une scène alternative** de la performance. Est également identifiée une **scène privée** réunissant des galeries mais aussi des fondations d'envergure ainsi que le rôle périphérique de certains défilés de mode. Perçue de manière variable selon les interlocuteurs, **la scène française** des opérateurs de la performance est identifiée comme largement parisienne. Par ailleurs, est soulignée de manière récurrente sa **relative faiblesse**, comparée aux scènes belge, allemande ou suisse, identifiées comme plus curieuses de cette pratique artistique et plus hospitalières à ses formes par essence inter-artistiques.

Comment accompagner de façon la plus pertinente les démarches inter-artistiques ?

Entre l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977 et celle du Palais de Tokyo comme « site de création contemporaine » vingt-cinq ans plus tard, deux dates clé de la prise en compte de la problématique de l'inter-artistique dans l'action publique nationale, c'est une **approche par champ artistique qui a été privilégiée** – ce dont témoigne notamment la politique des labels, consolidée en 2016 par la loi LCAP – laquelle ne crée guère les conditions de développement de l'inter-artistique et donc de la performance qui y plonge ses racines. Divers dispositifs ont toutefois contribué à tempérer cette organisation en silo – le Dicréam en 2002, Chimères en 2018, Mondes nouveaux en 2021, Cura en 2023 – et introduit des perspectives inter-artistiques stimulantes. Toutefois, la refonte récente du Dicréam recentrant les projets aidés sur l'image animée, l'arrivée du dispositif Chimères au terme de sa durée de vie initialement prévue de cinq ans, l'incertitude sur la reconduction de Mondes nouveaux et le non-renouvellement acté de l'appel à projet Cura laisse **la question inter-artistique orpheline**, alors même qu'une effervescence de la création décloisonnée est observable.

Faut-il une aide spécifique de l'État à la performance ?

Si les aides individuelles à la création en place dans le champ des arts visuels soutiennent la performance comme pratique artistique, il est souligné qu'elles atteignent des montants insuffisants par rapport au secteur du spectacle vivant. Cependant, l'hypothèse d'une aide spécifique à la performance qui s'insérerait dans le dispositif des aides déconcentrées au spectacle vivant (Adsv), sous forme d'un « collège performance » supplémentaire dans ces commissions, n'apparait pas comme une piste à retenir. Il ne s'agirait donc pas tant d'inventer une nouvelle aide spécifique à la création pour la

performance, que de **faciliter la circulation entre les champs artistiques et les aides** qui structurent aujourd'hui leur économie respective.

Faut-il des lieux dédiés à la performance ?

La performance bouscule fondamentalement la relation aux publics et retentit sur les pratiques de programmation dans le champ du spectacle vivant aussi bien que dans celui des arts visuels. **Programmer des performances dans des espaces non dédiés à l'accueil de spectacles pose de multiples questions :** celle de la sécurité des œuvres environnantes dans les espaces muséaux ; celle de la détermination d'une jauge et de la billetterie, dans les sites que l'on ne peut pas borner facilement ; celle encore des conditions de répétition (besoin de temps et d'espace) pour les artistes performeurs invités. Dans le même temps, il apparaît que **la programmation de performances ou de formes performantielles contribue au renouvellement et au rajeunissement des publics.** Il y a donc lieu d'**encourager au développement de cette offre**. Cette perspective **bute toutefois sur la logique « mieux produire mieux diffuser »** : la pratique performantielle échappe par principe à une écriture de la reproductibilité classique et par conséquent à une logique de production et de diffusion standardisée (même si la mise en place de protocoles en permet une diffusion élargie) ; des dérogations sont donc à prévoir. En outre, l'État doit se garder d'intervenir trop directement sur les circuits expérimentaux non institutionnels qui constituent une sorte de « poumon de la performance ». **Accroître la visibilité de la performance sans en altérer l'authenticité,** tel est le défi qu'il faut relever. Reposant sur un partenariat de projet défini dans le temps – celui-ci pouvant trouver une extension sous la forme d'une position d'artiste associé – entre un lieu (qui lui-même peut servir de catalyseur de la performance) et un artiste (à qui l'on peut demander de s'impliquer au-delà de l'œuvre sur laquelle il travaille), la **« résidence performance » s'impose comme une réponse appropriée.**

Quel statut pour les artistes performeurs ?

La performance est à ce jour un **point aveugle de la littérature juridique** encadrant la création artistique. En effet, le terme n'apparait ni dans le code de la propriété intellectuelle, ni dans la partie du code de la sécurité sociale consacrée aux artistes auteurs, ni dans l'article 98 A du code général des impôts relatifs à la TVA sur les œuvres d'art. Par ailleurs, le terme performeur n'apparaît ni dans les articles relatifs au spectacle vivant du code du travail, ni dans la convention collective des entreprises artistiques et culturelles ni dans l'annexe 10 de l'assurance chômage. Le silence des textes n'empêche toutefois pas la jurisprudence de rappeler que le performeur peut dans certaines conditions être considéré comme un artiste du spectacle et **la convergence observable entre la sphère des arts visuels relevant historiquement du régime du droit d'auteur de celui du spectacle vivant relevant du régime du salariat invite à approfondir ce point**.

Quelle place pour la performance dans l'enseignement supérieur de la création en France ?

La performance a trouvé sa place dès le milieu des années 1970 dans des **écoles supérieures d'arts visuels** qui ont accueilli très vite – et pour certaines continuent de le faire – non pas tant la performance comme enseignement, mais **des artistes de la performance comme enseignants.** On notera aussi le rôle de l'université avec l'École des Arts de La Sorbonne et ses programmes Genre et Performance et Performance et Care (Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Dans le champ de la danse, c'est **la formation pilotée par le centre chorégraphique national de Montpellier – devenue ex.e.r.ce en 2001 – qui s'est emparée la première de la question performantielle.** La masterisation en cours dans les écoles supérieures de danse (Cnsmdp depuis 2020, Cnsmdl et Cndc, en projet) pourrait être mise à profit pour avancer sur ce plan. De leur côté, **les établissements d'enseignement supérieur de musique font peu de place à la performance** qui est rarement nommée en tant que telle. Toutefois, depuis les années 1990, la dimension performantielle trouve une place au Cnsmdp, au sein de la classe d'improvisation générative tandis que l'Ircam prend en compte l'inter-artistique, notamment dans le cadre du Cursus de composition et d'informatique musicale, d'une part, du partenariat mis en place depuis 2023-2024 avec le Studio National des Arts contemporains, d'autre part. Pour ce qui concerne **l'enseignement supérieur d'art dramatique**, on relève une **forte hétérogénéité quant à la place accordée à la performance** entre absence totale et présence timide. Seule l'École du Théâtre national de Bretagne à Rennes propose une offre d'enseignement spécifique de la performance à la fois pratique et théorique. Outre cette **place inégale et plutôt marginale accordée à la performance dans les enseignements supérieurs de la création**, on a pu observer au fil du temps des **tensions structurelles dans certains établissements pour lesquels l'État avait fait le pari de l'inter-artistique** en organisant la fusion entre des écoles d'arts visuels et des centres de formation musique et danse (Cefedem).

Les enjeux de l'archive

De nombreux spécialistes insistent sur la nécessité de mieux documenter la performance et de préserver son histoire comme ses traces. D'autres se méfient des effets de la muséification, démarche qui, à leurs yeux, enfreint le caractère anti-commercial et transgressif de la performance originelle, et soulignent que si la performance devenait un répertoire, elle gagnerait en teneur muséale et mémorielle, mais perdrait de sa puissance disruptive d'origine. En termes de politique publique, il nous semble qu'il n'y a pas lieu de trancher ce débat mais plutôt de **réunir les conditions pratiques de conservation** pour qu'il puisse se poursuivre dans les meilleures conditions, c'est-à-dire sur la base de documents consignés et accessibles. **Le travail engagé par le Cnap et le Frac Lorraine doit ainsi être consolidé**. Par ailleurs, quel que soit le champ de référence (arts visuels ou spectacle vivant), il importe que les procédures de conservation recourent systématiquement à **des paramètres scientifiques de référence harmonisés,** tels ceux mis en place par Videomuseum, base de données numérique des collections publiques

(musées et frac) d'art moderne et contemporain. Là encore, l'inter-artistique reste à inventer.

Éléments de procédure et de méthode

Le présent rapport fait suite à la lettre de mission du directeur général de la création artistique (Dgca) en date du 1er juin 2023 (cf. Annexe 1).

Son objectif principal est d'identifier où en est la performance également dénommé art-action, d'apporter un éclairage sur son histoire ainsi que sur les effets qu'elle a eus dans les domaines des arts visuels et du spectacle vivant depuis qu'elle est apparue au milieu du XXe siècle.

Pour ce faire, a été mise en œuvre l'exploitation d'une documentation assez abondante, témoignant d'un intérêt soutenu pour le sujet et de son actualité pour les chercheurs de divers domaines (cf. bibliographie en Annexe 2).

Nous avons également procédé à une **consultation de divers interlocuteurs** sur la base de questionnaires (cf. Annexe 3), à commencer par les **conseillers en Drac** en charge des arts visuels, de la danse, de la musique ou du théâtre et des arts associés mais aussi des artistes et des professionnels impliqués dans le champ de la performance.

Dans certains cas, ces derniers ont répondu au questionnaire, dans d'autres celui-ci a servi de support à des entretiens. Nous avons ainsi recueilli le point de vue de **trente artistes** de générations et de pratiques artistiques différentes ainsi que de **trente et un professionnels** représentant de structures variées (cf. listes en Annexe 4). Conformément aux usages, les propos ou avis recueillis dans ce cadre ont été anonymisés ou, dans le cas contraire, ont fait l'objet d'un accord avec leur auteur en vue de leur reprise dans notre étude.

Les **différentes délégations de la Dgca** ont également été interrogées ; la délégation aux politiques professionnelles et sociales des auteurs et aux politiques de l'emploi a été mise à contribution pour faire un relevé de la jurisprudence relative au statut de l'artiste de la performance au regard du droit d'auteur et du droit du travail.

Nous avons bénéficié de la collaboration attentive de l'association **Les Archives du Spectacle** par l'intermédiaire de son chef de projet informatique - développeur, **Sylvain Brunerie**, qui nous a obligeamment fourni des données chiffrées conformément à des requêtes établies spécifiquement pour les besoins de notre étude. Ces données font l'objet d'une synthèse indépendante en Annexe 5.

Le département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (Deps) a, de son côté, contribué à nos travaux, par l'intermédiaire de **Maëlig Hermant**, stagiaire placé **sous la responsabilité de Jean-Cédric Delvainquière**, chargé de mission au pôle dynamiques territoriales de la culture, qui a établi une cartographie des acteurs actuels de la performance.

L'équipe de **Videomuseum,** en particulier sa directrice adjointe, **Flavie Le Plapoux** et sa directrice, **Isabelle Reusa,** a contribué à la mise en accès de deux « paniers » dédiés à la performance et au féminisme et aux performances dont le mode d'accès figure en Annexe 6.

Notre collègue Elena Dapporto nous a apporté son concours pour mettre à jour les enjeux particuliers de la performance dans le champ du cirque et des arts de la rue.

Nous tenons à remercier vivement l'ensemble des personnes sollicitées dans le cadre de cette étude pour l'intérêt qu'elles nous ont manifesté et la qualité des échanges.

Enfin, nous attirons l'attention sur le fait que les indications chiffrées figurant dans la quatrième partie de cette étude doivent être considérées comme des données indicielles et ne prétendent pas fournir une mesure exacte des éléments analysés. Par ailleurs, nous avons nommé performeur/performeuse, tout artiste opérant un geste de nature performantielle[1], et ce, quel soit le champ artistique dont il ou elle est issu(e), qu'il s'agisse des arts visuels, du champ chorégraphique ou théâtral, de la sphère musicale, littéraire, de la mode ou encore du cabaret.

[1] Nous avons opté pour le terme « performantiel » plutôt que « performatif » pour désigner ce qui se rattache génériquement à la performance, un parti pris justifié infra 1re Partie, 1- La performance de la lettre à l'esprit, §- Un paradigme emprunté aux sciences du langage et aux sciences humaines ?

1re Partie

Repères historiques et problématiques

1- La performance de la lettre à l'esprit

Une création lexicale ancienne

Attesté au XVI[e] siècle sous la forme *parformance*, le terme « performance » est dérivé du vieux français *parfourmir*, ou *parfournir*, *parfourmer* ou *parformer* (au début du XIII[e] siècle) qui signifie « accomplir », « exécuter », « achever », « donner forme ». Cette racine, précise le Centre national de ressources textuelles et lexicales (Cnrtl), est empruntée par la langue anglaise au cours du XVI[e] siècle pour former le verbe *to perform* et son substantif *performance*.

Le substantif est réintroduit dans la langue française au cours du XIX[e] siècle pour désigner les résultats ou actions accomplies par un cheval de course (attesté en 1839 - Cnrtl) puis celles d'un sportif (attesté en 1867 - Cnrtl) et enfin, par extension, dès la fin du XIX[e] siècle, un exploit ou une réussite remarquable dans un domaine quelconque.

Le champ étroit de rattachement lexical qui marque le retour du terme « performance » dans la langue française va toutefois progressivement s'étendre vers la polysémie attachée à ce terme dans la langue anglaise, où il désigne d'une manière générale le comportement de quelqu'un ou de quelque chose, la mesure d'une capacité de réalisation, l'accomplissement d'une tâche ou d'un devoir et – spécificité jusqu'au milieu du XX[e] siècle – une représentation ou séance de spectacle ou de cinéma, une prestation artistique. Cette polysémie s'étend d'ailleurs au verbe *to perform* qui n'a longtemps pas eu d'équivalent en français.

Ainsi relève-t-on l'apparition de divers emplois spécifiques au fil du temps :

- dans le domaine de la psychologie sociale (depuis 1898) : Noman Triplett démontre que la performance individuelle en tant que résultat obtenu dans l'exécution d'une tâche peut être améliorée par l'existence d'un regard extérieur (public, collègues, etc.) ;
- dans le domaine de la sociologie (depuis 1956) : dans l'ouvrage *The Presentation of Self in Every Day Life [La présentation de soi dans la vie quotidienne]* publié pour la première fois en Écosse en 1956 puis aux États-Unis en 1959, Erving Goffman désigne par performance *« toute activité d'un participant à une situation donnée visant à influencer de quelque manière que ce soit tout autre participant à la situation »* ;
- dans le domaine de la linguistique (depuis 1957) : lors d'une conférence, le philosophe John Austin dénomme « phrase performative » ou « énoncé performatif » les énoncés qui sont en eux-mêmes l'acte qu'ils désignent, par exemple, je jure…, je promets…, je garantis, je vous déclare mari et femme… ; cette idée qu'il développe depuis 1939 fait l'objet en 1957 d'une publication majeure, *How to Do Things with Words [Quand* dire *c'est faire] ;* en 1965, dans *Aspects de la*

théorie syntaxique, Noam Chomsky, poursuivant l'élaboration de sa théorie de la grammaire générative entamée en 1957 dans *Structures syntaxiques,* énonce une opposition théorique entre la *compétence* (la connaissance que le locuteur-auditeur a de sa langue) et la *performance* (l'emploi effectif de la langue dans des situations concrètes) ;

- dans le domaine de la gestion (non daté, mais les travaux de Basil Georgopoulos et Arnold Tannenbaum en 1957 constituent un point de repère) : la performance d'une entreprise est le niveau de réalisation des résultats par rapport aux efforts engagés et aux ressources consommées, et l'on relève par la suite dans les années 2000 le développement du concept de « performance organisationnelle » et de « performance globale » ;
- dans le domaine de l'économie (non daté, mais le « modèle de performance de Gilbert » proposé en 1980 peut faire référence, tandis que les travaux théoriques se multiplient à partir de 1995) : degré de réalisation d'un objectif, de mise en œuvre d'une stratégie ou d'accomplissement d'un travail ou d'une activité.

L'apparition en français du terme dans le domaine de l'art est plus délicate à identifier. Le Cnrtl relève l'emploi au sens de « représentation » en 1869 dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo[2], interférence assumée, dans ce roman qui se déroule en Angleterre, avec l'acception anglaise d'« exécution en public, représentation, spectacle » attestée depuis le début du XVIII[e] siècle. Toutefois, le Cnrtl ne mentionne pas l'acception qui renvoie à une forme artistique spécifique, acception intégrée au dictionnaire de l'Académie Française en 2010. Le dictionnaire Larousse la recense également et en fait le synonyme du mot « action » tandis que l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* la définit comme *« une action artistique comportementale entreprise par un (ou des) artiste(s), face à un public ».*

De même, le verbe « performer » n'est pas mentionné par le Cnrtl. Il figure en revanche au dictionnaire Larousse. À ce sujet, l'Académie française écrivait en mai 2012 : *« Le terme de* Performance*, qui existait déjà en ancien français, a été réemprunté de l'anglais au cours du XIX[e] siècle pour s'appliquer au domaine du sport. Ayant ensuite conquis divers domaines de la langue, il s'emploie à propos de technique, de linguistique et même, aujourd'hui, d'art. On évitera cependant d'utiliser, par de nouveaux emprunts, le verbe* Performer *et le substantif* Performeur *(aussi écrit à l'anglaise* Performer*). On dira* Accomplir une performance*, on parlera de l'*Auteur de la performance*. »* En 2015, Termium Plus, le portail linguistique du Canada remarque : *« Pour parler de personnes ou de choses abstraites, le verbe* performer *n'est pas encore attesté en français, bien qu'il se soit répandu. Seuls les termes performance, performant et performeur/performeuse* (« athlète qui a obtenu un résultat exceptionnel dans une compétition »*) sont répertoriés. L'emploi de* performer *au*

[2] Dans le premier des deux chapitres préliminaires qui ouvrent cet ouvrage, Ursus, bateleur, ventriloque et montreur de loup est ainsi décrit : *« Il était propriétaire d'une lanterne, de plusieurs perruques, et de quelques ustensiles accrochés à des clous, parmi lesquels des instruments de musique. Il possédait en outre une peau d'ours dont il se couvrait les jours de grande performance ; il appelait cela se mettre en costume. »* Victor Hugo, *L'Homme qui rit,* Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie Éditeurs, Bruxelles, Leipzig er Livourne, 1869, p.22.

sens de « fournir un rendement, se comporter » *demeure toutefois un anglicisme créé à partir du verbe anglais* to perform. *Bien que courant dans l'usage, il vaut mieux l'éviter.* » On peut relever ici les années de ces mises au point, 2012 et 2015, qui livrent un indice temporel d'une mutation lexicale en français suffisamment notoire pour susciter de telles remarques (cf. III[e] partie, § 5 – De quoi la performance est-elle le nom aujourd'hui ?)

De son côté, Wikipédia note : *« Lorsque ''performance'' réfère à un comportement lié à un domaine d'activité comme en art ou en sport, il s'agit alors d'un emprunt à l'anglais qui réfère au comportement, à la tenue d'un produit ou d'une personne face à une situation donnée. On observe que le français calque les concepts anglais utilisant le nom (''performance environnementale'' au lieu de ''comportement environnemental'' par exemple), mais non le verbe anglais (les acteurs ne ''performent'' pas un rôle, ils le ''jouent'') »*. On remarquera, en outre, que l'extension de l'usage du mot « performance » au domaine de l'art n'exonère pas celui-ci des autres acceptions qu'il véhicule en français et qui, outre celle liée au sport, relèvent pour une large part du domaine du pilotage ou de la gestion des ressources de tous ordres – y compris humaines – en vue d'une optimisation des résultats.

Un paradigme emprunté aux sciences du langage et aux sciences humaines ?

Une autre incertitude apparaît quant à la première utilisation du terme pour désigner la nouvelle forme artistique en train d'apparaître au milieu du XX[e] siècle. Giovanni Lista avance que le terme aurait été utilisé par Filippo Tommaso Marinetti lors d'une soirée futuriste présentée à Naples en 1914[3]. Fernando de Toro[4] l'attribue à Allan Kaprow : il indique ainsi, d'une part, que celui-ci l'a utilisé en 1957 dans un de ses textes rassemblés dans l'ouvrage *Essays on the Blurring of Art and Life [Essai sur le brouillage entre l'art et la vie]*[5], mais le texte le plus ancien figurant dans ce livre est daté de 1958 et une recherche systématique dans cet ouvrage identifie le terme performance pour la première fois seulement dans un texte de 1974 (*Video Art : Old Wine, New Bottle*) ; d'autre part, il donne pour titre du premier travail public de Kaprow en 1959, *Performance, 18 Happenings in 6 Parts*, mais tous les textes se référant à cette œuvre mentionnent seulement comme titre *18 Happenings in 6 Parts*. L'hypothèse de Fernando de Toro n'est donc pas démontrée et il semble plus probable, comme le suggère le musicologue Daniel Charles[6] de considérer que l'emploi de ce terme a été inauguré par la critique d'art des États-Unis au sein de laquelle l'usage est identifié au début des années 1970. Cette piste apparait

[3] Giovanni Lista, *La Scène moderne*, Actes Sud, 1997, p.338.

[4] « Performance, quelle performance ? », in *Performance et savoirs*, André Helbo (dir.) Éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2011. Fernando de Toro a été professeur en cinéma et littérature à l'Université de Manitoba (Canada). Il est auteur de plusieurs ouvrages dont *Semiotica del Teatro* (1987, réédition augmentée en 2010), objet d'une version anglaise *Theatre Semiotics* en 1995.

[5] Cet ouvrage paru en 1993 (University California Press) a été publié par Jeff Kelley, critique d'art et curateur, à l'issue d'une rétrospective en 1988 des happenings d'Allan Kaprow au Center of Research in Contemporary Art de l'Université du Texas à Alington.

[6] Article « performance » de l'*Encyclopedia Universalis*.

d'autant plus vraisemblable que l'on peut constater que les artistes considérés comme auteurs des premières performances ne recouraient pas en général à ce terme.

Ainsi, dans son hommage à Pollock (*The Legacy of Jackson Pollock*, 1958), Allan Kaprow utilise le terme « act » pour désigner le mode de travail de ce peintre, qu'il considérait comme fondateur, et retient pour son propre travail celui de « happening » en 1959, puis celui d'« activity » à partir de 1971. Le collectif John Cage, Richard Cernovitch, Merce Cunningham, Charles Olson, Robert Rauschenberg, M. C. Richards, David Tudor, Jay Watt utilise quant à lui, en 1952, le terme « piece » pour désigner sa proposition *Theatre Piece N°1*[7] également considérée comme fondatrice. Par la suite, Merce Cunningham et John Cage adopteront le terme « event » pour désigner certaines de leurs pièces tout au long de leur carrière, terme promu par un des membres historiques de Fluxus, George Brecht, élève de Cage, pour désigner l'activation brève d'un objet quotidien conçue comme œuvre. Le mot n'est pas utilisé non plus par le mouvement Gutaï, né en 1954, également précurseur : les réalisations souvent exécutées sur place devant des spectateurs invités à participer par leur présence sont alors nommées « œuvres » ou n'ont pas de titre ou, si elles en ont un, celui-ci se réfère strictement à la matérialité de l'œuvre comme *Clous et bois*, *Panneau fibre*, *Ligne*, *Bidons*, *Sculptures*... Yves Klein qui a découvert les prémices de ce mouvement artistique en 1953, lors d'un séjour au Japon, ne parle pas non plus de performance mais d'« anthropométries » pour les créations qu'il réalise en public à partir de 1960 avec des jeunes femmes modèles utilisées comme pinceaux vivants. Les actionnistes viennois adoptent le terme « aktion » en 1962 pour dénommer leurs propositions artistiques et Otto Muehl, qui recourt ensuite à la dénomination happening, dans le sillage de Kaprow, explique en 1963 : *« Dans l'action matérielle, la peinture s'étend au-delà des limites de la toile. Le corps humain, une pièce tout entière deviennent la surface du tableau. À la dimension du corps, à celle de l'espace, s'ajoute celle du temps. Le modèle n'est pas mis en scène comme figure humaine, comme être sexué, mais comme corps aux caractéristiques singulières. Dans l'action matérielle, il est tel un œuf qu'on a cassé et qui laisse voir son jaune. »*[8] Quant au mouvement Fluxus qui se constitue au début des années 1960, il utilise à la fois les appellations « action vivante », « event » et « happening ». Le groupe Zaj[9], y compris lorsque Esther Ferrer le rejoint, parle de « concerts » ou bien d'« actions ». ORLAN parlait aussi d'action tandis que le collectif UNTEL[10] utilisait beaucoup le terme « interventions ». François Pluchart, critique d'art, théoricien de l'art corporel, souligne d'ailleurs que le mot « performance » a fait débat au sein des plasticiens : parlant de *« surenchère de performances aux résultats souvent attristants »*, il souligne que *« le mot ''performance'' a engendré les pires malentendus »* et

[7] Connue aussi sous le titre *Untitled Event*.

[8] Notice Wikipédia « Otto Muehl », citation en note non sourcée.

[9] Groupe de musiciens et compositeurs expérimentaux espagnols regroupant Ramón Barce, Juan Hidalgo, Walter Marchetti et Eugenio de Vicente, actif de 1964 à 1996, rejoint par Esther Ferrer en 1967. Groupe de musiciens et compositeurs expérimentaux espagnols regroupant Ramón Barce, Juan Hidalgo, Walter Marchetti et Eugenio de Vicente, actif de 1964 à 1996, rejoint par Esther Ferrer en 1967.

[10] Collectif français réunissant à Paris Jean-Paul Albinet, Philipe Cazal et Alain Snyers de 1975 à 1980.

que *« même Gina Pane après l'avoir accepté un peu hâtivement, s'est empressée de le répudier pour revenir au terme ''action'' »*[11].

C'est sans doute précisément la diversité des appellations retenues par les artistes qui a conduit à la promotion du terme performance, qui permettait d'embrasser des formes artistiques parentes mais désignées de différentes manières par leurs protagonistes. La vitalité de la scène intellectuelle anglo-saxonne au milieu du XX^{e} siècle a en outre manifestement fourni le matériel lexical utile. La publication de *Art as an Experience [L'Art comme expérience]* par John Dewey en 1934 a notamment marqué la communauté artistique américaine – Allan Kaprow s'y réfère d'ailleurs explicitement – tandis que la notion de performance a été formalisée dans la deuxième moitié des années 1950 au croisement de travaux en sociologie, droit, philosophie du langage et linguistique, ce dont la critique d'art n'aura pas manqué de se saisir. C'est ce que valide implicitement *Wikipédia* en retenant comme définition de la performance *« une action artistique comportementale »*. David Zerbib, philosophe dont les recherches portent notamment sur la performance et la performativité adhère à cette idée que le mot « performatif » est emprunté à la linguistique pour laquelle le langage dit performatif n'est pas seulement informatif quant à une réalité constatée mais un langage qui dit ce qu'il fait, littéralement. Et de suggérer que *« pour qualifier l'art-action, il faudrait donc plutôt employer le terme* performantiel »[12].

Cette proposition apparaît comme tout à fait féconde et nous la ferons nôtre dans la suite de cette étude. En effet, introduit en linguistique par John Austin, l'*énoncé performatif* se définit par le fait que les mots prononcés accomplissent l'action qu'ils énoncent, comme lorsque l'on déclare « la séance est ouverte »[13]. Par des énonciations relevant de certains registres – affirmer, avertir, ordonner, interroger, conseiller, remercier, promettre – un acte s'accomplit effectivement[14]. Dans ce cas, *dire, c'est faire*.

[11] François Pluchart, *L'art corporel*, collection Mise au point sur l'art actuel, Limage 2, Paris, 1983.

[12] David Zerbib, « De la performance au performantiel », in *Art press 2*, trimestriel n°7, 2007.

[13] Le linguiste Émile Beneveniste précise toutefois : *« Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. Il n'a d'existence que comme acte d'autorité. Or les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer. Cette condition de validité, relative à la personne énonçante et à la circonstance de l'énonciation, doit toujours être supposée remplie quand on traite du performatif. Là est le critère et non dans le choix des verbes. Un verbe quelconque de parole, même le plus commun de tous, le verbe* dire*, est apte à former un énoncé performatif si la formule :* je dis que…*, émise dans les conditions appropriées, crée une situation nouvelle… De cette condition en résulte une autre. L'énoncé performatif, étant un acte, a cette propriété d'être* unique*. Il ne peut être effectué que dans des circonstances particulières, une fois et une seule,* à *une date et à un lieu défini. Il n'a pas valeur de description ni de prescription, mais encore une fois, d'accomplissement… »* Extrait de « De la subjectivité dans le langage », in *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 58 (1958), pp.257-265. Cité par Mohamed Djafar Moïntar, « Sur la terminologie de Beneveniste », mis en ligne en 1997 https://journals.openedition.org/linx/1085.

[14] L'énoncé d'Austin a toutefois suscité des appropriations diverses et contradictoires dont témoigne notamment la querelle historique à ce sujet entre Jacques Derrida et David Searle. Au nombre des auteurs ayant abordé le sujet figurent également Pierre Bourdieu, Jean-François Lyotard ainsi que Judith Butler, Jonathan Culler, Joseph Miller. Sur ce point voir Nicholas Cotton, « Du performatif à la performance. La «''performativité'' dans tous ses états », *Sens public, International Web Journal*, www.sens-publi.org, 2016.

Or, dans le cadre de la performance, nous sommes plutôt dans la situation inverse, où l'acte est le message. En d'autres termes, dans l'acte performantiel, *faire c'est dire*[15].

Une généalogie et un périmètre à géométrie variable

S'il est difficile de dater l'apparition du terme, il l'est tout autant de déterminer la première occurrence du phénomène. De notre point de vue, on peut nommer les prémices de la performance à la fin du XIX[e] siècle avec le groupe des Incohérents[16] qui produisent à partir de 1882 des œuvres collectives, sans signature individuelle, sous forme de calembours, d'expositions, de banquets, de préparations culinaires, de bals costumés et d'affiches avec une approche critique de la société bourgeoise. Certains considèrent, a contrario, qu'elle se trouve dans les danses de Loïe Fuller dans les années 1890[17]. D'autres, que la performance s'enracine dans l'atmosphère des cabarets qui, au cours des années 1860-1870, jouèrent un rôle majeur – encore trop peu documenté, mais où l'on pourrait déceler l'existence d'une « avant-avant-garde »[18] – dans la vie artistique des grandes villes européennes : prolongeant l'impertinence dandy née quelques années plus tôt, l'esprit de révolte, de joie ou d'ironie s'y déploie au détour de chansons, invectives, déclamations de textes ou mise en saynètes de la vie quotidienne ; y naissent des groupes aux dénominations annonciatrices : Zutistes, Vivants, Fumistes, Hydropathes, Hirsutes, Jemenfoutistes, Groupistes. Parmi les figures de cette époque, mentionnons Alphonse Allais, grand maître du calembour mais aussi l'un des premiers auteurs de monochromes, près d'une génération avant Kasimir Malévitch[19], ou encore précurseur du minimalisme musical plus d'un demi-siècle avant John Cage[20]. On peut également évoquer Félix Fénéon, partie prenante du mouvement des « arts incohérents » qui parle alors d'œuvres *« follement hybrides »*[21].

Un large accord se fait, toutefois, pour considérer que le futurisme italien (1909-v.1930), d'une part, le Cabaret Voltaire (1916) – un *cabaret*, précisément – le mouvement Dada (1916-v.1920) et ses prolongements à Hanovre (Merz à l'initiative de Kurt Schwitters en 1923), d'autre part, posent le socle des nouvelles approches artistiques qui se déploieront par la suite dans la performance et que les ready made de Marcel Duchamp (à partir de

---

[15] Dans un autre article, « La performance est-elle performative ? » (*Art press 2*, trimestriel n°18, 2010), David Zerbib souligne que si certaines performances sont performatives elles ne le sont pas toutes et l'emploi d'un terme différent permet de clarifier la distinction entre la performance comme « forme artistique » et la performativité comme « propriété esthétique ».

[16] Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents 882-1893,* éditions Syros Alternatives, 1990, Paris.

[17] *Cf.* Giovanni Lista, par exemple, *La Scène moderne, op. cit.*

[18] *Cf.* Éric Mangion, « Une avant-avant-garde », in *Rue Descartes,* n°69, 2013. Éric Mangion est ancien directeur du centre d'art la Villa Arson et actuel directeur du FRAC d'Occitanie.

[19] Inspiré de son ami Paul Bihaud qui est auteur du tableau *Combat de nègres pendant la nuit* présenté à l'exposition des Arts incohérents organisée à Paris en 1882, Alphonse Allais propose, lors des éditions suivantes de ce salon, les tableaux *Première communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige* (1883), *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge* (1884) ou encore un rideau de fiacre de couleur verte intitulé *Des souteneurs encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe boivent de l'absinthe* (avant 1897).

[20] Alphonse Allais signe en 1897 la partition de *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd,* une page de composition vierge, parce que *« les grandes douleurs sont muettes ».*

[21] *Cf.* Éric Mangion, *op. cit.*

1913) et les écrits d'Antonin Artaud (dans les années 1930) en creusent le sillon. Il est plus discuté d'intégrer aux ancêtres de la performance le surréalisme. On peut toutefois rappeler ici la série d'expositions organisées par Marcel Duchamp et André Breton à Paris et New York entre 1938 et 1961 qui témoignent d'une proximité indéniable. Celle-ci s'illustre par ailleurs dans le recours partagé à la dimension aléatoire introduite dans la littérature par les surréalistes avec le cadavre exquis après que Duchamp l'eut expérimentée dès 1913 (*Stoppage-étalon*)[22] tandis que le mouvement Dada explorait déjà le hasard comme matière première avec Kurt Schwitters ou Jean Arp dans leurs collages. Or « ce qui arrive » (*event*) ou bien sur « ce qui est en train de se passer » (*happening*) va se trouver au cœur de diverses démarches artistiques à partir des années 1950, que ce soit dans la sillage de peintres comme Jackson Pollock, Lee Krasner, Janet Sobel et Willem de Kooning, fondateurs de l'Action Painting qui renouvelle l'abstraction américaine, dans la dynamique NéoDada impulsée notamment par John Cage ou chez les Nouveaux Réalistes comme Yves Klein, César, Arman, Spoerri, Niki de Saint Phalle qui organisent, sous la houlette de Pierre Restany, des « actions-spectacles » en public à Paris, São Paulo et Milan[23].

Quoi qu'il en soit, de manière générale, deux œuvres sont retenues comme marqueurs premiers de ce qui ne s'appelle pas encore performance : *Theatre Piece n°1* également dénommée *Untitled Event* (1952), œuvre collective mais dont tout le monde s'accorde à considérer que John Cage en est l'instigateur voire le moteur, et *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow en 1959.

De même que pour la première occurrence de la performance comme art, il existe une zone d'incertitude concernant ce qui relève de ce genre. Ainsi, faut-il y intégrer l'Action Painting, terme inventé en 1952 par le critique d'art Harold Rosenberg et mis en critique dès les années 1960 ? Faut-il y inclure le mouvement Gutaï lancé en 1954 par le peintre Jiro Yoshihara et dissous en 1972 après la mort de son fondateur ? La question se pose également pour le butô, genre auquel des artistes continuent de se référer aujourd'hui et dont le geste inaugural est la pièce *Kinjiki* présentée en 1959 par Tatsumi Hijikata et Kazuo Ôno. Elle se pose tout autant pour le Judson Dance Theatre, groupe accueilli entre 1962 et 1964 à la Judson Memorial Church de New York, fondé par d'anciens élèves d'Anna Halprin (dont Trisha Brown, Meredith Monk et Simone Forti) autour de Robert Ellis Dunn, lui-même élève de John Cage et qui est plutôt rattaché à l'histoire du spectacle vivant en étant considéré comme à l'origine de la danse post-moderne. On peut également s'interroger concernant la poésie sonore développée par Bernard Heidsieck à partir de 1959, qu'il renomme « poésie action » en 1963. Et qu'en est-il pour le « théâtre invisible » proposé par Augusto Boal à partir de 1971, qui consiste à jouer une scène au milieu de gens qui ne sont pas des spectateurs (dans la rue, la queue d'un cinéma, un restaurant, un

[22] Dès le dernier tiers du XIX[e] siècle, Victor Hugo a recouru au hasard dans son travail, moins connu, de dessinateur et peintre. Son petit-fils George raconte qu'*« Il jetait l'encre au hasard en écrasant la plume d'oie qui grinçait et crachait en fusée. Puis il pétrissait, pour ainsi dire, la tache noire qui devenait bourg, forêt, lac profond ou ciel d'orage. »* (*Mon Grand-père, livre de souvenirs,* Éd. Calman-Lévy, 1902 ; réédité en 1931, disponible en ligne sur Gallica).

[23] Cf. https://catalogue.archivesdelacritiquedart.org/opac/catalog/bibrecord?id=4222694108041152080.

marché, un train, etc.), qui se trouvent là par hasard et ignorent qu'il s'agit d'un spectacle, ou pour les expérimentations théâtrales ritualisées et « éphémères »[24] du mouvement Panique fondé en 1962 par Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky et Roland Topor ou encore pour le théâtre contestataire du Living Theatre, qui brouille lui aussi les frontières entre illusion et réalité.

Pour dépasser cette absence de démarcation claire, Richard Martel (né en 1961), artiste pluridisciplinaire, organisateur d'événements culturels, conférencier et auteur canadien, a forgé la notion d'« art action » afin de désigner les pratiques artistiques répondant aux caractéristiques formelles suivantes : utiliser comme matériaux le corps, le temps et l'espace ; faire appel à la présence de l'artiste, à l'immédiateté *ici et maintenant*, au contexte de présentation de l'action, à la dématérialisation de l'œuvre et à un spectateur devenu acteur[25].

Quant à l'idée d'une clôture temporelle de ce genre, elle semble ne pas faire sens puisque le terme est aujourd'hui revendiqué de toute part, mais on peut néanmoins considérer que les trois décennies des années 1950, 1960 et 1970 constituent le cœur de chauffe d'un phénomène qui, de ses prémices dans les années 1910 jusqu'à ses mutations postérieures, caractérise l'art du XX^{e} siècle.

Toutefois, si le terme connaît une actualité incontestable en ce début de XXI^{e} siècle, que ce soit chez les artistes et les critiques ou les programmateurs de tous domaines, il n'est pas certain qu'il recouvre les mêmes réalités que durant le troisième quart du XX^{e} siècle. Nous reviendrons amplement sur ce point plus loin dans cette étude.

[24] *« Aussi, les trois compères développent-ils à cette époque le concept d'éphémère panique, pour désigner une expérience théâtrale qui, telle celle qu'ils présentent à l'American Center, refuse la mécanique traditionnelle du jeu et de la mise en scène, et, entretenant une frontière floue avec la réalité, se caractérise par son unicité, la place laissée à l'improvisation et l'intérêt porté à l'exploration de l'inconscient. » in* Mehdi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Manuella Éditions, 2014.
[25] Richard Martel, *Art Action 1958-1978,* Éditions Intervention (2001), rééd. Les presses du réel, Dijon (2005).

2- Des éléments de contexte notoires

De même que l'art s'adresse au monde ou s'en saisit, le monde traverse l'art. On peut ainsi difficilement évoquer l'apparition de la performance dans les décennies 1950, 1960 et 1970 sans quelques rappels concernant le contexte dans lequel celle-ci se déroule.

À commencer par la situation d'après-guerre qui, de l'ouverture des camps de concentration – et la sidération qu'elle a provoquée – au développement de la Guerre froide et ses conséquences internationales, en passant par la reconstruction de l'Europe de l'Ouest sous l'égide américaine, constitue le socle quasi mondialement partagé de l'actualité de ces trente années dites « glorieuses ».

Art et politique : de l'Internationale lettriste (I.L.) à l'Internationale situationniste (I.S.)

Issue d'une rupture en 1952 avec le Lettrisme d'Isidore Isou, estimé comme ayant rompu avec la radicalité de ses débuts, l'Internationale lettriste réunit notamment Guy Debord, Gil J. Wolmann, Serge Berna et Jean-Louis Brau. Ces deux derniers sont les protagonistes de l'esclandre provoqué à Notre-Dame de Paris lors de la messe solennelle de Pâques 1950 par le jeune Michel Mourre, déguisé en moine dominicain et déclamant en chaire un texte violemment anticlérical et blasphématoire rédigé par Berna, *L'Adresse de Notre-Dame*[26] *:*

> « Aujourd'hui, jour de Pâques en l'Année sainte,
> « Ici, dans l'insigne Basilique de Notre-Dame de Paris,
> « J'accuse
> « l'Église Catholique Universelle du détournement mortel de nos forces vives en faveur
> « d'un ciel vide ;
> « J'accuse
> « l'Église Catholique d'escroquerie ;
> « J'accuse
> « l'Église Catholique d'infecter le monde de sa morale mortuaire,
> « d'être le chancre de l'Occident décomposé.
> « En vérité je vous le dis : Dieu est mort.
> « Nous vomissons la fadeur agonisante de vos prières,
> « car vos prières ont grassement fumé les champs de bataille de notre Europe.
> « Allez dans le désert tragique et exaltant d'une terre où Dieu est mort
> « et brassez à nouveau cette terre de vos mains nues,
> « de vos mains d'orgueil,
> « de vos mains sans prière.
> « Aujourd'hui, jour de Pâques en l'Année sainte,
> « Ici, dans l'insigne Basilique de Notre-Dame de France,
> « nous clamons la mort du Christ-Dieu pour qu'enfin vive l'Homme. »

[26] Ainsi dénommée par Berna et publiée par Marcel Mariën in "Le Chemin de la croix", revue *Les Lèvres Nues* n° 4, Bruxelles, janvier 1955.

À l'actif de ce mouvement, l'on doit mettre tout particulièrement la publication d'une revue ronéotée, dénommée *Potlatch*[27], qui paraîtra de 1954 à 1957 et dont le titre renvoie à une institution cérémonielle amérindienne dont les principes ont été introduits au sein de la sphère artistique à partir des années 1930 par Georges Bataille[28] et Michel Leiris à partir des travaux des anthropologues Franz Boas et Marcel Mauss. Convoquant le partage de la langue et du chant, la sortie des masques et l'exécution de danses, ce cérémonial communautaire des Nations Premières de la côte nord-ouest de l'Amérique est caractérisé par l'échange de biens matériels et immatériels (don/contre-don), une monstration somptuaire donnant lieu à une distribution de richesses pouvant aller jusqu'à la destruction d'objets précieux. Bien que rare, c'est ce dernier trait qui a inspiré des artistes comme Joan Miro, André Masson, Robert Desnos, et retenu l'attention des lettristes puis des situationnistes ainsi que des nouveaux réalistes comme Arman, qui en ont extrait une esthétique de la destruction mettant en abyme la société de consommation occidentale. Trace d'un tournant anthropologique au sein des avant-gardes, cette appropriation[29] sera relayée dans diverses approches performantielles ritualistes et nourrira chez certains artistes une posture de défi à l'égard du marché de l'art et sa propension à « somptuariser » ce que le performeur valorise comme un don.

En juillet 1957 à la Conférence de Cosio di Arroscia (Italie), l'Internationale lettriste se fond dans l'Internationale situationniste où s'inscrivent aussi :

- le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, fondé en 1953 par Asger Jorn après la dissolution du groupe CoBrA (également dénommé Internationale des artistes expérimentaux – IAE) dont il était membre aux côtés de peintres et poètes tels que Christian Dotremont, Karel Appel, Pierre Alechinsky,
- le Comité psychogéographique de Londres fondé en 1957 par le peintre britannique Ralph Rumney, qui en était le seul membre,
- des peintres italiens (Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Walter Olmo).

Le document fondateur, *Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, a été rédigé en juin 1957 par Guy Debord. Dans ce texte, il explicite le principe de « construction de situations » dont provient la dénomination de l'Internationale situationniste et qui n'est pas sans lien avec certains moteurs de la performance, notamment la recherche de l'implication du public :

> « La construction de situations commence au-delà de l'écroulement de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les

[27] La revue connaîtra 27 livraisons au cours de ses quatre années d'existence.
[28] Georges Bataille, « La notion de dépense », in *La critique sociale* n°7, 1933. Repris et augmenté dans *La Part maudite : essai d'économie générale*, Paris Éd. de Minuit, 1949.
[29] Bien que la problématique ne fût alors pas encore formalisée, on peut rétrospectivement parler ici d'appropriation culturelle et le fait est d'autant plus marquant que la pratique du *potlatch* avait été interdite en 1884 par l'Indian Act, texte qui n'a été aboli qu'en 1951.

> plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité… La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du ''public'' sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des ''viveurs''. »[30]

Un an plus tard, dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*, est donnée la définition suivante : une « situation » est un *« moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements »*[31] tandis qu'est rappelée *« la force réactionnaire usée du spectacle sans participation »*[32]. Il convient toutefois de préciser ici que le terme spectacle recouvre dans la pensée situationniste plus que ce qui se joue sur scène et désigne selon Debord *« un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »*[33], ce qui à ses yeux correspond aussi bien à l'esprit même du capitalisme qu'à la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse, rendant la vie terrestre opaque et irrespirable. Dénonçant une société « spectaculaire-marchande », s'inscrivant dans une dynamique révolutionnaire, les situationnistes appellent à changer le monde et, en particulier le rapport à l'art :

> « Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de la totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne, développable en permanence avec l'extension des loisirs et la disparition de la division du travail (à commencer par la division du travail artistique). L'art peut cesser d'être un rapport sur les sensations pour devenir une organisation directe de sensations supérieures. Il s'agit de produire nous-mêmes, et non des choses qui nous asservissent. »[34]

Réunissant théoriciens, stratèges et activistes opérant dans les domaines culturels et artistiques aussi bien que politiques et sociaux, porteuse d'un idéal libertaire et hédoniste, hostile aux droits d'auteur, critique à l'égard de l'art contemporain reflet de l'inanité et du superficiel d'une culture dite bourgeoise, l'Internationale situationniste se construit sur une forme d'intransigeance énoncée dès 1958 dans le premier numéro de sa revue de référence par un article intitulé « Pas d'indulgences inutiles ». Il en résulte rapidement une tension interne entre « artistes » et « révolutionnaires » qui se solde par l'exclusion des premiers en 1962. Au-delà de cette scission, l'Internationale situationniste, extrêmement active durant les événements de Mai 1968, auto-dissoute en 1972 marque durablement la période par les questionnements soulevés et les horizons d'action qu'elle a dessinés, principalement en Europe, ce, malgré une dimension groupusculaire[35].

---

[30] *Internationale situationniste (directeur : G.E Debord), N° 1*, juin 1958, p. 11.
[31] *Ibid.*, p. 13.
[32] *Ibid.*, p. 9.
[33] Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967, Thèse 4. Cet ouvrage a été traduit en anglais en 1970.
[34] *Ibid.*, p. 21.
[35] De 1957 à 1972, elle n'a compté en tout que 70 membres répartis en dix sections, à savoir, par ordre d'importance des effectifs, la section française (16 membres), les sections allemande et italienne (11 membres chacune), la section scandinave (7 membres), belge (6 membres), néerlandaise (5 membres), les sections anglaise et américaine (4 membres chacune), la

Art et féminisme

Si l'Internationale situationniste fut extrêmement active durant les événements de Mai 1968, cette même année est également celle d'un événement considéré comme fondateur dans l'histoire du féminisme européen : « le coup de tomate ». Il s'agit d'un événement non prémédité mais qui emprunte toutes les caractéristiques du geste performantiel. Le 13 septembre 1968, le Sds (Union socialiste allemande des étudiants) tient sa 23e conférence des délégués à Francfort, durant laquelle la seule femme autorisée à prendre la parole est Helke Sander, cinéaste, fondatrice au début de l'année 1968 du Conseil d'action pour la libération des femmes, et qui se bat notamment pour la création de crèches en vue de faciliter la vie professionnelle des femmes. Sigrid Rüger, porte-parole des étudiants de la faculté des arts depuis 1964 est l'une des autres femmes, peu nombreuses, à assister à cette conférence. Le discours d'Helke Sender dénonce frontalement le caractère patriarcal du Sds et développe l'idée qu'à côté du discours traditionnel de lutte des classes, il faut politiser les sujets privés, comme le partage des tâches ou la difficulté de parvenir à l'orgasme ainsi que la lutte pour la création de crèches. À l'issue de son discours, les hommes préconisent de reporter le débat à une séance ultérieure pour avoir le temps de s'y préparer. Le président du Sds, Hans-Jürgen Krahl, reprend alors la parole mais Sigrid Rüger, qui a fait quelques courses avant la réunion empoigne le sac de six tomates qu'elle a avec elle et les lance, une par une, sur celui-ci. Les autres femmes présentes dans la salle soutiennent pour la plupart ce geste qui devient le symbole de la radicalisation féminine au sein du Sds. Une télévision est présente et l'événement est mis en exergue immédiatement par toute la presse[36].

Les artistes femmes n'ont toutefois pas attendu Mai 1968 pour se saisir de la performance comme modalité de travail. Dès le début des années 1960, s'engagent notamment dans cette voie (par ordre d'entrée en action) Niki de Saint Phalle (premiers tirs en 1961), Carolee Schneemann (*Joy Meat*, 1964), ORLAN (*Orlan accouche d'elle-même*, 1964), Esther Ferrer (*Intimo y Personal*, 1967), VALIE EXPORT (*Aktionshose-Genitalpanik*, 1969), Rebecca Horn (*La Licorne*, 1970), Gina Pane (*Action Escalade non anesthésiée,* 1971), Ana Mendieta (*Feathers on a Woman,* 1972), Marina Abramović (*Rhythm 10*, 1973), Sophie Calle (*Filatures parisiennes,* 1978), Mona Hatoum (*Performance Document*, 1980)[37]. Outre-Atlantique, il faut citer Barbara T. Smith (née en 1931), active depuis 1969 sur la Côte Ouest autour du parvis de la Tortue Gallery, qui fait figure de pionnière de la performance aux États-Unis[38]. Marquée par les écrits de Simone de Beauvoir dont les textes sont traduits dès 1949 – *« mon psychanalyste m'avait donné* Le Deuxième Sexe *à lire […] c'était donc du proto-*

section algérienne (3 membres), auxquelles s'ajoutent 4 membres hors section. Liste établie à partir du Tableau des effectifs de l'I.S. *in* Jean-Jacques Raspaud & Jean-Pierre Voyer de l'Institut de Préhistoire contemporaine, *L'internationale situationniste, Protagonistes/Chronologie/Bibliographie (avec un index des noms insultés),* éditions Champ Libre, Paris, 1972.

[36] Cf. http://lesaventuresdeuterpe.blogspot.com/2018/05/68-en-allemagne-la-tomate-sigrid-ruger.html.

[37] Niki de Saint-Phalle (1930-2002), Carolee Schneemann (1939-2019), ORLAN (née en 1947), Esther Ferrer (née en 1937), VALIE EXPORT (née en 1940), Rebecca Horn (née en 1944), Gina Pane (1939-1990), Ana Mendieta (1948-1985), Marina Abramović (née en 1946), Sophie Calle (née en 1953), Mona Hatoum (née en 1952).

[38] Son œuvre est aujourd'hui revisitée par des artistes plus jeunes comme Carole Douillard (née en 1971), qui est aussi l'autrice de performances qui posent la question du genre.

féminisme »[39], se souvient-elle –, elle réalise en 1972 *Nude Frieze*, œuvre qui montre le corps réel d'une femme accroché au mur avec du scotch. Cette performance se situe dans le contexte politique de la guerre du Vietnam et l'artiste recrute des « travailleurs » à qui elle demande d'accrocher cinq corps contre le mur pour former une frise humaine[40].

En 1973, le Museum of Contemporary Art (Moca) de Los Angeles invite Barbara T. Smith à exposer. Elle mêle environnement et performance en proposant un espace intitulé *All Night Sculpture*. Elle reconstitue, à l'intérieur du musée, une véritable chambre à coucher avec un boudoir, de l'encens, des bougies, une corbeille de fruits frais, du vin, des châles, des fleurs, des colliers et des huiles pour frictionner son corps ainsi qu'une bande sonore diffusée en boucle qui donne le cadre de sa performance proposé sur une longue durée, du coucher au lever du soleil : *« Nourrissez-moi, Nourrissez-moi »*[41]. L'artiste pose une seule règle du jeu : une seule personne peut entrer à la fois dans la chambre. Elle accepte le dialogue avec les visiteurs et dans certains cas un rapport sexuel. Cette performance met l'accent sur les relations homme/femme dans la société dans la mesure où durant la performance, on pouvait voir un public masculin impatient de découvrir la proposition. Certaines communautés féministes n'ont pas apprécié ce geste radical. L'artiste commente son action en 1974 : *« Quand quelqu'un entrait dans la pièce, il pouvait choisir ce qu'il voulait comme médium d'interaction. Tout était source de nourriture. La nourriture au sens de moyen de subsistance. Cela pouvait inclure la conversation et l'affection […] Pour moi, l'art que je pratique accomplit ma propre libération. Il me rend plus forte »*[42]. Elle pousse la notion de performance encore plus loin en réalisant *Intimation of Immortality* en 1974. Dans cette pièce, l'artiste échange sa place avec des femmes sans-abris. L'artiste prend place sur un banc dans le parc où se réfugient ces femmes isolées tandis que ces dernières, sans domicile fixe, viennent s'installer dans la galerie du Pomona College dont elle est diplômée. L'artiste décrit son projet : *« Performer pourrait signifier qu'elles jouent la comédie. Elles sont simplement elles-mêmes pendant quatre heures tous les jours […] on les appelait les « femmes-sacs » parce qu'elles portaient beaucoup de sacs […] je les ai payées cinq dollars chacune et je leur apportais le déjeuner »*[43]. Cette pièce a bien sûr une dimension sociale mais elle témoigne aussi de cette volonté de confronter l'art et la vie, qui est une constante dans l'histoire de la performance[44]. Toujours sur la côte Ouest, on citera les performances de l'artiste afro-américaine Senga Negundi (née en 1943) qui organise avec David Hammons (né en 1943) des performances confidentielles et

[39] Carole Douillard, Amelia Jones, Suzanne Lacy, Barbara T. Smith, *Body Talks, interviews,* édité par Zéro 2 éditions, cat. expo *Pionnières,* Zoo Galerie, 2022, p. 9.
[40] Cette pièce, matérialisée par un ensemble de 20 photographies noir et blanc, tirage 1/3, acquis par le Frac Pays de la Loire en 2002, anticipe de plusieurs décennies la performance de Maurizio Cattelan qui « cloue » littéralement son marchand contre le mur et renouvelle son geste en 2021 à la Foire de Bâle avec une véritable banane, pour en faire une édition, qui bat immédiatement les records de ventes pour une somme de 120 000 €.
[41] *Feed Me*, 1973, Museum of Conceptual Art, San Francisco, cat. *L'Art au Corps*, Marseille, 1996, Rmn, p. 155.
[42] Barbara Smith, *Body Talks Interviews*, p. 156.
[43] Barbara Smith, *ibid.*, p. 13.
[44] Barbara Smith est considérée comme une artiste pionnière car ses propositions sont très en avance sur les performances récentes de Santiago Sierra qui engagent des ouvriers ou des toxicomanes pour venir performer dans les lieux d'art et dont le Cnap a acquis une œuvre en 2002 (*Bande de 25 cm rasée sur la tête de deux héroïnomanes rémunérés chacun avec une dose. 302 rue Fortaleza. San Juan de Porto-Rico. Octobre 2000,* photographie, tirage 1/5)

costumées sous les autoroutes de Los Angeles (*Ceremony for Freeway Fest, A freeway underpass*, 1978).

En France, s'agissant de la mise en scène de soi, on peut songer aux premières filatures de Sophie Calle (née en 1953) telle *Autoportrait, Filature* (1981, Cnap). C'est certainement dans la littérature et notamment dans les romans de Marguerite Duras et plus récemment dans les écrits de Catherine Millet (née en 1948) que l'on retrouve cette liberté émancipatrice et cette affirmation de soi à travers des récits intimes (cf. *La Vie sexuelle de Catherine M*, Flammarion, 2001).

Dans la foulée, se dessinent des stratégies activistes qui interrogent la place des femmes et des personnes racisées dans les arts. En 1973, l'artiste plasticienne Judy Chicago (née en 1939), la graphiste Sheila Levrant de Breteville (née en 1940) et l'historienne de l'art Arlen Raven (1944-2006), toutes trois enseignantes du California Institute of the Arts (CalArts) quittent cette institution, lasses de la domination masculine qui y prévaut alors, et fondent à Los Angeles le Feminist Studio Workshop (Fsw), atelier alternatif proposant aux femmes une éducation à l'art. Celui-ci s'installe dans un bâtiment vacant qu'elles dénomment le Woman's Building et dont elles sous-louent les bâtiments notamment à des groupes de performance artistique. Une dizaine d'années plus tard, se forme en 1985 à New York le groupe Guerrilla Girls dont les membres, souhaitant rester anonymes, portent des masques de gorille et utilisent des pseudonymes qui font référence à des femmes artistes décédées. Dans ses actions, le groupe joue du détournement culturel notamment en posant des affiches qui dénoncent le manque de représentation de certains groupes sociaux dans les galeries et les musées et relayent la question devenue célèbre : « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* ». Le groupe s'est divisé à la fin des années 1990, mais ses actions restent historiques et certaines de leurs productions figurent désormais, paradoxalement, dans les collections de musées qu'elles ont dénoncés.

À l'Est, la censure : entre poétique et politique

Durant la période de la guerre froide, il existe dans le bloc des pays de l'Est une forte activité en matière d'actions politiques et domestiques que l'on peut rattacher à l'histoire de la performance. La spécificité de cet activisme est qu'il se développe principalement dans l'espace privé et domestique avec parfois des incursions risquées et furtives dans l'espace public.

Ce mode d'expression, qui ne s'annonce pas, présente les avantages de la confidentialité, d'une économie de moyens réduite au minimum et d'une possibilité de sortir de l'isolement social pour les artistes soumis à la censure de régimes totalitaires. Le corps reste la seule arme disponible pour manifester un désaccord sans être dénoncé ou arrêté. Le corps devient sujet. Les auteurs et autrices de ces performances « interdites » imaginent des actions rapides, clandestines, avec très peu d'objets pour pouvoir disparaître aussitôt dans la foule. On parle alors de la « rupture du quatrième mur » qui

permet une adresse directe au public. Les actions menées relèvent de la résistance face à la censure et d'une volonté de s'approprier le réel et de faire fusionner l'art et la vie. La question de la nudité du corps et de l'archive (coupures de presse, photographies documentaires du contexte d'apparition) sont centrales. Les artistes utilisent la performance comme un acte de résistance face à la censure silencieuse et à la propagande[45].

Tomislav Gotovac (né en 1937), artiste qui se situe entre les arts visuels, l'art conceptuel et la performance, est particulièrement actif en Yougoslavie entre 1967 en 1971, année où il réalise un happening dans les rues de Belgrade : il se met à courir devant les policiers et les passants, entièrement nu sans défense (*Steaking*, photographies en noir et blanc). Ce qui peut être reçu comme exhibitionnisme est au contraire une volonté de montrer que l'art a la capacité de nouer un contact sans violence avec le public et une intention de faire accepter une autre forme d'altérité et de transparence, alors vécue comme une menace par le régime : *« créer une situation extraordinaire pour moi et pour les autres, une combinaison radicale d'intime et de public. »*[46]

Sanja Ivekovic (née en 1949) s'installe sur son balcon pour boire du whisky et lire de la littérature venue de l'Ouest lors du passage du convoi officiel de Tito à Zagreb (*Triangle*, 1979). Elle fait semblant de se masturber pour attirer le regard des autorités qui surveillent à partir de postes d'observation dont elle a connaissance. Par cette action solitaire et confidentielle, elle manifeste le refus d'être surveillée et s'adresse directement aux autorités. Sur son balcon, elle affirme une anarchie féminine subjective jusqu'à ce que la police vienne l'interrompre au bout de 18 minutes. C'est précisément cette durée qui lui permet d'acter l'existence et le format même de son œuvre. L'œuvre matérielle consiste en un ensemble de quatre photographies en noir et blanc qui montrent le contexte, le passage du cortège officiel, les tueurs d'élite postés sur les toits d'un immeuble voisin et l'artiste dénudée sur son balcon en train de feuilleter un livre (*The Art Collection of Erste Group*, Vienne)[47].

Figure du milieu underground d'Erfurt, l'artiste Gabriele Stötzer (née en 1953) réalise de nombreuses actions dans son appartement au cours desquelles son corps est malmené et devient en même temps l'objet de maculations graphiques, ce qui lui donne une dimension esthétique. En 1976, elle est placée en détention provisoire et incarcérée

[45] Invisibilisée à cause de l'isolement des artistes qui n'ont pas de possibilités d'avoir des relais institutionnels, critiques ou marchands, et des discussions avec l'Occident, cette scène artistique a toutefois bénéficié du soutien de critiques d'art influents, comme Pierre Restany, qui sont allés faire des voyages d'études dans ces pays dès les années 1960-1970, qui ont entretenu une correspondance soutenue avec des professionnels locaux isolés et qui ont su relayer leurs recherches auprès d'autres critiques en Occident et notamment de galeries françaises comme Lara Vincy et la Galerie J, des organisateurs de la Biennale de Paris de 1959 à 1985. Cette manifestation bi-annuelle est la première à vouloir décloisonner les conceptions bipolarisées de l'art et des territoires en montrant de nombreux artistes venus du bloc de l'Est, ainsi que des pays arabes, de l'Inde et de la Turquie.

[46] Tomislav Gotovac, *Les promesses du passé, une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est,* cat. expo, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010, p. 84.

[47] Les collections publiques françaises conservent environ une douzaine d'œuvres performantielles de cette artiste. En 2011, le Fonds municipal d'art contemporain de la ville de Paris a acquis une performance filmée, *Personnal Cuts / Coupures personnelles* (1982). La vidéo montre une performance associant des gros plans du visage de l'artiste et des extraits de l'émission télévisée "Histoire de la Yougoslavie" produite en 1980.

à la prison pour femmes de Hoheneck pendant une année, ce qui ne l'empêche pas de reprendre par la suite ses activités militantes. Après sa libération, elle dirige une galerie underground et crée le groupe féminin Künstlerinnengruppe Erfurt. Avec ces artistes femmes, le corps est à la fois politique et poétique, notamment en France avec Françoise Janicot (1929-2017) et Gina Pane (1939-1990).

Prémices d'une prise de conscience : performance et écologie

Depuis l'après-guerre une esthétisation des déchets est à l'œuvre, notamment avec les Nouveaux Réalistes qui, comme des chiffonniers, vont collecter ceux-ci dans les décharges industrielles. Des actions artistiques sont menées, surtout à la fin des années 1960, sur des territoires périphériques à la ville, abandonnés, où les artistes organisent des déplacements de matières naturelles et industrielles : coulées de lave, restructurations de masses liquides ou solides, peintures sur pierre.

Les protagonistes du Earth Art éditent des revues comme *Avalanche* et produisent des films, des photographies et des croquis préalables pour documenter leurs actions, qu'ils veulent éphémères et confidentielles, connues uniquement de quelques initiés qui participent ou collaborent à leurs démarches. Ces initiatives individuelles se veulent avant tout une critique de la société industrielle et du risque de marchandisation de l'art. Les motifs de la spirale et du cercle sont récurrents. Ils évoquent le passage du temps et des cycles de la nature. *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1938-1976) est l'archétype le plus connu de ces interventions clandestines dans la nature.

Dennis Oppenheim (1938-2011) est aussi une figure centrale de cette relation à la nature et de lien entre Body Art et Earth Art. Il dessine des cercles concentriques dans la neige avec son action *Annual Rings* en 1968 (Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Musée d'art moderne de Saint-Étienne). La question de la frontière est souvent traitée dans des actions comme *Boundary Split* et *Accumulation Cut*. La première consiste à effectuer en décembre 1968, à l'aide d'une tronçonneuse à essence, une découpe dans la glace de la rivière gelée de St. John qui marque la frontière entre les États-Unis et le Canada quasi-simultanément des deux-côtés de celle-ci (à 10h10 du matin côté USA, 11h10 côté Canada). Pour la seconde, la découpe dans la glace est faite en 1969 perpendiculairement à l'eau gelée des Ithaca Falls (état de New York), ouvrant un temps de 24 heures pour que la glace se reforme et referme la coupure. L'artiste matérialise cette double action par un ensemble de quatre-vingts polyptyques (indissociables), de 7 photographies en noir et blanc et couleur, de 2 plans de localisation et de 2 panneaux-titres[48]. À son sujet, le critique d'art François Pluchart publie plusieurs articles dans *Combat* ainsi que le catalogue de son exposition à la galerie Mathias Fels en 1971[49]. Il veut

[48] Ce corpus a été acquis en 1996 par le Musée d'art contemporain de Marseille en même temps que l'exposition *L'Art au Corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours.*

[49] *Dennis Oppenheim, 1967-71*, édition Cédic, 1972. Les collections publiques françaises disposent de plus d'une centaine d'œuvres de Dennis Oppenheim. Celles du Cnap (donation Yvon Lambert) et du Mam de Saint-Étienne (donation Vicky Rémy en 1992) sont particulièrement bien dotées pour ses œuvres performantielles dans la nature.

annexer son travail dans la catégorie de l'art corporel dont il est le théoricien : *« Le travail d'Oppenheim joue essentiellement sur la durée et la transformation d'un phénomène. C'est par là que l'artiste devait rapidement prendre place parmi les créateurs de l'art corporel […] le corps dans l'œuvre de Oppenheim est le support d'une image capable de révéler un phénomène plastique »*[50]. Dennis Oppenheim utilise son corps comme élément de liaison entre deux éléments naturels (tas de terre) ou industriels (murs en parpaings) notamment dans une œuvre intitulé *The Bridge*. Dans une autre de ses œuvres (*Parallel Stress*, mai 1970, Mac Marseille, don de l'artiste), son corps occupe un espace vide entre deux montagnes et s'étire à ses deux extrémités durant une dizaine de minutes. Cette action solitaire, documentée par des photographies, relève vraiment de la prouesse physique, ce qui rend le terme performance particulièrement adapté à son travail où il s'utilise lui-même comme matériau sculptural. Particulièrement libératrice, cette action positionne le corps comme lieu. Si Dennis Oppenheim est le premier artiste à faire le lien entre *Earth Art* et le *Body Art,* il est suivi par une nouvelle génération et notamment des femmes comme Teresa Murak (née en 1949) en Pologne, Ágnes Dénes (née en 1931) en Hongrie, Anna Maria Maioloni (née en 1942) au Brésil, ou encore Mierle Laderman Ukeles (née en 1939) aux États-Unis.

En Europe, on retrouve des équivalents avec les déplacements de matières (galets, neige, terre) organisés par Gina Pane en 1968 (*Pierres déplacées*, 1968, Frac Pays de la Loire et Centre national des arts plastiques) ou le travail de Noël Dolla (né en 1945) sur les plages de galets de Nice ou dans des paysages de montagne[51]. En Europe de l'Est, on peut citer les actions de plusieurs artistes actifs à Prague : Milos Sejn (né en 1947) et Jiri Cernicky (né en 1966) qui se concentrent sur la relation entre leur corps et l'environnement. Avec *Awake Dreaming* en 1967, Sejn camoufle son corps dans un tas de feuilles mortes évoquant par analogie ses émotions et ses états d'âmes. On observe ici un rapport primitif avec le paysage considéré, à juste titre, comme un corps vivant. Outre la dimension esthétique du paysage et de ses éléments, certains artistes comme Joseph Beuys et, plus récemment, Romina de Novellis (née en 1982), veulent nous faire prendre conscience, dans leurs actes performés, de notre relation ambiguë aux animaux. Avec sa performance réalisée en novembre 1965, intitulée *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort,* présentée dans une galerie privée à Düsseldorf, Beuys mêle pédagogie et poésie en chuchotant à l'oreille d'un animal mort et comestible. La performance dure trois heures. Le visage recouvert de miel saupoudré d'or, Beuys berce le corps du lièvre et s'adresse à l'animal comme s'il s'agissait d'un être humain.

Cette dimension militante envers la nature prend plusieurs formes : collectives, solitaires en s'étirant parfois dans la durée et dans la prise de risques. En 1974, avec *Sculpture pour la Terre, Ubbeboda* en Suède, l'artiste polonaise Teresa Murak (née en 1949) creuse,

[50] François Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*, Critique d'art, éditions Jacqueline Chambon, 2002, Nîmes, p. 229.

[51] En 2002, des musées comme le Capc de Bordeaux acquièrent ces œuvres qui se matérialisent, avec l'accord de l'artiste, sous forme de photographies documentaires de ces actions. *Rochers peints* (1969, retirage en 2002, photographie couleur), *Restructuration Neige (*1970, photographie couleur, retirage 2002, Capc de Bordeaux).

durant trente jours, un trou afin de créer une demi-sphère concave. La terre issue du trou est ensuite agencée pour former une demi-sphère convexe aux mêmes dimensions que celles de la demi-sphère concave, à savoir 400 x 163 cm (49 Nord 6 Est, Frac Lorraine, Metz). Elle sème ensuite du cresson dans les deux demi-sphères, introduisant ainsi la nature au sein de l'espace urbain. Dans un esprit plus collectif, en 1982 à la *Documenta 7 à* Kassel, Joseph Beuys plante 7 000 chênes dans la ville en associant les visiteurs, plutôt que de produire une œuvre dans son acception traditionnelle[52]. L'artiste hongroise Ágnes Dénes[53], propose une action similaire, *Tree Mountain, A Living Time Capsule,* organisée dans la ville de Ylöjärvi (Finlande) : en 1996, elle plante une forêt prenant la forme d'une spirale**,** inspirée du nombre d'or, d'un tournesol et d'un ananas. Pour ce projet participatif, 10 000 personnes sont invitées à planter un arbre, lui donner un nom, assurer sa bonne conservation et léguer cette responsabilité à leurs descendants sur 400 ans. Durant cette période, la forêt ne peut pas être vendue et les arbres ne doivent pas être coupés. Ces 400 années représentent la durée nécessaire au développement d'un écosystème en montagne.

Écrans d'art : la vidéo en acte

Tout au long de la première moitié du XX^e^ siècle, la création artistique a mis à profit deux grandes innovations techniques du XIX^e^ siècle : la synthèse optico-chimique de l'image et la maîtrise du courant électrique. La photographie puis le cinéma, la diffusion lumineuse et sonore puis la radiodiffusion vont alors être explorées systématiquement et générer de nouvelles approches artistiques.

Dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, en gestation depuis quelques décennies, l'électronique ouvre la voie d'une nouvelle technologie : la télévision. Permettant une captation de l'image, restituable à distance en direct, à l'instar de ce que la radio avait permis de faire avec le son, elle se déploie dans le quotidien des foyers durant les années 1960. L'artiste coréen Nam June Paik (1932-2006), formé initialement à la musique notamment auprès de John Cage, est le premier à s'en saisir dans son solo *Exposition de musique de télévision* (1963) où il pose treize téléviseurs préparés à même le sol et utilise des aimants pour dérégler et tordre les images diffusées, perturbant ainsi la relation normalement attendue d'un téléspectateur à son poste de télévision. Il sera également, en 1965, le contributeur vidéo de *Variations V*, de John Cage et Merce Cunningham, pièce considérée comme l'un des premiers événements scéniques multimédias. L'apparition en 1967 de la première caméra vidéo portable, la Portapak de Sony, va ouvrir un nouveau chapitre dans l'appropriation de l'image par les performeurs et conduire à l'abandon progressif des caméras 8 mm et 16 mm utilisées jusqu'alors, notamment par Fluxus. Outil de création dans les mains d'artistes tels que Bruce Nauman (né en 1941), John Baldessari

[52] *7000 chênes*, 1984, objet pelle, bois et métal, donation Sybil Albers-Barrier en 2001, Cnap, en dépôt à l'Espace pour l'Art Concret à Mouans-Sartoux.
[53] Ses œuvres ont été acquises par le 49 Nord 6 Est Frac Lorraine en 2015.

(1931-2020), Dan Graham (1942-2022), Bill Viola (né en 1951), elle devient aussi un vecteur majeur d'archivage, opération essentielle dans la performance, assurée jusqu'alors principalement par la photographie.

Gina Pane, qui mettait en scène ses actions avec un sens esthétique très affirmé, a ainsi veillé à travailler avec une photographe, sa collaboratrice Anne Marchand, et un réalisateur, Jean-Claude Valesy, pour les films, afin de documenter minutieusement ses manifestations et d'éliminer toute perte entre son action et sa restitution/conservation. Son approche a ainsi été un modèle pour toute une génération d'artistes féministes américaines qui réalisaient elles-mêmes leur documentation avec des outils rudimentaires comme les Portapaks et les machines Xerox : *« J'ai réalisé que nous vivions dans un monde narratif. Les récits font partie de la structure de la culture, des amitiés et de tout le reste. La rumeur ou le récit d'une pièce la maintiennent en vie, tout comme sa documentation. J'ai donc commencé à comprendre qu'une œuvre ne meurt jamais tant qu'elle existe sous forme de conversations et de documents »*[54], se souvient Barbara T. Smith, pionnière de la performance en Californie.

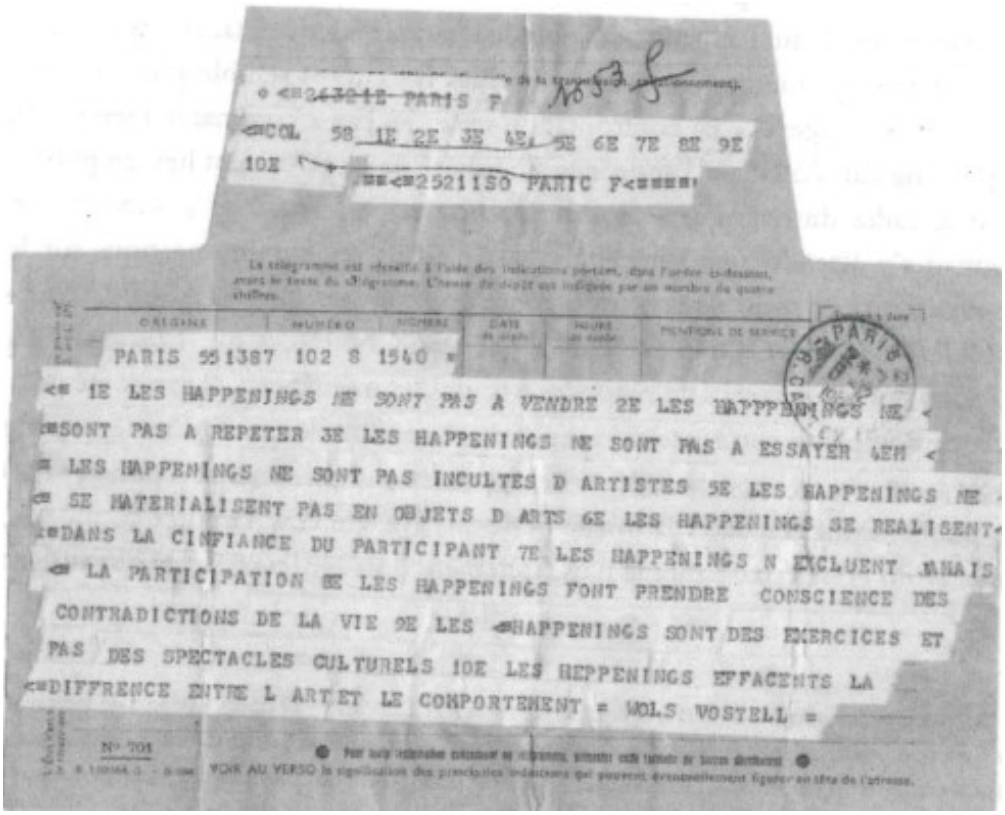
[54] Carole Douillard, Amelia Jones, Suzanne Lacy, Barbara T. Smith, *Body Talks, interviews,* édité par Zéro 2 éditions, cat. exposition *Pionnières*, Zoo Galerie, p. 20, 2022.

3- La performance : caractéristiques

Une définition illimitée

L'historienne de l'art et conservatrice américaine RoseLee Goldberg, l'une des grandes spécialistes de la performance, considère que *« De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes »*[55]. Faisant écho à cette remarque, dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde,* Michel Corvin écrit : *« La performance échappe donc à toute définition figée et homogène »*[56] .

On trouve néanmoins une tentative de définition, si ce n'est de la performance, tout au moins d'une de ses formes emblématiques qu'est le happening dans un télégramme rédigé en décembre 1969 par le peintre et sculpteur allemand, membre du mouvement Fluxus, Wolf Vostell[57] :



PARIS 951387 102 8 1540

1E LES HAPPENINGS NE SONT PAS A VENDRE 2E LES HAPPENINGS NE SONT PAS A REPETER 3E LES HAPPENINGS NE SONT PAS A ESSAYER 4EM LES HAPPENINGS NE SONT PAS INCULTES D ARTISTES 5E LES HAPPENINGS NE SE MATERIALISENT PAS EN OBJETS D ARTS 6E LES HAPPENINGS SE REALISENT DANS LA CONFIANCE DU PARTICIPANT 7E LES HAPPENINGS N EXCLUENT JAMAIS LA PARTICIPATION 8E LES HAPPENINGS FONT PRENDRE CONSCIENCE DES CONTRADICTIONS DE LA VIE 9E LES HAPPENINGS SONT DES EXERCICES ET PAS DES SPECTACLES CULTURELS 10E LES HEPPENINGS EFFACENTS LA DIFFRENCE ENTRE L ART ET LE COMPORTEMENT = WOLS VOSTELL =

Si ce télégramme programmatique esquisse les contours d'un format particulier, il ne peut toutefois rendre compte totalement de la catégorie artistique qui nous intéresse.

---

[55] RoseLee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Avant-propos de l'auteur, [1988], 2001.
[56] Michel Corvin, « Performance », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, [1991], 2008.
[57] Télégramme envoyé par Wolf Vostell au critique d'art et éditeur Raphaël Sorin le 8 décembre 1969.
1E LES HAPPENINIGS NE SONT PAS A VENDRE 2E LES HAPPENINGS NE SONT PAS A REPETER 3E LES HAPPENINGS NE SONT PAS A ESSAYER 4E LES HAPPENINGS NE SONT PAS INCULTES D ARTISTE 5E LES HAPPENINGS NE SE MATERIALISENT PAS EN OBJETS D ARTS 6E LES HAPPENINGS SE REALISENT DANS LA CONFIANCE DU PARTICIPANT 7E LES HAPPENINGS N EXCLUENT JAMAIS LA PARTICIPATION 8E LES HAPPENINGS FONT PRENDRE CONSCIENCE DES CONTRADICTIONS DE LA VIE 9E LES HAPPENINGS SONT DES EXERCICES ET PAS DES SPECTACLES CULTURELS 10E LES HAPPENINGS EFFACENT LE DIFFERENCE ENTRE L ART ET LE COMPORTEMENT

Ainsi, Éric Mangion relève que *« contrairement au happening, dans la performance, l'œuvre existe sous forme d'un protocole écrit »*[58].

Le performeur canadien Richard Martel propose pour sa part la définition suivante :

> « La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité ; c'est à la fois une attitude de libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et, en même temps, une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation des catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer des critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle [...]. La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage ''objectuel'' tend à constituer l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité entre le performer et le public ».[59]

Devant la difficulté de définition, Chris Stalter[60] (né en 1967), artiste médiatique, professeur agrégé au département de design et d'arts numériques de l'Université Concordia, à Montréal, cherche à circonscrire le genre à travers sept caractéristiques :

- *« un intérêt dans l'action (un agir) ou la réalisation (un faire) ;*
- *« un ou des processus en temps réel plutôt que des objets statiques ou des représentations ;*
- *« un engagement temporel lié à l'instant présent ;*
- *« une personnification et une matérialité ;*
- *« une expérience de l'immanence ;*
- *« l'effet de la présence humaine et non humaine ;*
- *« la transmutation et la reconstitution ».*

Et sans doute faut-il convenir que l'approche par un recensement des caractéristiques de la performance est la plus opérationnelle face à un phénomène polymorphe qui échappe à toute définition fermée. Étant entendu que toutes les caractéristiques recensées n'ont pas besoin d'être réunies pour que le phénomène réponde à l'appellation

---

[58] Éric Mangion, « Mouvements dans le ''white cube'' », in *Rue Descartes* 2010/3.

[59] Richard Martel, « Performance », in *Dock(s) Action*, Ajaccio, 2003. Cité par Éric Mangion in « Mouvements dans le ''white cube'' », *op. cit.*

[60] Chris Salter, *Entangled : Technology and the Transformation of Performance ?* Cambridge, MIT PRESS, 2010. D'après le compte rendu de l'ouvrage par Chantal Laplante in *Érudit*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

« performance » mais seulement certaines d'entre elles, dans une proportion qui reste ouverte.

Un esprit de contestation, d'insoumission, de désobéissance

De la révolte pulsionnelle à l'approche théorique et expérimentale de la déconstruction, en passant par la provocation, la performance rejoint l'esprit général de l'avant-garde dans lequel Étienne Souriau voyait *« la volonté de rompre radicalement avec les traditions, les conventions et les écoles établies »* [61] . Michel Corvin pointe la dimension d'insoumission [62] , RoseLee Goldberg le fait que, via l'adresse directe au public, les performances sont *« autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel »*[63].

Tout autant que d'avant-garde, c'est sans doute aussi de contre-culture qu'il faut parler ici. Apparu aux États-Unis au début des années 1960, ce terme rend compte d'une approche consciente et délibérée d'opposition à la culture dominante. Ainsi Bruno Péquignot souligne-t-il que c'est *« dans le cadre d'une contestation globale de la société occidentale que la performance trouve sa raison d'être et sa place »*, sans qu'il y ait lieu pour autant, précise-t-il *« de lui accoler tous les courants et éléments qui participaient de cette contestation »*[64].

Au-delà de la mise en cause du « système des beaux-arts » qui marque notre société, c'est aussi le fonctionnement même de celle-ci qui est interrogé plus ou moins frontalement par les artistes de l'art-action. Tout autant que l'héritage artistique, ce sont l'actualité sociopolitique ou sociétale, les structures de pensées, les modes de domination qui sont implicitement ou explicitement mis à la question.

Une déconstruction des lieux de l'art et des catégories artistiques

La mise en cause du système des Beaux-Arts passe en particulier par le dépassement des assignations encore dominantes au milieu du XX^{e} siècle qui veulent qu'un tableau ou une sculpture se rencontre dans un atelier, une galerie ou un musée, que des musiciens jouent dans une salle de concert, un auditorium ou une fosse d'orchestre, que des comédiens ou des danseurs se produisent sur des plateaux scéniques. *« La performance peut avoir lieu n'importe où, y compris, ce qui est très fréquent, dans des lieux très classiques d'exposition des arts plastiques (galeries, musées, etc.), mais beaucoup se déroulent ''hors les murs'', dans la rue, dans des lieux de vie (magasins, par exemple), sur les parvis des musées, dans un cinéma porno, ou bien, dans le cas d'Orlan, dans une salle d'opération chirurgicale ou partout où se trouve son corps, trace vivante du processus*

[61] Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990, p.208.
[62] Michel Corvin, *op.cit.*
[63] Roselee Goldberg, *op.cit.*
[64] Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts », revue *Communications*, Le Seuil, 2013, p.13. Bruno Péquignot est professeur émérite des universités de sociologie, membre du Cerlis, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

créatif mis en œuvre. », observe Bruno Péquignot[65]. Cette quête de nouveaux espaces de l'art – qui portera également le Land Art à partir de la fin des années 1960 –, écho probable de ce que la littérature traverse depuis le début des années 1950 avec la *Beat Generation*, ouvre des horizons créatifs nouveaux. Au-delà de la quête parfois d'une incongruité de l'espace de présentation, c'est l'interaction avec des espaces non dédiés à l'art qui est recherchée et les effets sur la réception de l'œuvre que cette localisation inhabituelle provoque. On retrouve ici une des problématiques développées par John Dewey dans son ouvrage référent durant les années 1950, tout au moins aux États-Unis, *Art as an Experience*.

Aux États-Unis encore, sur la Côte Est, c'est surtout la notion de « happening » improvisé, sans script, qui se développe (Allan Kaprow) tandis que, sur la Côte Ouest, émerge parallèlement la performance solitaire dans l'atelier (Bruce Nauman). Dès 1963, Kaprow est invité à Paris par le Théâtre des Nations, mais le dialogue avec le directeur n'est pas fructueux *(« Vous n'avez pas de scénario, pas d'acteurs ? »,* s'entend-il dire[66]). Grâce à son réseau artistique et notamment des amis artistes comme Jean-Jacques Lebel et Daniel Spoerri ainsi que sa galerie Sonnabend, installée à Paris, le happening a finalement lieu au *Bon Marché* après la fermeture du magasin, sur l'invitation spontanée du propriétaire des lieux. Finalement, le Théâtre des Nations acceptera de réaliser les affiches et de les diffuser dans Paris. Au moment de la préparation de l'événement, Kaprow reçoit les spectateurs dans un théâtre de proximité, le Récamier, pour les avertir du programme : *« Mesdames et messieurs, nous sommes venus au théâtre pour le quitter »*[67]. Il remet à une cinquantaine de personnes un galet de rivière emballé dans du papier et leur propose de le suivre pour une promenade dans le grand magasin. Les participants et les acteurs se confondent. Certains sont invités à pousser des caddies, tenir des lampes torches tandis que d'autres déposent leur galet dans une baignoire pour enfant remplie d'eau et de savon [68]. Ce *« collage d'events »,* comme le décrit Kaprow en 1995, est vécu comme un moment festif par les participants.

À ce décadrage spatial s'ajoute l'interaction entre les champs artistiques de référence tels que le système des Beaux-Arts les décline. Sont ainsi convoqués pêle-mêle, dans des proportions variables, peinture, sculpture, installation, danse, musique, chant, poésie, énonciations, dialogues, cinéma, photo, projection de diapositives, vidéo, etc. Souvent souligné, le collage non-hiérarchisé de langages hétérogènes est l'un des traits de la performance qui apparaît pour beaucoup comme constitutif du genre[69]. Les premiers happenings témoignent de cette grammaire, qui va progressivement évoluer vers une

[65] *Ibid.*
[66] Allan Kaprow, cat. *Hors limites, L'art et la vie 1962-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995 p. 70. À l'époque, le Théâtre des Nations est hébergé au Théâtre Sarah Bernhardt, devenu par la suite Théâtre de la ville ; il est alors dirigé par A. M. Julien, metteur en scène et comédien.
[67] Allan Kaprow, cat. *Hors limites, L'art et la vie 1962-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.
[68] Allan Kaprow, *op. cit.*, p. 70.
[69] En 1961, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York, propose la première exposition ayant pour thème l'art de l'assemblage qui marque un tournant. De procédé artistique apparenté au collage qui le précède, l'assemblage devient une discipline artistique à part entière.

esthétique de l'hybridation. Si l'usage indistinct des techniques et des langages est un autre marqueur fort de la performance, on peut relever nombre de propositions où le « mélange » proposé reste toutefois assez superficiel. De sorte que l'ambition déjà ancienne de la *Gesamtkunstwerk* ou « œuvre d'art totale » ne trouve dans la performance qu'une réalisation partielle.

Un rapport radical et transgressif au public, une abolition de la distance esthétique

De manière générale, relève RoseLee Goldberg, la performance fonctionne sur un principe qui consiste à *« heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et ses rapports avec la culture »*[70].

L'application de ce principe peut prendre des formes multiples. C'est ainsi que le recours à la répétition *ostinato* de motifs banals, anodins, l'itération de gestes quotidiens est un protocole majeur pour déconstruire l'attente esthétisante et provoquer l'activation d'un possible horizon déceptif. Cela peut aussi emprunter des formes plus radicales : l'esthétique du choc et de la frayeur est l'un moteur notoire de la performance.

Le théoricien du théâtre Hans-Thies Lehmann remarque sur ce point qu'on est inévitablement conduit, pour identifier correctement la performance, à tenter de situer la limite entre gestes performantiels et comportements simplement exhibitionnistes et tapageurs. Face à cette approche, foncièrement réductrice, il conclut : *« Le recours ne peut être alors que l'intention des artistes : la performance est ce qui est annoncé par ceux-là mêmes qui la produisent »*[71].

Créer une disruption comme le fait, à la fin des années 1950, la nudité des femmes-pinceaux des anthropométries d'Yves Klein mise en scène dans un appartement bourgeois avec un fond sonore composé par l'artiste (*Symphonie Monoton*), voire une insécurité sur le mode *être témoin c'est déjà être complice* comme le feront les actionnistes viennois, instaure un degré de perturbation dont l'indice peut varier en intensité. *« Le mouvement de l'espace est proprement celui de l'espace mais aussi celui du peuple de l'espace ; du public. Là tout va bouger : le corps, l'espace, le son, le geste… Et la rencontre sera ou s'évaporera. »* écrit le poète-performeur Julien Blaine[72]. Toutefois, cela ne change pas pour autant une distinction assumée entre artiste et public.

Abolir cette distinction ouvre sur une autre approche qui consiste à annexer le réel en incluant le public et l'environnement dans l'action, modalité instaurée par le happening. Là encore, intervient une question de degré. Il y a une différence notoire entre les formes

[70] RoseLee Goldberg, *op. cit.*

[71] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche, 2002. Hans-Thies Lehman a été professeur à l'Institut d'études de théâtre, cinéma et médias (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) de l'université de Francfort jusqu'en 2010. Depuis 2017, il est membre de l'Académie des arts de Berlin.

[72] Julien Blaine, *La Performance*, texte daté d'octobre 2002, ré-actualisé régulièrement. Cité in Mehdi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Manuella Éditions, p108.

que l'on dirait aujourd'hui participatives, créant une communauté conviviale dans l'action proposée et la mise en abyme du choix intime de chaque personne présente lors de l'action, tel qu'ont pu le proposer notamment Yoko Ono (née en 1933) dans *Cut Piece* (1964)[73] ou Marina Abramović (née en 1946) dans *Rhythm 0* (1974)[74]. *« If you leave decisions to the public, you can be killed »* constatait Marina Abramović[75]. Comme le souligne Hans-Thies Lehmann, *« Lors tout est imprévisible parce que tout dépend du comportement des spectateurs. »*[76], tandis qu'invitation indirecte leur est faite de passer d'une appréciation esthétique de l'œuvre à une appréciation éthique de leur participation à cette dernière.

Ces performances font étrangement écho aux expérimentations conduites au début des années 1960 par Stanley Milgram – dont les résultats furent publiés en 1963 dans le *Journal of Abnormal and Social Psychology* – et aux critiques qu'elles ont suscitées. Jeune chercheur en psychologie sociale à l'université de Yale (États-Unis), hanté par les atrocités de l'Holocauste, Milgram cherchait à comprendre les mécanismes psychologiques ayant conduit des milliers d'hommes à torturer et tuer des millions d'autres. Sous prétexte d'étudier l'efficacité de la punition sur l'apprentissage, il demanda à des participants d'administrer des décharges électriques (fictives) à un tiers (mimant la réaction en fonction de l'intensité annoncée de la décharge). L'objectif réel était en fait de mesurer le niveau d'obéissance à un ordre contraire à la morale[77]. Le protocole mis en place a toutefois fait l'objet de diverses interrogations, notamment durant les années 1990, sur son acceptabilité à la fois morale et scientifique. Il a notamment été reproché à Milgram d'avoir trompé les sujets sur le fait que la « victime » ne recevait en réalité aucun choc et qu'elle était un complice. À l'inverse, d'autres auteurs ont pointé dans cette critique

---

[73] Pour ce happening, Yoko Ono, seule en scène, vêtue de noir, est agenouillée dans la position traditionnelle de la femme japonaise. Elle invite les spectateurs à découper un morceau de tissu de sa tenue qu'ils pourront conserver. Jusqu'où peuvent-ils aller ? C'est elle, l'artiste, qui décidera de mettre fin à la performance. Les premières personnes à se saisir des ciseaux semblent hésitantes et découpent, presque timidement, un bout d'étoffe de l'ourlet de sa jupe ou d'une manche. D'autres s'enhardissent en s'attaquant à sa blouse, plus tard à ses sous-vêtements. La performeuse demeure immobile, le visage impassible. Seules ses mains se déplacent vers la fin pour couvrir ses seins puis son sexe (en 1966 à New York, elle finira entièrement nue). Source Slate.fr.

[74] Les instructions au début de la performance sont : *« Il y a 72 objets sur la table que n'importe qui peut utiliser sur moi comme il le désire. Performance. Je suis l'objet. Pendant cette période, je prends l'intégralité de la responsabilité. Durée: 6 heures (20h-2h) »*. Parmi ces objets, une rose, une plume, un parfum, du miel, du pain, des raisins, du vin, des ciseaux, un scalpel, des clous, une barre en métal, et un pistolet chargé d'une balle. Thomas McEvilley, critique d'art présent lors de la performance raconte : *« Cela a commencé docilement. Quelqu'un l'a fait tourner sur elle-même. Quelqu'un a mis ses bras en l'air. Quelqu'un l'a touchée de façon assez intime. La nuit napolitaine a commencé à chauffer. Au bout de trois heures, tous ses vêtements ont été coupés avec des lames de rasoir. Une heure plus tard, les mêmes lames ont commencé à explorer sa peau. Sa gorge a été tranchée pour que quelqu'un puisse sucer son sang. Diverses agressions sexuelles ont été commises sur son corps. Elle était tellement attachée à sa performance qu'elle n'aurait pas résisté à un viol ou à un meurtre. Face à son abdication de la volonté, avec son effondrement implicite de la psychologie humaine, un groupe de protection a commencé à se définir dans le public. Lorsqu'un pistolet chargé a été poussé sur la tête de Marina et que son propre doigt a été placé autour de la gâchette, une bagarre a éclaté entre les factions du public." »*, in Frazer Ward, *No Innocent Bystanders : Performance Art and Audience*, University Press of New England, 2012, p. 120. Source Wikipédia.

[75] *[Si vous laissez les décisions au public, vous pouvez être tué].* Abramovic Marina, « Body Art », in *Marina Abramovic,* Fondazione Antonio Ratti, Éd. Charta, Milan, 2002.

[76] Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*

[77] Lors de ces expériences, 62,5 % (25 sur 40) des sujets menèrent le protocole à terme en infligeant à trois reprises les prétendus électrochocs maximaux de 450 volts. Tous les participants acceptèrent le principe annoncé et, finalement après encouragement, atteignirent au moins les 135 volts prétendus. Cette même expérience reproduite au fil du temps de 1967 à 1985 conduisit au même résultat, invitant à la conclusion que l'être humain s'envisage facilement comme simple agent d'exécution d'un acte dès lors qu'une figure d'autorité lui ordonne de le faire, ce qui lui permet d'attribuer à celle-ci la responsabilité de son acte.

éthique une perspective de contraindre la recherche en psychologie à rester dans le politiquement correct et d'interdire certaines expériences qui ne rechercheraient pas le consentement éclairé des participants.

On mesure ici toute la complexité de réception que peut dès lors provoquer une situation où *la victime* est l'artiste lui-même, en action, implicitement *donneur d'ordre*, confronté au *libre arbitre* qu'il a sollicité des personnes présentes. Comme le constate Frazer Ward, dans de tels cas, l'adresse au public repose sur le dilemme suivant : *« à différents niveaux, [les artistes] interrogent quel comportement nous pouvons tolérer au nom de l'art – et, par extension, ce que nous pouvons tolérer en tout autre nom. L'impitoyable implication de leurs œuvres est qu'il n'y a pas de spectateur innocent »*[78]. Complexité pour ne pas dire ambiguïté si l'on suit Hans-Thies Lehmann : *« La thesis performative ne se mesure pas à des critères liés à des procédés mais, par-dessus tout, à son succès dans la communication. On ne peut plus écarter alors le fait que c'est le public qui ne représente plus seulement cette sorte de témoin extérieur, mais un partenaire, partie prenante du théâtre, qui décide du succès de la communication. »*[79]

Ecce Homo Artisticus

Comme on vient de le voir, l'acte performantiel requiert une implication pleine et entière de l'artiste, une intensité de présence spécifique. Porté au départ essentiellement par des artistes plasticiens, cet acte met au jour ce qui jusqu'alors était médiatisé en totalité par l'œuvre : le geste artistique de transformation de la matière en œuvre dont celle-ci rendait seule compte en dernier ressort. Par la performance, le geste artistique lui-même devient œuvre et son auteur, une matière physiquement convoquée dans la réalisation. *« La performance a été pertinemment qualifiée ''d'esthétique intégrante du vivant''. Au centre d'un processus de ce type (auquel ne se rattachent pas uniquement des formes artistiques), on trouve une ''production de présence''* » remarque Hans-Thies Lehman[80]. Pierre Restany parle, pour sa part, de *« régimes existentiels »*[81]. Ainsi enchâssé dans le pur accomplissement en rapport direct avec un public, sans intermédiaire, l'artiste performeur est confronté à diverses problématiques déterminantes quant à sa posture, problématiques que les arts de la scène explorent de longue date.

À cet endroit, tous les théoriciens convergent pour insister sur un point : *« 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*

[78]Frazer Ward, « No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience », *Art: Faculty Books.* 1, Smith College, 2012, https://scholarworks.smith.edu/art_books/1. C'est nous qui traduisons : *« in different ways, they ask what behavior we will tolerate in the name of art—and, by extension, what we will tolerate in what other names. The unforgiving implication of their work is that there are no innocent bystanders »*.

[79] Hans-Thies Lehmann, *ibid.*

[80] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.* Il est ici fait allusion à l'ouvrage *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey* (Stanford University Press, 2004) de Hans Ulrich Gumbrecht, professeur émérite de littérature de Standford University.

[81] Pierre Restany, cat. *Hors Limites, L'art et la vie*, cat. exposition, *1960 : l'année hors limites* , Centre Georges Pompidou, 1995, p. 22-35.

narration au sens traditionnel du terme. »[82] indique RoseLee Goldberg, ce qu'élargit Patrice Pavis en écrivant : *« Le* performer *n'a pas à être un acteur jouant un rôle, mais tour à tour un récitant, un peintre, un danseur et, à cause de l'insistance sur sa présence physique, un autobiographe scénique qui possède un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation. »*[83] Michel Corvin le suit dans cette dimension potentielle de la confession autobiographique et de la restitution d'*« expériences existentielles de longue haleine où la frontière entre l'art et la vie tend à s'effacer. »,* notamment de la part d'artistes femmes, s'interrogeant sur le bien-fondé de parler d'une *« école féminine »*[84]. Un exemple particulièrement parlant de l'effacement de cette frontière est la performance *Mon fils* réalisée en 1968 par l'artiste originaire d'Argentine Léa Lublin quand elle s'installe au Musée d'art moderne de la ville de Paris pour y vivre avec son fils Nicolas, âgé de sept mois, durant le Salon de Mai.

Si la veine autobiographique apparaît comme effectivement très présente dans la performance, Hans-Thies Lehmann, parlant de *«* liveness*, c'est-à-dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage »,* approfondit cette piste en avançant que : *« Dans la performance, l'action de l'artiste sert moins à transformer une réalité qui lui est extérieure et à communiquer cette réalité grâce à son travail esthétique, qu'elle aspire à une auto-transformation* ». Et Lehmann de poursuivre : *« Le concept de l'auto-transformation conduit à considérer comme la perspective ultime de la performance, le suicide en public, un acte qui ne serait plus troublé par le compromis d'une quelconque ''théâtralité'' ou représentation et qui constituerait alors une expérience radicalement réelle, présente et non renouvelable. »*[85] De manière moins radicale, on peut toutefois trouver une déclinaison de l'auto-transformation dans une des dimensions récurrentes de l'acte performantiel : la dimension rituelle, sur laquelle nous revenons ci-dessous.

Autre conséquence de cette incarnation : la prépondérance de performances portées par un artiste seul. S'il existe des occurrences de performances collectives, à commencer par *Theatre Piece n°1* de 1952, considéré comme inaugural, ou des duos célèbres comme Marina Abramović et Ulay (1943-2020) ou Gilbert et George (nés respectivement en 1943 et 1942), la dimension autobiographique sous-jacente dans nombre d'actes performantiels renvoie assez logiquement à un énoncé solitaire, mettant l'artiste seul face au public mais, tout autant, face à lui-même. La solitude de l'artiste face au « peuple de l'espace » où se déroule la performance, selon l'expression de Julien Blaine pour désigner le public, constitue un point de tension entre les caractéristiques de la performance : d'un côté une invitation du public à s'impliquer, de l'autre un artiste conducteur de la situation, d'un courant qui passe, un artiste messager dont l'action vise

[82] RoseLee Goldberg, *op. cit.*,
[83] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, 2019. Patrice Pavis a été professeur au département théâtre de l'université de Paris VIII, à la School of Arts de l'université du Kent à Cantorbéry et à la Korean National University of the Arts.
[84] Michel Corvin, *op. cit.*
[85] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

à interpeler, mettre à jour, déciller, révéler, etc., un artiste qui « s'expose » dans tous les sens du terme.

Rites, rituels, ritualités

Dans son *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*[86], Marcel Mauss, montre la corrélation, dans les sociétés primitives, entre le don et la dépense. Il explique comment la pratique du don implique, par déduction, directe ou indirecte, la question de la destruction, qu'il nomme le *potlatch*, quand Georges Bataille parle, lui, de la notion de *dépense*[87]. Selon Mauss, dès lors qu'il y a don, il y a forcément destruction. Cette destruction n'est pas seulement matérielle. Elle relève du symbolique, de la fête, de la cérémonie et du rite[88]. Nos modes de consommation moderne, aujourd'hui, relèvent indiscutablement de la dépense, de l'excès, de l'excédent et du surplus, que sont le gaspillage, l'obsolescence programmée, voire la guerre.

Cette dilapidation de l'énergie matérielle traverse toutes les civilisations humaines pour aboutir à un point de catharsis au début du XXe siècle avec les avant-gardes (Dada, Gutaï) jusqu'aux Nouveaux Réalistes, qui ont érigé les rites de dépense, d'accumulation, de destruction et de sacrifices en pratiques artistiques (Arman, *Conscious Vandalism,* 1975, Musée d'art moderne de la ville de Paris). Dans la lignée du théâtre d'Antonin Artaud, Jean-Jacques Lebel (né en 1936) organise des festivals de poésies avec Erro (né en 1932), Liliane Lijn (née en 1939) à l'American Center à Paris. La question de la dépense est centrale dans ces processions. Il nomme ses actions « polyphonix », que Gilles Deleuze qualifie de « Souk libertaire ». Ana Mendieta réalise une performance filmée en 1972, *Untitled (Chicken Piece,* Mnam/Centre Georges Pompidou). Comme un rituel sacrificiel, elle tient un poulet décapité en public. La bête fait ses derniers soubresauts, suspendu aux mains de Mendieta, qui se tient nue debout devant le mur blanc de la galerie, se laissant éclabousser par les gerbes de sang qui s'écoulent du cou du poulet. Renvoyant explicitement aux sacrifices religieux, notamment le culte Santeria, très présent à Cuba, la performance ritualise un double sacrifice, celui de la volaille et du corps de l'artiste, livrés en public.

Dans son essai critique, *La Part maudite*, Bataille revient sur le rôle de la dépense dans les rites de transmission et de passage : *« Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une* chose *(un* objet*) de ce qui, profondément, est de même nature que le* sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime. (…) La destruction est le meilleur moyen de nier un rapport utilitaire entre l'homme et l'animal ou la plante (…) Ce que le rite a la vertu de retrouver est la*

[86] Marcel Mauss, édité par Florence Weber en 1925, Paris, Quadrige et Puf, 2007 et 2012.
[87] Georges Bataille, « La notion de dépense », revue *La Critique sociale*, n°7, janvier 1933, pp. 715.
[88] Florence Weber, *Au-delà du grand partage, vers une ethnographie des prestations sans marché. Introduction à Marcel Mauss,* Essai sur le don, Puf, 2012, p. 13.

participation intime du sacrifiant à la victime, à laquelle un usage servile avait mis fin. »[89] Les travaux de l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles (née en 1939) relèvent aussi du rite en liaison avec la collecte et la régulation des déchets devenues un sujet de société. Dans sa performance intitulée *Touch Sanitation* (Cnap et 49 Nord 6 Est Frac Lorraine), datée de 1979-1980, elle pose la question du devenir des ordures générées au quotidien par les consommateurs : « après la révolution, qui va ramasser les ordures lundi matin ? ». C'est à partir de cette préoccupation existentielle, que l'artiste définit sa démarche et fonde son *Manifeste for Maintenance Art* rédigé en 1969. Ainsi, propose-t-elle de participer aux travaux des éboueurs des grandes villes comme New York en venant sur leur terrain de travail et en valorisant leur travail de tri et de collecte. Elle les rencontre, les salue, documente et imite leurs gestes. On citera aussi le collectifs Sexist Crabs et les Neo Naturists[90] en Angleterre, avec un passé de céramistes et de peintres, qui utilisent leur propre corps pour raviver la tradition des peintures primitives dans certaines peuplades décrites par Claude Lévi-Strauss.

Plus récemment, les projets performantiels d'Hélène Bertin (née en 1989), pensionnaire à la Villa Médicis en 2023, relèvent de la célébration de rites en voie de disparition comme la fête de la Saint-Jean. Avec *Joie* (2018, Frac Nouvelle Aquitaine Meca), elle propose une série d'urnes en formes de pieds. Chacun de ces contenants conserve les cendres d'un feu de la Saint-Jean dans lequel les céramiques ont été cuites. Ces feux célèbrent le solstice d'été selon la coutume païenne et ont été ensuite intégrés à la tradition chrétienne par l'Église catholique (la fête de la Saint-Jean a lieu six mois avant Noël). Durant cette fête, il est courant de danser et parfois de sauter pieds nus par-dessus le brasier. Plutôt que d'emprunter ses références à la littérature post-surréaliste d'après-guerre, cette génération d'artistes se tourne vers le folklore et le vernaculaire et revendique de se réapproprier des formes du vivant par le biais de rites collectifs et partagés. En juin 2023, elle propose un bal populaire pour le Nouveau Printemps : *Danse danse abeille, le bourdon t'accompagne, suis tes pas de fête, j'ai gravé l'écorce de joie*. Elle propose une « sculpture-outil », un parquet sur lequel les visiteurs sont invités à danser, réalisé par André Mercoiret, inventeur du parquet miel. Les dessins gravés sur le bois donnent des indications sur les pas de danse que le public peut ou pas s'approprier.

L'art en corps

Avec les avant-gardes, le corps est sonore (dadaïsme, lettrisme, François Dufrêne, John Cage, Fluxus), le corps est objet (Nouveaux Réalistes, ORLAN), le corps est une arme (VALIE EXPORT, Marina Abramović), le corps est sacrifice (Gina Pane, actionnisme viennois, Absalon), le corps est peinture (Yves Klein, Groupe Gutaï), le corps est triste (Vito Acconci), le corps est une sculpture vivante (Piero Manzoni et Gilbert & George), le

[89] Georges Bataille, *La Part maudite*, Les Éditions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 56.
[90] *Flashing in the British Museum* (1982); *Swimming and Walking Experiment* (Centre Point Fountains, Tottenham Court Road, Londres, août 1984).

corps est érotique (Marcel Duchamp), le corps est énergie (Matthew Barney), le corps est mutilé (Gina Pane, Chris Burden, Gunther Brus), le corps est politique (Mona Hatoum), le corps est fantasmé (Jean-Charles de Quillacq), le corps est holistique (Atsuko Tanaka, Marie-Ange Guilleminot), le corps est mutant (ORLAN), le corps est sourd, le corps est cri (Jochen Gerz), etc.

Toute l'histoire de la performance est traversée par la question du corps, qui devient un outil de communication, une adresse à l'autre, un espace de travail et de construction de soi. Le corps de l'artiste est à la fois un instrument, une technique, un matériau, des gestes, un élément d'agentivité qui nous conduisent à élargir notre définition de la performance. Cette matière endogène se travaille, sur un mode collectif ou individuel, dans un monde hostile, indifférent ou bienveillant, qui engage immédiatement un échange avec les spectateurs pour devenir un outil relationnel. En France, le critique d'art François Pluchart théorise ce nouvel enjeu en fondant l'Art corporel dont il donne cette définition en opposition au *happening* : *« Mais tandis que les happenings sont des manifestations collectives, voire des spectacles [...] les actions corporelles sont d'abord liées à la tension de l'artiste qui, à un niveau ou un autre, agresse les visiteurs avec lesquels son psychisme entre en lutte. Ainsi, autant le happening agit en tant qu'élément de libération de l'individu, autant l'action corporelle a pour objet d'ouvrir la conscience individuelle à des données sociologiques majeures [...] les actions corporelles peuvent provoquer des réactions diverses, voire contraires : complicité, écœurement, rejet. »*[91]

Pour Gina Pane qui pratique l'auto-lésionnisme, le corps devient un outil transindividuel au service d'un message éthique : *« Je perds mon identité en la retrouvant chez les autres, un va-et-vient, un équilibre de l'individuel et du collectif »*[92], se produit, dit-elle. Plutôt que de parler de performance, l'artiste parle de « manifestation » (*« voici l'endroit où je me manifesterai »)* et de « modules » : *« Si le corps a cette actualité, c'est qu'il n'est pas résolu (biologiquement, scientifiquement) »*[93], souligne-t-elle.

Pour l'artiste d'origine palestinienne Mona Hatoum (1952), venue s'installer à Londres pour fuir la guerre civile au Liban et suivre ses études en Europe, le corps est un outil de tensions politiques. Durant ses années d'apprentissage, elle réalise plusieurs performances dans les rues de la banlieue de Londres, qui symbolisent l'isolement de son exil en Europe et la volonté de nouer des liens avec l'extérieur. En 1985, la Brixton Gallery invite six artistes à réaliser des performances dans les rues de ce quartier ouvrier de la banlieue. Mona Hatoum propose plusieurs actions qui traitent de l'oppression, du déplacement contraint, du contrôle et du corps comme zone de conflits. Elle marche péniblement pieds nus dans la rue, traînant ses bottes Doc Martens accrochées à ses

[91] Francois Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*, Critique d'art, éditions Jacqueline Chambon, 2002, Nîmes, p. 231.
[92] Philippe Vergne, *L'Art au Corps*, Marseille, 1996, RMN, p. 53.
[93] Gina Pane, *ibid.*, p. 200.

chevilles par des lacets noirs (*Roadworks*, Brixton, Londres, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou)[94].

Dans un registre collectif, l'artiste égyptienne Amal Kenawy (1974-2012), révélée à la dernière Biennale de Berlin en 2022, organise des performances urbaines qui mettent à mal la culture patriarcale égyptienne en interpellant la foule. En décembre 2009, elle avait proposé à un groupe d'individus essentiellement composé d'hommes de marcher à quatre pattes dans les rues du Caire, interrompant la circulation automobile à cause d'un attroupement de passants, ainsi que des réactions très colériques sur la dégradation de l'image de l'Égypte à la veille d'une Révolution sanglante (*The Silence of Sheep*).

Dans les années 1990, une nouvelle génération d'artistes femmes comme Sylvie Fleury (née en 1961), Marie-Ange Guilleminot (née en 1960) questionnent à nouveau le corps, mais sur un mode réconcilié. La question de l'empathie est au centre des propositions de Marie-Ange Guilleminot. Ainsi, ses performances sont interprétées par l'artiste qui se met en situation de visibilité dans des lieux stratégiques de différentes villes du monde comme une adresse au public et une volonté de dialoguer avec l'histoire de la sculpture. Le corps de l'artiste est le support de son objet fétiche et polyvalent, le *Chapeau-Vie. Les démonstrations* (1994-1996, acquises et conservées au Mac de Lyon) déroulent plusieurs actions de l'artiste dans une rue de Brooklyn, sur un toit de Jérusalem ou sur un bateau à Venise pendant la Biennale, durant lesquelles le corps de l'artiste dialogue avec le *Chapeau-Vie*, révélant à chaque fois un nouvel usage possible de l'objet, qui comme une colonne de Lycra enroulée est susceptible de se dérouler sur le corps entier de l'artiste des pieds à la tête. Chaque démonstration s'imprègne du lieu où elle se déroule, lieu qui est choisi par l'artiste comme scène de démonstration apaisée et pacifiée.

Apaisée mais néanmoins critique, comme chez Vanessa Beecroft (née en 1969) qui, depuis sa première performance *VB01,* en 1993, met à nu les codes plastiques dans lesquels le corps des femmes est enchâssé. Approche partagée par de nombreuses performeuses comme le constate Hans-Thies Lehmann : *« On remarquera que la performance recentrée sur le corps et la personne est très souvent une ''affaire de femme''. (…) Le corps féminin en tant que surface de projection d'idéaux, de souhaits, de désirs et d'humiliations socialement codifiée fut fortement thématisé ici, alors que la critique féministe allait plutôt s'attacher à mettre en exergue que l'image de la femme codée par les hommes, tout comme l'identité du sexe, est une construction et faisait prendre conscience des projections du regard masculin. »*[95]

[94] En 2022, la galerie Crousel a édité toutes ses performances historiques sous le titre *Performance Documents* (1980-1987/2013) et constitue par là même un corpus d'archives tout à fait inédit et précieux pour les historiens de la performance. Cette archive majeure, pour comprendre les premiers travaux performantiels de l'artiste, se compose de photographies, de croquis, de dessins, de notes manuscrites, de descriptions et de vidéos rares.

[95] Hans-Thies Lehman, *op. cit.*

L'inconnu, l'incertain, l'imprévisible

De la « musique non intentionnelle » de John Cage fondée sur les notions de hasard et d'indétermination empruntées à la philosophie orientale, et des chorégraphies de Merce Cunningham élaborées selon les mêmes principes, à l'instar de *Sixteen Dances for Soloist and Company of three* (1951) aux performances « à risque » de Marina Abramović, la pratique de la performance entretient un lien originel avec l'imprévisible, le risque et l'accident. Qu'elle prenne la forme d'une instabilité structurelle de la partition (de l'action) dans les happenings ou celle d'une mise en danger physique du corps du performeur, qu'elle obéisse à un protocole qui engage une interaction risquée avec le public, la performance s'inscrit dans un cadre d'incertitude intrinsèque – une performance n'obéit à aucun schéma dramatique prévisible – qui, accordant une place de choix à l'inattendu, resserre l'attention des spectateurs sur le présent imprédictible de ce qui se passe, dans « l'ici et le maintenant » de l'action en cours ; un acte qui s'ouvre alors à la possibilité de « faire événement ». La performance, par la place qu'elle accorde (et parfois même provoque) à « ce qui arrive », s'inscrit dans un temps historique que le penseur Paul Virilio caractérise par les notions de vitesse et d'accident :

> « ''Un trait, entre tous distinctif, oppose la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée : la vitesse. La métamorphose s'est produite en l'espace d'une génération'', constatait, dans les années 1930, l'historien Marc Bloch. Cette situation entraîne, à son tour, un second trait : *l'accident*. La généralisation progressive d'événements catastrophiques qui affectent non seulement la réalité du moment mais causent l'anxiété et l'angoisse pour les générations à venir. D'incidents en accidents, de catastrophes en cataclysmes, la vie quotidienne devient un KALÉIDOSCOPE où nous affrontons sans cesse ce qui vient, ce qui survient inopinément, pour ainsi dire *ex abrupto*... Dans le miroir brisé, il faut alors apprendre à discerner CE QUI ARRIVE, de plus en plus souvent, mais surtout de plus en plus rapidement, de manière intempestive, voire simultanée. Devant cet état de fait d'une temporalité accélérée, l'accident originel qui affecte les mœurs, l'art [nous soulignons] aussi bien que la politique des nations, une urgence s'impose entre toutes : celle d'exposer l'accident du Temps. »[96]

Née de cette urgence, l'exposition *Ce qui arrive*, présentée en 2003 à la fondation Cartier entendait ainsi soulever la question de l'inattendu et du « live coverage » désormais proposé par les médias qui sur-exposent l'incident comme l'accident : *« Exposer l'accident. Tous les accidents, du plus banal au plus tragique, des catastrophes naturelles aux sinistres industriels et scientifiques, mais aussi l'accident heureux, du coup de chance au coup de foudre. L'accident c'est la surprise. L'effet de sidération. La première fois. Ce qui survient inopinément. Ce qui arrive. »*[97]

[96] Paul Virilio, *L'Accident originel*, Galilée, 2005.
[97] https://www.fondationcartier.com/expositions/ce-qui-arrive

Éphémérité, immédiateté : du présent à l'archive

Identifié par le rapport singulier qu'il engage au temps – une performance peut durer de quelques minutes à plusieurs heures – et notamment au temps présent, le médium performance se caractérise par le lien privilégié qu'il engage avec sa propre disparition – *« Performance being [...] becomes itself through disappearance »*[98]; cette éphémérité s'entend, d'une part, comme une opposition (un héritage de l'art conceptuel) aux objets d'art pérennes (vendus, achetés, conservés) – *« la question du temps est centrale dans cette pratique artistique. En effet, comme déjà indiqué, une performance est par définition éphémère, subvertissant ainsi un des éléments essentiels des arts plastiques, la pérennité de l'objet. [...] Dans la performance il n'y a pas un temps de création (qui disparaît de fait) et un temps de l'œuvre (éternel) mais un seul temps, où l'œuvre se crée et disparaît comme œuvre. »*[99]– et, d'autre part, comme un abandon du régime différé de la représentation (théâtrale ou chorégraphique) au profit d'une action immanente. A contrario des objets-œuvres qui demeurent et des spectacles qui se répètent, les performances, engagent ainsi une relation étroite avec l'immédiateté du présent – par définition évanescent – de l'action en cours : *« ce qui caractérise chaque performance au sens américain, c'est son aspect de jaillissement vivant, c'est sa configuration de présence ici et maintenant. »*[100]

Vouées à disparaitre – *« ce qui caractérise une performance c'est son aspect éphémère, événement censé ne laisser aucune trace, si ce n'est mémorielle [...]. Ce qui reste d'une performance, c'est a minima un récit, ou un scénario, et au-delà des photos, des films qui attestent que quelque chose s'est produit, mais ces traces, nous le verrons, ne sont pas des ''œuvres'' »*[101] – ces œuvres non-reproductibles ont ainsi, depuis le début[102], posé aux artistes[103] et aux théoriciens, la question de leur mémoire (voir infra, §- Les enjeux de l'archive), mais aussi et peut-être surtout celle – épistémologique et ontologique – du statut de leurs traces. L'exposition *Ne pas jouer avec les choses mortes,* présentée à la Villa Arson en 2008, posait ainsi la question du statut des objets-reliques exposés et de leurs liens complexes avec les actions dont ils résultent et témoignent. *Interviewer la performance*, paru en 2014, poursuit cette réflexion historiographique en enrichissant la liste traditionnelle des traces mémorielles de la performance (photographies, vidéos, dessins, notes préparatoires, textes de l'artiste postérieurs à la performance) d'une

[98] Peggy Pelhan « The Ontology of Performance : Representation without Reproduction », *Unmarked. The Politics of Performance*, London Routledge, 1993.
[99] Bruno Péquignot, *op.cit.*
[100] Daniel Charles, *Encyclopedia Universalis.*
[101] Bruno Péquignot, *op.cit.*
[102] Cf. Mehdi Brit et Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Manuella Édit., 2014, p.24. *« De telles problématiques, et en particulier celles liées au rapport entre traces visuelles et performance, interrogent artistes et théoriciens depuis les débuts du médium et avaient déjà été le sujet d'une position à Rennes en 1975, tandis que les études à l'étranger se sont multipliées depuis les années 1990. »* Ce constat renvoie à l'exposition *Documents de l'absence (la photographie comme médium)* présentée à la Maison de la culture de Rennes en 1975.
[103] *« Gina Pane a toujours attaché un soin extrême à la divulgation de son travail. Dès ses premières actions, en travaillant en permanence avec un photographe, elle a porté le contrat photographique à son plus haut niveau de communication de sorte qu'il n'y a aucune perte de contenu entre le travail avec le corps et ce qui est ensuite montré »* François Pluchart, *op.cit.*

dimension d'histoire orale : entretiens avec les protagonistes eux-mêmes, entretiens avec les spectateurs. Quand l'archive se fait récit, il s'agit de « Raconter la performance »[104].

Ce principe de l'unicité de l'événement performantiel va toutefois être questionné, à la fin des années 1980, par la pratique du reenactment (cf. *infra* §- Le reenactment).

[104] Titre d'une série de rencontres organisées à la Maison rouge par Sophie Delpeux en 2009 et 2010.

2e Partie

Les mutations de la performance

1- Des contextes nouveaux

Quand l'histoire performe : la chute du Mur de Berlin

Le 9 novembre 1989, les points de passage du Mur qui sépare Berlin Est et Berlin Ouest depuis vingt-huit ans sont forcés sans violence par la foule et, la nuit-même, commencent les premières scènes de démolition. Deux jours plus tard le violoncelliste Mstislav Rostropovitch rejoint le pied du mur graffité à Checkpoint Charlie et se met à jouer une sonate de Bach au milieu de la foule exaltée. Le 21 juillet 1990, Roger Waters, ancien meneur du groupe Pink Floyd invite le groupe de hard rock allemand, Scorpions, ainsi que Sinéad O'Connor, Van Morrison ou encore Marianne Faithfull à jouer en sa compagnie, sur la Potsdamer Platz, des morceaux de *The Wall,* album sorti en 1979 ; à cette occasion un immense mur en blocs de polystyrène est construit en vue de son effondrement comme clou du concert. Une même scène d'effondrement ouvre également la pièce *Palermo, Palermo* de Pina Bausch, scène prémonitoire dans ce cas puisque la pièce ayant été créée en décembre 1989, sa scénographie conçue par Peter Pabst l'avait été bien avant la chute réelle du Mur.

Au-delà de la sidération collective qu'elle a suscitée, la chute du Mur – moment clé de l'histoire européenne, et même mondiale – a redessiné la géographie aussi bien politique qu'artistique. Tandis que le politologue américain Francis Fukuyama[105] en tire la théorie de la Fin de l'Histoire, la scène artistique allemande découvre l'ampleur de la surveillance politique dont ses acteurs ont été l'objet à l'Est. Dès le 4 décembre 1989, Gabriele Stötzer, déjà mentionnée précédemment, participe à la première occupation d'un centre de la Stasi à Erfurt, ce qui va la conduire à entamer des recherches sur son propre passé et sur celui de trente-deux autres artistes, figurant dans les archives de la Stasi. Elle dresse ainsi un rapport sur les différentes formes de contrôle et les méthodes de surveillance employées par la Stasi, enrichi par des documents officiels provenant des archives, des photos de la vie quotidienne ainsi que des images trouvées datant des années 1960 à 1980[106]. Invisibilisée pendant des années, la scène artistique des pays de l'Est fait alors l'objet d'une relecture et d'un intérêt conjoint du marché de l'art et des foires.

Cette redécouverte de travaux restés inaccessibles pendant des décennies date des années 2000 avec l'exposition *Les Promesses du Passé* au Centre Georges Pompidou en 2010. On observe parallèlement que le marché de l'art s'intéresse aussi à ces performances comme la Loock Gallery à Berlin, qui a révélé le travail de Gabriel Stötzer en 2022 à la foire Paris Photo. Dans ce revival pour la performance issue des pays de l'Est, on peut citer aussi le rôle de la galerie parisienne La Salle Principale qui a remis en lumière

[105] Francis Fukuyama, « The End of History », article publié dans le numéro d'été de la revue américaine National Interest et dans la revue française *Commentaire* n°47, 1989-3 (cf. https://www.cairn.info/revue-commentaire-1989-3-page-457.htm), repris dans *The End of History and the Last Man*, Free Press, 1992.

[106] *Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre*, catalogue pour l'exposition à la Kunsthalle Erfurt, 8 décembre 2013 – 2 février 2014.

le travail dans l'espace public de l'artiste Endre Tot (né en 1937), défendu par Pierre Restany à l'époque, représentant du *Mail Art* et qui a été largement acheté par le Frac Pays de la Loire, avec six actions réalisées dans la ville. Des photographies en noir et blanc montrent l'artiste sur une terrasse tenant une pancarte (*I am waiting for nobody*) en 1980 ou sur un pont (*I am doing nothing*) et une manifestation collective (*On est heureux quand on manifeste*, 1979), qu'il a accepté de rejouer/réactiver en rédigeant un protocole en vue d'une acquisition par le Cnap en 2020. L'artiste précise dans le certificat de vente que cette manifestation peut avoir lieu à partir de 25 participants au minimum et sans nombre maximum. Tous types de supports de communication peuvent être utilisés pour informer le public et l'inviter à participer à la manifestation, toute personne dans la rue étant la bienvenue. La manifestation n'a pas de durée ; elle doit avoir lieu sur un axe principal de la ville de sorte qu'elle soit visible par un grand nombre de personnes. On privilégie les vingt plus grandes villes d'un pays. À titre d'exemple, à Paris, la manifestation a eu lieu sur les Champs-Élysées. Le Cnap et le Frac Pays de la Loire ont respectivement acquis cette pièce.

Un activisme revisité

Au début des années 1990, le courant punk a ouvert de nouvelles modalités de rapport entre art et activisme. C'est à cette époque que naît aux États-Unis, à la croisée du punk rock et du rock alternatif, le mouvement musical « riot grrrl » aux idées féministes affirmées, dénonçant les viols, la violence domestique, les problèmes liés à la sexualité et au racisme, et célébrant la montée en puissance des femmes. Le groupe Bikini Kill, formé en octobre 1990 à l'université Evergreen d'Olympia (État de Washington) est emblématique de ce mouvement. Interprétant des chansons écrites pour l'essentiel par Kathleen Hanna (née en 1968) qui travaille dans un centre d'accueil de femmes victimes de violence conjugale ou de viol, le groupe incite le public, lors de ses concerts, à venir près de la scène, voire dessus, et à prendre la parole. Il va inspirer de nombreux groupes punk féminins jusqu'aux années 2010 dont les Pussy Riots, ce qui signifie en anglais « émeute de chattes ». Plus directement positionnées sur le terrain politique, constitué d'une dizaine de chanteuses, ce groupe punk créé en 2011 à Moscou, a brièvement défrayé la chronique par des actions contestataires. Vêtues de tenues très colorées, constituées même par grand froid de robes légères et de collants, les membres de Pussy Riot dissimulent leurs visages sous des cagoules, aussi bien pendant leurs concerts que pendant les entrevues. Leur action la plus marquante, conduite par cinq chanteuses, a consisté en une perturbation de l'office à la cathédrale du Christ Sauveur de Moscou le 21 février 2012, en exécutant, encagoulées, avec guitares et sonorisation, un « Te Deum punk » intitulé *Marie mère de Dieu - chasse Poutine* et dont les paroles étaient, entre autres : *« Sainte Marie mère de Dieu, deviens féministe »*, *« merde, merde, merde du*

Seigneur », *« la Gay Pride est envoyée en Sibérie »*[107]. Le juge ayant conclu que leurs actes étaient sacrilèges et blasphématoires, trois d'entre elles ont été condamnées, en août 2012, à deux ans d'emprisonnement en camp de travail – les deux autres ayant réussi à fuir à l'étranger. Elles ont été libérées en décembre 2013.

Inspirées de Bikini Kill, les Pussy Riot sont également influencées par un autre collectif russe dénommé Voïna (ce qui signifie « guerre » en russe). Celui-ci, constitué en 2007 par des étudiants en philosophie de l'université d'État de Moscou développe des actions à caractère sexuel affirmé. Ainsi, en février 2008, des membres du groupe entrent dans le Musée zoologique de Moscou, se déshabillent et ont des relations sexuelles de groupe en public qui sont filmées, en protestation contre l'élection de Dmitri Medvedev. L'action est intitulée « Baise pour l'héritier de l'ourson », jouant sur le vocabulaire obscène russe et une allusion au nom de famille *Medvedev* dérivé du nom russe de l'ours. En juin 2010, neufs activistes de Voïna peignent en 23 secondes un phallus stylisé de 65 m de long et 25 m de large sur la partie du pont Liteïniv faisant face au bâtiment des services secret (FSB) à Saint-Pétersbourg. Deux membres du groupe seront détenus en prison pendant quatre mois avant d'être libérés sous caution (payée par l'artiste Banksy) en février 2011. L'enjeu politique est également au cœur de l'action du groupe Femen, fondé en Ukraine en 2008 par trois jeunes femmes[108] qui s'indignent de la place réservée aux femmes dans la société ukrainienne quatre années après la Révolution orange. Revendiquant une alliance entre provocation et spectacularisation, auto-dérision et moquerie, les Femen ont systématisé les actions seins nus, une approche qu'elles dénomment « sextrémisme » ou encore « pop féminisme ». Comme en écho à l'action des Pussy Riot à la cathédrale du Christ Sauveur de Moscou, le 12 février 2013, à la suite de la renonciation du pape Benoît XIII, huit militantes de Femen France investissent, seins nus et couvertes de slogans hostiles au pape, la cathédrale Notre-Dame de Paris afin de faire sonner les cloches (alors exposées à l'occasion de leur restauration), avant d'être évacuées par le service d'ordre, sept d'entre elles étant également interpellées par la police[109].

Performance de genre et intersectionnalité

L'ouvrage *Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler a fortement contribué à inscrire la question du genre dans le champ de la performance, non sans troubler d'ailleurs ce

[107] Ce qui n'est pas sans faire penser à l'esclandre provoqué lors de la messe solennelle de Pâques 1950 à Notre Dame de Paris par le jeune Michel Mourre, protagoniste de la mouvance lettriste. Cf. *supra*. §- Art et politique : de l'Internationale lettriste (I.L.) à l'Internationale situationniste (I.S.).

[108] Oleksandra Chevtchenko (née en 1988), Anna Hutsol (née en 1984) et Oksana Chatchko (1987-2018), cette dernière ayant une formation en iconographie puis de beaux-arts et revendiquant les actions du groupe comme une forme artistique : *« We used art to talk about bigger problems. As an iconographer, in some moments I wanted to make iconic images of our movement. After two years of figuring it out, I think I managed to create this image: the girl with a flower crown in her hair, the strong positions with the fist up and straight legs, the slogans on the body and the angry face. It's a lot of work to put all those details together. In the beginning, we didn't know how to protest, how to scream, or how to move in general. »* Entretien avec Armelle Leturcq, 1998, https://www.crash.fr/a-meeting-with-oksana-shachko/

[109] Poursuivies en justice, elles avaient été relaxées par le tribunal correctionnel de Paris, jugement contesté par le parquet mais confirmé en cours d'appel un an plus tard, ce qui conduisit Inna Inna Chevtchenko, alors dirigeante du mouvement Femen, à déclarer sur Twitter : *« Notre-Dame : les filles ont gagné contre les dieux »*.

champ. Elle indique notamment : *« Il m'est difficile d'en donner une définition exacte non seulement parce que l'idée que je me faisais de la ''performativité'' a changé avec le temps [...], mais aussi parce que cette notion a été reprise et reformulée par de nombreux/ses auteur.e.s. Pour ma part j'ai commencé à me demander comment lire la performativité de genre en partant de la lecture que Jacques Derrida fait de la nouvelle de Kafka,* Devant la loi. »[110] Comme le constate Frazer Ward, il s'en est suivi assez naturellement *« une lecture linguistique de la performance [...], dans une perspective anhistorique, étant donné la contiguïté de la performance avec l'art conceptuel et l'accent de l'art conceptuel sur les conditions sous-jacentes de l'expérience esthétique, des conditions avant tout linguistiques plutôt que sensuelles »*[111]. Et la critique littéraire et culturelle Emmanuelle Berger de remarquer : *« C'est surtout aujourd'hui que le mot ''performance'' et ses dérivés se répandent en Français dans le sens qu'ont contribué à lui donner la* performance theory *et la théorie du genre comme performance. »*[112] Quoi qu'il en soit, le principe de performer le genre a trouvé un écho sociétal manifeste, notamment en réponse à des problématiques d'invisibilisation. Multiforme, cette appropriation n'est évidemment pas sans impacts sur la création artistique.

La communauté homosexuelle masculine s'est ainsi trouvée sous les feux de l'actualité du fait de l'épidémie de sida qui, à partir de 1983, a ravagé ses rangs. Divers artistes rendront compte de ce fait majeur[113] – dès 1987, est organisée la première édition de l'opération « Art against Sida » – qui aura pour conséquence de mettre sur le devant de la scène artistique surtout des homosexuels blancs, ce qui reste une réalité : on peut en prendre pour illustration l'exposition « Drag : Self-Portraits and Body Politics » (commissaire Vincent Honoré) montée à la Hayward Gallery à Londres en 2018 ; parmi les trente-deux artistes présentés[114] (treize femmes, dix-neuf hommes) seuls deux étaient noirs (Samuel

---

[110] Judith Butler, *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion*, [1990], tr. fr. Cynthia Kraus, La Découverte, poche, 2006, p.35. Cité par Nicholas Cotton, *op.cit.*

[111] Frazer Ward, *op. cit.* C'est nous qui traduisons: *« A linguistic reading of performance art follows naturally enough, from an art-historical perspective, given performance art's contiguity with conceptual art and conceptual art's emphasis on the underlying conditions of aesthetic experience, centrally linguistic conditions, ahead of sensual perception. »*

[112] Anne-Emmanuelle Berger, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »,* Paris, Belin, 2013, p.43.

[113] Par exemple, Diamanda Galas (née en 1955), notamment lors du concert *Plague Mass* à la cathédrale St-John-the-Divine à New-Yok ; Tim Miller (né en 1958), co-fondateur en 1990 de P.S. 122, un espace pour la performance à New-York puis, en 1993, d'un autre espace du même type à Santa-Monica, le Highways ; Ron Athey (né en 1961) dans une série de performances autour de Saint-Sébastien, notamment *Sebastian Suspended* (1999) et *Sebastiane* (2014). À noter aussi en 1987, la création par six graphistes américains d'une affiche au triangle rose pointé vers le haut sur fond noir portant le slogan SILENCE = DEATH, qu'ils font imprimer et collent eux-mêmes dans les rues, leur création ayant ensuite été adoptée comme visuel par Act Up ; certains de ces artistes fonderont dans la foulée le collectif Gran Fury qui de 1988 à 1992 s'emploiera à mettre le pouvoir de l'art au service de la lutte contre le sida en produisant des visuels marquants. En 1991, c'est un autre collectif d'artistes, Visual AIDS, qui crée le ruban rouge désormais associé emblématiquement à la maladie. Act Up reprend en outre comme mode d'action le « zap » développé par le mouvement homosexuel américain à la suite des émeutes de Stonewall (1969) contre un raid de police sur un établissement accueillant des homosexuels et qui emprunte au format de la performance ; selon un principe de désobéissance civile non-violent, le zap consiste en un rassemblement éclair, recherchant une couverture média, d'une dizaine de militants qui convoquent selon un protocole précis une mise en scène de la colère par des accessoires visuels et sonores, notamment des postures de victimes (auto-menotage, auto-aspertion de sang, etc.). Voir Christophe Broqua, « Sida et stratégies de représentation » in *Art et contestation*, Lilian Mathieu, Justyne Balasinski (dir.), édition en ligne générée le 15 février 2024.

[114] Eleanor Antin, Oreet Ashery, Renate Bertlmann, Leigh Bowery, Genesis Breyer P-Orrdige, Luciano Castelli, Adam Christensen, Francisco Copello, Jimmy DeSana, Rose English, VALIE EXPORT, Samuel Fosso, Lynn Hershman Leeson, Ann

Fosso et Hunter Reynolds). Toutefois, dans le même temps des pratiques spécifiques, à forte dimension performantielle, se sont renforcées, telles le voguing. Héritière de la culture *Ballroom* née dans les années 1920 à la faveur du mouvement Harlem Renaissance, cette pratique des homosexuels et transgenres noirs, également durement frappés par l'épidémie de sida, connaît une visibilité nouvelle avec la sortie en 1991 du film *Paris is burning* de Jennie Livingston puis grâce au relai que lui donne Madonna durant les années 1990. Il en résulte une internationalisation qui fait de Berlin la scène européenne du voguing de 2000 à 2010 avant de céder la place à Paris.

Parallèlement, alors que dans les années 1970 prend naissance aux États-Unis le *black feminism*, en 1978 dans son essai *La Parole aux négresses,* l'anthropologue sénégalaise Awa Thiam formule la question du positionnement des femmes noires francophones dans le mouvement féministe blanc et occidental. Une dizaine d'année plus tard, l'universitaire féministe afro-américaine Kimberlé Williams Crenshaw invente le terme intersectionnalité pour rendre compte de l'addition des discriminations subies par les femmes de couleur dans les classes défavorisées aux États-Unis. Et force est de constater que, jusqu'à récemment, la performance en France a été peu investie par des artistes femmes « racisées », ce qui est en train de changer avec une génération de chorégraphes issues d'Afrique du Nord comme Latifa Laâbissi (née en 1964) ou Bouchra Ouisghem (née en 1980), d'Afrique Noire comme Nadia Beugré (née en 1981) ou Betty Tchomanga (née en 1989) ou des Antilles comme Annabel Guérédrat (née en 1974) ou Sandra Sainte-Rose-Franchine (née en 1968) ; citons également ici les performeuses et metteuses en scène Rebecca Chaillon (née en 1985) et Vanasay Khamphommala (née en 1980). Deux manifestations dédiées sont nées dernièrement dans les Antilles : le Festival international d'art performance (FIAP), manifestation biennale en Martinique créée en 2017 et au sujet duquel Paola Lavra constatait lors de la seconde édition que *« donner forme à un festival de la performance dans un espace marqué par l'histoire coloniale est en soi un geste performatif qui implique une posture critique clairement orientée et un engagement fort »,* ajoutant : *« déconstruire l'hégémonie des langages normatifs qui caractérisent la pensée coloniale et le champ du savoir ethno-centré signifie donc y opposer une autre forme de langage, qui soit a priori libre de toute assignation : celle du corps. »*[115] ; les rencontres d'art performance des Caraïbes Mar de Islas organisées en 2021 à Porto Rico, qui souhaitent incarner *« l'opposition à la ségrégation actuelle de la Caraïbe »* et dénoncent *« une Caraïbe racialement invisible, fragmentée, exotisée et érotisée pour servir de paradis touristique, de décharge, d'expérimentation et d'exploitation sociale-économique-scientifique-agricole-militaire du et pour le Nord global. »*[116]

Hirsch, David Hoyle, Michel Journiac, Birgit Jürgenssen, Paul Kindersley, Suzy Lake, Robert Mapplethorpe, Ana Mendieta, Pierre Molinier, Tony Morgan, Hunter Reynolds, Cindy Sherman, Victoria Sin, Jo Spence, Sturtevant, Ulay, Martha Wilson, David Wojnarowicz & Jesse Hultberg, Ming Wong, Cerith Wyn Evans.

[115] Paola Lavra, « Les lieux du corps : du tabou de la parole à la puissance du geste. Quelques mots en ouverture du FIAP », *Catalogue de la 2e édition du FIAP*, Artincidence, 2021. Paola Lavra est docteur en anthropologie, professeur d'esthétique et anthropologie appliquée aux arts au Campus Caraibéen des Arts de Martinique.

[116] Appel à projet en ligne : https://plataformaeje.pr/convocatoria-abierta-%C2%B7-apel-louvri-%C2%B7-open-call-%C2%B7-appel-ouvert-%C2%B7-open-oproep-mar-de-islas-encuentro-de-performance-del-caribe/

Un saut technologique : la performance globalisée

De même que l'électronique germinait depuis les années 1920 avant que ne s'impose la télévision et la vidéo, de même l'informatique était en gestation dans les laboratoires dès les années 1940 jusqu'à ce que la diffusion croissante des ordinateurs individuels durant les années 1980 puis l'arrivée du World Wide Web au tournant des années 1980-1990 n'ouvre l'ère de la globalisation numérique.

Là où l'art vidéo avait entraîné une réorganisation du rapport créatif au temps et à l'espace en faisant du temps un matériau du travail artistique, c'est une réorganisation de la relation à l'œuvre que le cyber-art propose. Comme le remarque Michael Rush : *« Avec l'émergence des performances, des actions, des happenings, des installations et de la vidéo, la temporalité de la forme artistique était devenue centrale. Aujourd'hui, l'art numérique interactif offre et requiert une suspension du temps alors que le spectateur passe contrat avec la machine qui inaugure et soutient l'action artistique. »*[117]

Plus largement, si le cyber-art modifie la relation du spectateur à l'œuvre, c'est l'attention en tant que telle qui se trouve transformée, comme le soulignent certains programmateurs de structures culturelles : à partir du moment où, comme internet le permet, on peut accéder à tout moment à des images inattendues, à des situations non-ordinaires ou encore à des données autrefois inaccessibles ou réservées à certains, la capacité de surprendre se trouve mise en tension et appelle un renouvellement des méthodes programmatiques.

Par ailleurs, l'accessibilité grandissante des outils numériques, l'exacerbation de la mise en scène de soi, la « selfisation » générique que les réseaux sociaux entraînent, font de tout un chacun un performeur potentiel, ce qui selon la manière dont on l'analyse, démocratise la pratique ou la démonétise. Pour ce qui est de la démocratisation, on peut pointer le développement des *flash mobs*, phénomène apparu en 2003, alliant, à l'origine, viralité de l'e-mail et dimension performantielle post-happening[118]. Concernant la démonétisation on peut renvoyer à *The Digital Plenitude [La Plénitude numérique]* (2019), ouvrage dans lequel Jay David Bolter constate : *« Art et médias sont désormais la même chose. Dire que quelqu'un est un artiste est devenu simplement une autre manière de dire qu'il ou elle travaille de manière créative sur n'importe quelle sorte de support identifié, ancien ou nouveau. »*[119]

L'hyper-visibilité offerte par les réseaux sociaux modifie également les formes de l'activisme. Outre les analyses qui précèdent, on doit ici mentionner le développement

[117] Michael Rush, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, éd. Thames & Hudson, 2000.
[118] Cf. Benjamin Joseph Gailey, *The Performance and reception of flash mobs : authenticity, Youtube and the Fantastic,* dissertation pour validation partielle du doctorat de philosophie du théâtre, University of Illinois, 2015.
[119] Jay David Bolter, *The Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media,* The MIT Press, 2019. (C'est nous qui traduisons : *« Art and media are now the same thing. To say someone is an artist has become simply another way of saying that he or she works creatively in any recognized media form, old or new. »*). J. D. Bolter spécialiste des nouveaux médias, est professeur à la School of Litterature, Media and Communication du Georgia Institute of Technology.

récent d'un activisme écologique qui s'en prend aux œuvres d'art dans les musées par le biais d'actions relevant du happening ou de la performance. Revendiquant un art d'éveiller les consciences, cet activisme prend au pied de la lettre la performance tout autant qu'à contre-pied. Et la journaliste Pauline Petit de constater : *« En performant devant ces œuvres l'alternative* "l'art ou la vie ?", *les activistes de Just stop oil, d'Extinction Rebellion ou d'Ultima Generazione nous font alors songer à une autre ascendance artistique, celle de Robert Filliou, proche du mouvement Fluxus, à qui l'on attribue le célèbre aphorisme :* "L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art". *Encore faut-il qu'il y ait de la vie, répondent les lanceurs d'alerte de ces mouvements écologistes. »*[120]

Une déchirure éthique : l'attentat du 11 septembre 2001

Si la découverte des camps de concentration a constitué un choc historique au milieu du XX^e^ siècle et marqué profondément les consciences pour les décennies qui ont suivi, l'attentat contre le World Trade Center est probablement du même ordre pour le début du XXI^e^ siècle. Et l'on ne peut passer sous silence ici l'affaire Stockhausen qui s'en est suivie.

À peine une semaine après l'événement, le 16 septembre 2001 à Hambourg, dans le salon de réception d'un grand hôtel de luxe, l'Atlantic Kempinski, le compositeur Karlheinz Stockhausen déclarait :

> « Ce qui est arrivé, c'est… c'est naturellement — et là il faut que vous tous vous accomplissiez une révolution dans vos cerveaux — la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été donnée. Que des esprits accomplissent en un seul acte quelque chose, que nous-mêmes en musique ne pourrions jamais rêver, que des gens s'entraînent comme des fous, dix ans durant, de manière totalement fanatique pour un concert… et puis meurent. [*Il hésite.*] Et c'est la plus grande œuvre d'art possible pour le cosmos tout entier. […]. En comparaison, nous, en tant que compositeurs, ne sommes absolument rien […]. Imaginez que je puisse créer une œuvre d'art maintenant, et que vous soyez tous non seulement sidérés, mais aussi que vous soyez abattus sur-le-champ. Vous seriez morts et vous renaîtriez, parce que vous perdez votre conscience, parce que cela est tout simplement trop fou. Maints artistes cherchent également à dépasser les frontières de ce qui est absolument concevable et possible, afin que nous nous éveillions, afin que nous nous ouvrions à un autre monde. Alors je ne sais pas si les cinq mille ont ressuscité, mais quelque chose comme ça. En un clin d'œil. [*Il claque des doigts.*] C'est incroyable. »[121].

Cette déclaration a immédiatement soulevé un immense concert de protestations mais certaines voix l'ont, au fil du temps, commentée différemment. Ainsi, en 2011 le journaliste Alain Genestar remarquait dans *Le Monde :*

---

[120] Pauline Petit, publié le 27 octobre 2022, https://www.radiofrance.fr/franceculture/pourquoi-les-militants-ecologistes-utilisent-l-art-pour-mener-leur-action-6570300

[121] *MusikTexte,* no 91, novembre 2001, p. 76–77. Retranscription de l'enregistrement de la conférence, réalisé par le Norddeutscher Rundfunk (NDR).

> « Ces propos firent scandale et, dix ans après, dérangent encore par la brutalité du constat. Oui, il y a dans cette scène incroyable, inimaginable, une dimension esthétique. Effroyablement esthétique. Comme l'on peut dire d'un crime qu'il est parfait, les attentats du 11-Septembre à New York ont cette perfection dans la représentation de l'horreur. Une œuvre, donc. Non pas de création. Mais une œuvre de destruction immortalisée sur la pellicule et dans la mémoire du numérique. »[122]

Dix ans plus tard encore, en 2020, Lambert Dousson publie « …la plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier *» : Stockhausen et le 11 septembre. Essai sur la musique et la violence* où, précise-t-il, il *« ne cherche en aucune façon à sauver, réhabiliter ou amender le musicien »* mais *« à rendre compte de la logique de la déclaration de Stockhausen, sans pour autant minimiser son aberration et son scandale »* :

> « Son principe fondamental était : tout est son — et ce, au-delà même de l'audible. En d'autres termes : tout est matériau artistique, et la tâche du compositeur est de conférer à ce matériau sonore une forme artistique, en faire une musique.
>
> « Tout ? Des êtres humains peuvent-ils être considérés, traités comme du matériau ? Et lorsque le matériau est la négation de tout matériau, lorsqu'il s'agit d'un acte de destruction ? La négation de ces personnes, leur destruction, leur mort, l'acte-même de leur mise à mort, un « meurtre de masse abject » comme le qualifiait György Ligeti, un attentat terroriste peut-il être considéré comme un matériau de l'art, un matériau pour l'art ? « N'y a-t-il aucune différence », demande un journaliste présent à Hambourg le 16 septembre 2001, « entre une œuvre d'art et un crime » ? Question éminemment éthique, tant il y va de toutes ces vies innocentes, de ces vies pleines, de ces vies précieuses anéanties avec une sauvagerie et une lâcheté que rien ne saurait justifier, ni l'art ni aucune autre cause d'ailleurs, quelle qu'elle puisse être ou prétendre être. »[123]

Et de poursuivre :

> « Indignation et réflexion ne s'excluent pas. Ses paroles sont indéfendables, oui, mais elles ne veulent pas rien dire, elles ne viennent pas de nulle part, et elles n'ont pas été prononcées par n'importe qui. Elles font sens, elles font symptôme, elles disent quelque chose de leur auteur, de sa musique, et du monde dans lequel elles se sont fait entendre. Mais surtout, renoncer à la question de l'art au nom de l'éthique fait aussi problème, car en laissant l'éthique répondre pour l'art — par exemple à la question des limites au-delà desquels il se dissout, comme : si tout est moralement permis au nom de l'art, en ce cas, au fond, qu'est-ce qui n'est pas permis ? et qu'en advient-il alors de l'art ? —, à ce moment, c'est la dimension éthique de la question elle-même qui, par un effet de renversement, devient à son tour suspecte. »[124]

---

[122] Alain Genestar, « Loin d'être obscène, photographier une catastrophe sert la mémoire », in *Le Monde*, publié le 10 septembre 2011 à 14h44.

[123] Lambert Dousson, « …la plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier *» : Stockhausen et le 11 septembre. Essai sur la musique et la violence,* Éd. Musica Falsa, 2020. Agrégé et docteur en philosophie, Lambert Dousson est professeur de théorie de l'art à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Dijon, où il enseigne l'histoire et la théorie critiques du design et de l'architecture.

[124] *Ibid.*

Risques de l'art et tectonique sociétale

Paradoxalement, tout autant que la question « jusqu'où l'art peut-il aller ? » c'est ici la question « jusqu'où le commentaire sur l'art peut-il aller ? » qui est posée et, au-delà, « quelles conséquences le commentaire peut-il avoir sur la liberté de création ? ». Alors même que l'automutilation ou les mises en risque extrêmes de soi ont tendance à disparaitre de la scène performantielle, que le principe de la liberté de création et celui de la liberté de programmation ont été inscrits dans la loi française, la question reste d'actualité.

On renverra ici pour exemple à l'artiste Steven Cohen (né en 1956) et à sa performance à Paris, en 2013, durant laquelle il a traversé le parvis des Droits-de-l'Homme au Trocadéro, un lundi vers 9h30, avec un coq tenu par une laisse attachée à son sexe[125], performance qui lui a valu d'être traduit en justice en 2014 pour « outrage et exhibition sexuelle ». *« Je ne m'attendais pas à ce que la police m'arrête, je m'attendais à ce que des agents de sécurité viennent me dire :* ''Vous n'êtes pas autorisé à faire ça, veuillez quitter les lieux immédiatement.'' *D'après moi, je n'ai pas été arrêté pour exhibitionnisme, mais pour avoir insulté le pays. Ça a été davantage perçu comme un outrage national que comme une perversion sexuelle. »* précise Steven Cohen lors d'un entretien pour la revue *Mouvement*[126]. Finalement, quoique dispensé de peine, l'artiste a bel et bien été reconnu coupable par la 28e chambre correctionnelle du Tribunal de Paris.

Sud-Africain blanc, issu d'une famille juive, homosexuel affirmé au pays de l'Apartheid, installé en France depuis 2003, Steven Cohen connaît de longue date les risques de l'art qu'il pratique et qui l'ont conduit à être agressé physiquement à plusieurs reprises. À la question « Faites-vous une distinction entre la vie et l'art ? Où placez-vous la frontière entre votre vie publique et votre vie intime ? », il répond : *« Ma vie, c'est ce que vous avez devant vos yeux. C'est tout ce que j'ai. Je ne m'en plains pas, je suis reconnaissant d'être en vie, mais je n'ai rien d'autre quand je rentre chez moi. Je pense art, je baise art… ma vie est art. »*.

Il est intéressant de relever ici que, lorsque la question rebattue de la différence entre l'art et la vie est soulevée, c'est en général sous l'angle de l'art et de son histoire qu'elle est abordée et peu voire pas sous l'angle de la vie en société et de son évolution. Le terme société est le plus souvent éludé alors même que ce n'est pas tant le principe vital en soi qui est alors convoqué mais bien les conditions d'exercice sociétal du vivant. Et sur ce plan, les dernières années ont été riches en évolutions qui de # Me Too à Black Lives Matter en passant par le déboulonnage des statues ou la montée des intégrismes rebattent les cartes du jeu artistique et percutent les enjeux de la performance. Sans doute cela explique-t-il que l'on observe de plus en plus de

[125] Cette performance donnée le 10 octobre 2013 précédait de quelques jours sa programmation du 13 au 21 septembre 2013 au Festival d'Automne à Paris qui l'accueille très régulièrement : outre en 2013, Steven était présent lors des éditions 2006, 2008, 2009, 2011, 2019 et 2022.

[126] Propos recueillis par Julien Bécourt au Théâtre Garonne, à Toulouse pour *Mouvement*. Publié le 03/10/2022.

corrélations entre des actions artistiques et des initiatives citoyennes revendicatrices des droits civiques, de l'égalité homme/femme et de la question coloniale.

Sur la question du déboulonnage des statues publiques et de la « cancel culture », on se référera à la vidéo de Deimentas Narkevicius, artiste lituanien, né en 1964. Son film documentaire, intitulé *Once in the XX Century* (2004, 7 mn), conservé au Frac Alsace et au Centre Georges Pompidou, montre, à partir d'archives, le remontage à l'envers de la statue à l'effigie de Lénine. Sur la question des droits civiques en Amérique, on fera mention du remarquable travail performantiel, pictural et poétique de l'artiste Pope L (1955-2023), dont le Museum of Modern Art à New York conserve une trentaine d'œuvres issues de ses performances urbaines et à qui le Moco à Montpellier a consacré une exposition en 2018 (*One thing after another*). Dans *Times Square Crawl* en 1978, on le voit marcher à quatre pattes dans les rues de Manhattan avant d'être intercepté par un policier. Parmi ses actions urbaines, on citera sa performance réalisée dans Soho, à proximité des galeries d'art les plus en vogue comme Mary Boone. Il s'installe dans la rue, à même le sol sur un drap jaune, et prend la posture du lotus selon la tradition du yoga. Avec des bouteilles d'alcool, il s'asperge régulièrement de liquide inflammable tandis que des allumettes délimitent son territoire au sol (*Thunderbird Immolation a.k.a Meditation Square Piece*, 1978, MoMA).

Depuis dix ans, Ivan Argote (né en Colombie en 1983), représenté par la galerie Emmanuel Perrotin, travaille les formes performantielles et la question de l'empathie dans l'espace public (*Altruism*, 2011, Frac Bretagne), soit en réalisant des actions dans le métro, les ascenseurs, les bus, soit en questionnant la mémoire à travers la sculpture publique. Ainsi, dans ses premières vidéos, il donne de l'argent à un passant (*I just want to give you money*, 2007, Cnap) ou lui souhaite son anniversaire. Avec sa vidéo *Barcelona* (2014, 5,15 mn, Viméo), il met le feu, avec de l'absinthe, à un échafaudage de restauration d'une sculpture à l'effigie de Christophe Colomb. On le voit aussi habiller d'un poncho la statue de Don Garcia en 2012 ou celle de Charles III, roi d'Espagne en 2013 et en prendre la photographie (série *Turistas*, Mnam/Centre Georges Pompidou). En 2008, il se rend dans les collections du Mnam et « tague » au spray plusieurs œuvres protégées par du verre, accrochées dans le musée, dont celle de Piet Mondrian. Il filme la scène avec un téléphone portable caché dans son sac. En fait, c'est une simulation réalisée avec une bombe vide et intégrée ensuite avec un logiciel de retouche sur la vidéo (*Retouch*, 2008, Cnap).

Plus récemment, on citera l'action dite Me Too au Centre Pompidou Metz organisée par Deborah de Robertis (née en 1984) au sein même de l'exposition dédiée à Jacques Lacan[127]. Plutôt qu'une pure performance artistique, on peut considérer cette action (*On ne sépare pas la femme de l'artiste,* 2024) comme un véritable « passage à l'acte », terme utilisé en criminologie et en psychiatrie qui consiste à commettre un acte de violence par une victime présumée qui perçoit son action comme un espace de réparation : *« l'acte violent instaure brutalement un processus de séparation et de différenciation avec l'autre*

[127] *Lacan, l'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse*, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2024, p. 198.

[…] il restaure un espace propre à soi. »[128] Ce geste, qui ne fait pas l'unanimité, est en effet à la lisière de la performance et du passage à l'acte avec une résolution psychique aux yeux de tous dans l'espace public. Il est de fait contesté et controversé par les protagonistes. L'artiste, invitée dans l'exposition, avec une performance réalisée en 2014 au musée d'Orsay (*Miroir de l'Origine*, 2014), organise cette action Me Too avec deux « complices » le 6 mai 2024 ; elle fait taguer cinq œuvres dont le chef-d'œuvre de Gustave Courbet et, en même temps, fait moins courant, elle dérobe *Je pense, donc je suce* (1974), une œuvre d'Annette Messager (née en 1943). Cette double action, qui fait aujourd'hui l'objet d'une mise en examen et la publication d'une enquête conséquente parue dans le journal *Le Monde* le 3 juin 2024[129], donne lieu à de nombreuses analyses (frontière entre sphère privée et publique, statut de l'action, opportunité ou auto-sabotage), qui installent la vague Me Too dans le monde de l'art et de l'enseignement artistique.

[128] Philippe Jeammet, « Le passage à l'acte », *Cliniques* n° 10, 2015, Cairn.info. Voir aussi l'ouvrage de Léa Bismuth, *L'art de passer à l'acte*, Puf, Paris, 2024.
[129] Roxana Azimi, *L'affaire de Robertis divise le monde de l'art*, Le Monde, 3 juin 2024, pp. 22-23.

2- La performance face à l'institutionnalisation

Étudier la performance : la naissance des *performance studies*

Paradoxalement, ce n'est pas la performance comme médium artistique qui est à l'origine des *performance studies* mais un rapprochement académique opéré entre le théâtre et l'anthropologie, partant du principe que toute activité humaine témoigne d'une dimension théâtrale ou spectaculaire, principe alors développé par certains courants de la philosophie américaine. Sur cette base, tout événement, action ou comportement social peut alors être appréhendé comme une performance. C'est le fondement de la *performance theory* apparue durant les années 1960.

Comme le précise Richard Schechner : *« There are two main realms of performance theory : (1) looking at human behavior—individual and social—as a genre of performance ; (2) looking at performances—of theater, dance, and other art forms — as a kind of personal or social interaction. »*[130] Énoncé délicat à traduire tant on ne sait s'il est approprié de conserver en français le terme performance ou s'il faut lui substituer celui de spectacle (« Il y a deux domaines principaux de la théorie de la performance ; 1) regarder le comportement humain – individuel et social – comme un genre de [performance ? / spectacle ?] ; 2) regarder les [performances ? / spectacles ?] – de théâtre, de danse et d'autres formes d'art – comme une sorte d'interaction personnelle et sociale. »).

Cette hésitation que suscite la traduction est comme un écho du fait que le premier département dénommé *performance studies,* qui ouvrit en 1980 à la New York University, était issu de la réorganisation d'un département lié à l'art oratoire et à la déclamation. Les *performances studies* posaient ainsi originellement leur objet au confluent du théâtre comme art du texte et des théorisations linguistiques puis sémiotiques d'où est issu le terme performance pour désigner l'art performantiel.

En 2011, dans l'ouvrage collectif *Performance et savoirs*, Richard Schechner constate :

> « Le département des *performance studies* de l'université de New-York est peuplé non seulement de personnes appartenant exclusivement au réseau académique mais aussi de chercheurs également artistes de performance. Le nombre de théâtreux « ordinaires » est peu élevé. Les étudiants de master et de doctorat utilisent la théorie dans leur travail artistique. ''La performance en tant que recherche'' est un intitulé descriptif de plus en plus répandu. Ce qui se passe à l'université de New-York (depuis au moins vingt ans) constitue la norme dans beaucoup d'autres universités et écoles supérieures. »[131]

[130] Richard Schechner, *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1985, p 296.
[131] Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la ''Performance Theory'' », in *Performance et savoirs*, André Halbo (dir.), De Boeck, Bruxelles, 2011.

Cette dynamique de théorisation ne va toutefois pas sans de nombreux débats au sein de la communauté. Jean-Marie Pradier remarque ainsi que *« La performance theory se heurte à une double difficulté : déterminer de façon précise et concrète les limites de l'objet performance, établir ses fondations épistémologiques possibles. »* [132] De son côté, le Britannique Simon Shepherd, chercheur spécialiste des études théâtrales, élargit le potentiel de cette théorie :

> « La "théorie de la performance" n'implique pas seulement une théorie de quelque chose, une théorie qui pourrait nous dire ce qu'est la performance et comment fonctionne la performance. Cela signifie également qu'il est possible d'utiliser le concept de performance comme une façon de comprendre divers objets d'étude. Loin de les fixer dans un cadre, la théorie conduit à les considérer comme des performances et facilite ainsi une nouvelle façon de les explorer. Ainsi, peut-on expliquer comment les interactions fonctionnent, par exemple, en s'appuyant sur des analogies avec le théâtre, ou le rituel, la cérémonie ou le jeu. Mais à côté de ça, elle apporte du nouveau. »[133]

Quoi qu'il en soit, la formalisation de parcours universitaires dédiés a créé les conditions d'une exploration des interférences entre les pratiques les plus diverses, comprenant le théâtre, la danse, le folklore, les divertissements populaires aussi bien que l'art de la performance, les manifestations, les rituels culturels et la conduite de soi dans la vie quotidienne.

En France, cette approche très transversale est restée moins développée que dans le monde anglo-saxon jusqu'à récemment. Hormis l'université Paris 8, historiquement positionnée sur l'interaction entre les arts, on peut mentionner quelques initiatives sur le territoire national : le diplôme universitaire (DU) Art, danse et performance de l'université de Franche-Comté, créé en 2011 en partenariat avec l'institut supérieur des beaux-arts de Besançon et le centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort ; le *Performascope*, lexique en ligne bilingue français-anglais visant à fournir une plateforme terminologique consacré au tournant performantiel dans le domaine scientifique et la recherche-création portée depuis 2019 par la Maison de la Création et de l'Innovation (MaCI) de l'université Grenoble Alpes (UGA) dans le cadre du Performance Lab (Cross Disciplinary Program Idex)[134].

Exposition et historicisation de la performance

« À partir de la fin des années 1990, on observe une historicisation de cette forme » remarque Marie de Brugerolle dans l'introduction de son ouvrage *Post-performance future method/e* [135]. Ce phénomène, constate-t-elle, se manifeste notamment par des expositions. On relève ainsi, en 1990, au Musée d'art moderne de la ville de Paris,

[132] Jean-Marie Pradier, « De la *performance theory* aux *performance studies* », in *Journal des anthropologues* 148-149, 2017.
[133] Simon Sheperd, *The Cambridge Introduction to Peformance Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.
[134] Cf. https://performance-lab.huma-num.fr/fr
[135] Marie de Brugerolle, *Post-performance future method/e*, T&P Publishing, Ensba Lyon, 2023, p. 349.

l'exposition *L'art conceptuel, une perspective*, qui présente, pour la première fois, des œuvres protocoles du collectif d'artistes conceptuels britanniques Art & Language[136]. Surtout, en 1994, s'ouvre, au Centre Georges Pompidou, l'exposition *Hors limites - L'art et la vie, 1952-1994* (commissariat Jean de Loisy) puis, en 1996, le Musée d'art contemporain de Marseille présente *L'art au corps* (commissariat Philippe Vergne). Deux ans après, en 1998, le Museum of Contemporary Art (Moca) de Los Angeles propose *Out of actions : Between Performance Art and the Object* (commissariat Paul Schimmel). L'année suivante, en 1999, le Musée Fesch d'Ajaccio présente *Life/Forms(vitae/formae)*.

Non pas tant que la performance ne s'exposât point jusqu'alors : de nombreux exemples témoignent, dès les prémices de la performance, de l'impérieuse nécessité des artistes qui s'y adonnent d'être vus par le public et de provoquer sa participation.

André Breton et Marcel Duchamp, dans la filiation du groupe des Incohérents, organisent à partir de 1938 une série d'expositions surréalistes et collectives dans lesquelles ils introduisent la performance et favorisent l'interaction avec le public. Entre 1938 et 1961, Marcel Duchamp a réalisé la scénographie de cinq expositions surréalistes à l'invitation d'André Breton : trois à Paris, deux à New York. Dans *l'Exposition Internationale du Surréalisme* à la Galerie Beaux-Arts début 1938, il fait intervenir Hélène Vanel (1898-1989), à la fois danseuse, sculptrice et peintre surréaliste, qui réalise une performance en public au sein même de l'exposition. Vêtue d'une robe blanche qui laisse voir sa nudité, elle interprète des gestes et des sonorités expressives qui évoquent l'hystérie et la folie. La performance est commentée par Dali qui participe à l'exposition, tandis que Man Ray distribue des lampes torches aux visiteurs pour éclairer les mannequins de rue qui accueillent le public. En 1942, Duchamp orchestre *First Papers of Surrealism*, une deuxième exposition internationale du surréalisme au Whitlaw Reid Mansion à New York du 14 octobre 1942 au 7 novembre 1942, financée par la styliste Elsa Schiaparelli. Cette fois-ci, il demande à une troupe d'enfants de venir jouer au football dans les salles d'exposition pour déstabiliser les visiteurs. En 1959, pour l'exposition à la galerie Daniel Cordier, il organise un banquet surréaliste avec des mannequins vivants et de la nourriture comestible. Des enregistrements de soupirs sont diffusés ainsi que du parfum. Enfin, à la galerie Nina Dausset en 1953 rue du Dragon pour l'exposition de son ami Bill Copley, il fait distribuer en guise de bienvenue des bonbons au caramel aux visiteurs sur l'emballage duquel figure un calembour. Cette action (*A Guest + A Host = A Ghost*, emballage de papier défroissé, soit vert, soit jaune, collection particulière, Paris), qui est devenue une œuvre, inventoriée dans le catalogue raisonné de Duchamp, est aujourd'hui réactivée par Quentin Derouet (né en 1988) à la galerie Pauline Pavec. Pour certaines expositions Duchamp était présent sur place, pour d'autres la scénographie s'est faite à distance (envoi de plans, échanges par correspondance ou téléphone). *The Art of Assemblage* ouvre ses portes le 12 octobre 1961 au MoMA à New York. Tout change à ce moment-là.

[136] Notamment, Victor Burgin (*Performative/Narrative*, 1971), Douglas Huebler, les *Zones de sensibilités picturales immatérielles* d'Yves Klein sous forme de certificat (*Maquette de chèque*, 1959), les premières performances de Bruce Nauman (*Playing a note on a violin, Dance or exercice on the perimeter of the square*), Claes Oldenburg et Adrian Piper.

Avec sa définition d'une ligne assemblagiste, le conservateur William Seitz accentue l'importance des œuvres vivantes et marque un point de non-retour. Les jeux de mots sont l'équivalent sémantique et sonore des assemblages et des collages dans l'espace et la performance trouve ainsi sa place dans l'institution.

Avec l'exposition internationale et collective *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne en Suisse en 1969, le critique d'art et commissaire d'exposition Harald Szeemann renverse le paradigme des arts visuels et élève au rang d'œuvre d'art la posture éthique et morale des artistes qui, dès lors, compte tout autant que la forme. Il en résulte que le régime issu des Beaux-Arts n'a plus le monopole. La dimension politique est désormais tout autant importante pour apprécier une œuvre. Cette exposition mythique, dédiée à l'Arte Povera, à l'Earth Art et à l'art conceptuel, est rejouée en 2013 à la Fondation Prada à Venise à partir d'un corpus d'archives et de certaines réactivations. Dans un état d'esprit frondeur et provocateur, les Nouveaux Réalistes vont activer des performances dans leurs expositions. L'évènement le plus probant est le festival à ciel ouvert, du 25 au 28 novembre 1960, organisé à Milan par Pierre Restany, avec le soutien de la mairie et de Guido le Noci, directeur de la galerie Apollinaire et historien de l'art, pour célébrer les dix ans du mouvement. C'est la première exposition publique, à l'échelle d'une ville entière, qui confronte les œuvres matérialisées et personnifiées avec leur équivalent performantiel et événementiel. Le programme, dessiné par Daniel Spoerri (né en 1930), ancien danseur, auteur des dîners-spectacles, acquis par le Cnap en 2023, qui annonce les festivités (lieux, horaires) est aussi un objet performantiel et protocolaire : sur une page blanche, le public est invité à se prendre en photo-pour ajouter sa contribution au même titre que les artistes exposés.

Donc la performance s'exposait de longue date, mais la théorisation issue des p*erformance studies* ayant fait son chemin, les expositions des années 1990, pour la plupart proposées par des institutions prescriptrices, ont développé une approche panoramique appelée à faire florès qui instaurait clairement la performance comme un genre à décrypter. On relève ainsi, sans volonté d'être exhaustif, une succession de manifestations d'envergure des années 2000 jusqu'à nos jours :

- 2006, *Anna Halprin, A l'origine de la performance* (commissariat Jacqueline Caux), Musée d'art contemporain de Lyon ;
- 2007, *Live/Work ; Performance into Drawing* (commissariat Connie Butler), MoMA de New-York ;
- 2008, *Ne pas jouer avec les choses mortes* (commissariat Éric Mangion), Villa Arson, Nice ;
- 2009, *Performance Exhibition Series 1, 2,* 3 (commissariat Klaus Biesenbach), MoMA de New-York ;
- 2009, *Vides* (commissariat Laurent Le Bon), Centre Georges Pompidou[137] ;

[137] Cette exposition-manifeste, qui n'exposait rien pour rendre hommage à la vitalité des œuvres dématérialisées, est un hommage à Yves Klein et à son exposition sur le vide en 1958 à la galerie Iris Clert, à laquelle Arman répondit par *Le Plein.*

- 2011, *Histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours* (commissariat Éric Mangion), Villa Arson, Nice ;
- 2011, *Danser sa vie, Art et danse, de 1900 à nos jours*, (commissariat Christine Macel, Emma Lavigne), Centre Georges Pompidou ;
- 2012, *Performance Now* (commissariat RoseLee Goldberg), Wesleyan University ;
- 2013-2014, *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art* (commissariat Valerie Cassel Oliver), Studio Museum in Harlem de New York ;
- 2014, *Des choses en moins, des choses en plus* (commissariat Agnès Violeau), Palais de Tokyo, Paris ;
- 2016, *Carte Blanche à Tino Sehgal*, Palais de Tokyo, Paris ;
- 2017, *What is performance ?,* Moderna Musset de Stockholm ;
- 2017-2018, *En Mas' : Carnival and Performance Art of the Caribbean*, (commissariat Claire Tancons et Krista Thompson), Museum of the African Diaspora, New Orleans ;
- 2021, *The Paradox of Stillness : Art, Objects, Performance* (commissariat Vincenzo de Bellis), Walker Art Center de Minneapolis ;
- 2021, *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*, Palais de Tokyo, Paris ;
- 2022, *Art in a Day – 24 hours of Performance Art across Copenhagen* (conçue collégialement par six institutions d'art) ;
- 2022, *Renverser ses yeux, autour de l'Arte Povera, 1960-1975*, (commissariat Quentin Bajac, Diane Dufour, Juliano Sergio), LE BAL et Le Jeu de Paume, Paris.

Parallèlement, depuis la fin des années 2000, la performance connaît une actualité dans les grands musées, qui lui dédient une place dans des formats souvent événementiels (carte blanche, pièce unique dans leur forum, conférences performées, ponctuations dans les collections accompagnées par des musiciens ou des acteurs). Ces propositions, souvent éphémères, d'institutions généralistes comme le musée du Louvre et le musée d'Orsay, rassemblent un public très large. Elles témoignent du fait que la performance se traduit par un renouvellement de formes et des collaborations entre artistes qu'ils soient plasticiens, musiciens, écrivains, danseurs ou encore graphistes et designers. Au-delà de la performance, elles sont l'expression d'une dimension inter-artistique qui tend à s'affirmer, dimension sur laquelle nous reviendrons de manière approfondie plus loin (cf. 3e Partie, §-5. De quoi la performance est-elle le nom aujourd'hui ?) et qu'illustre par exemple le programme « Danse avec les Nymphéas » proposé depuis 2018 au musée de l'Orangerie. Ainsi s'instaure un geste programmatique au sein de musées qui peut aussi porter un propos affirmé comme lors de l'invitation de Gaëlle Bourges, Abigail Fowler et Stéphane Monteiro par le Musée national de l'histoire de l'immigration afin de mettre en question la salle des fêtes historique du palais de la Porte Dorée (*Salle des fêtes*, 2023) ou celle de Fouad Boussouf par le Musée d'art moderne de la ville de Paris pour mettre en

tension la grande fresque *La Fée Électricité* (1937) du peintre Raoul Dufy (Nuit des musées, 2024).

Collectionner la performance

Dans les années 1955-1965, Paris est la capitale de la performance. Cette *Autre face de l'art*[138] selon l'ouvrage de Pierre Restany publié en 1979 et son concept « d'actions-spectacles », aussi nommées fonction « déviante de l'art », favorisent une généralisation de la culture et une normalisation des « expanded art »[139]. Comme dans les années 1910 avec les avant-gardes telles que le futurisme, le constructivisme, le Bauhaus et Dada, la fusion entre les arts est déjà à son apogée. Les propositions « inter-artistiques » caractérisent la scène parisienne, qui attire des artistes de toutes les nationalités et de tous les continents. De ce croisement des arts, découle une logique existentielle de l'art et des genres. On passe de la question « is this art » à l'affirmation duchampienne « this is art ». Les mouvements artistiques comme le Nouveau Réalisme, l'Art corporel (défendu par des critiques influents comme Francois Pluchart et Franck Popper), le Grav (Groupe de recherche d'art visuel) se développent simultanément avec des relais dans les galeries parisiennes (Mathias Fels, Rive Droite, Robert Stadler, Daniel Cordier et Daniel Templon), la Biennale de Paris, le Salon de Mai sans oublier les revues spécialisées comme *ArtTitudes* fondée en 1971 par François Pluchart.

La rue est alors souvent le théâtre de manifestations comme « Une journée dans la rue », organisée le 16 avril 1966 dans les rues de Paris, qui préfigure les manifestations comme « La Nuit Blanche ». Tandis que Fluxus et Support-Surface émergent dans le sud de la France entre Villefranche-sur-Mer et Nîmes, Ben organise de nombreux festivals Fluxus à Nice sur la Promenade des Anglais (*Regardez-moi, cela suffit*, *Rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie*, 1964) et des actions à la Galerie A. Il est, à l'époque, très impliqué dans le milieu théâtral : *« Pour l'arrivée de Maciunas, j'ai décidé de louer un Casino municipal et de donner un concert Fluxus très spectaculaire. Mais quand le directeur a découvert que j'annonçais le dynamitage du piano, il a annulé »*[140]. Finalement, Maciunas propose de réaliser ses performances dans la rue notamment à la terrasse du café Le Provence, car il ne voulait pas d'une représentation élitiste. C'est la naissance du Festival Fluxus à Nice. Puis Ben ouvre son magasin de 1958 à 1973 dans le centre-ville, au 32 rue Tonduti de l'Escarène. Ce magasin de brocante devient un espace d'exposition dénommé "Le Laboratoire 32" puis "La galerie Ben doute de tout". En 1972, la pièce est démontée, puis installée au Musée national d'art moderne à Paris en 1977 au moment de l'ouverture du Centre Georges Pompidou (*Le Magasin de Ben*, 1958-1973).

[138] Pierre Restany, *L'Autre face de l'art*, collection écritures/figures, Galilée, Paris, 1979.
[139] Poésie sonore, collages, assemblages, actions, performances, etc.
[140] Ben, cat. *Hors limites, L'art et la vie 1962-1994*, Jean de Loisy (dir.), Mnam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 127.

En revanche, l'intérêt des musées pour ces formes d'art qui relèvent du vivant, du spectacle, de la cocréation et de l'éphémère se fera attendre et ce n'est que dans les années 2000 que l'on observera un rattrapage incontestable. Plusieurs raisons à cela. Les œuvres performantielles sont par nature complexes et « inachevées ». Elles sont souvent immatérielles et relationnelles. L'institution qui souhaite les collectionner se pose la question de savoir ce qu'il faut ou non conserver. Les auteurs de ces actions conservent des traces sous forme de documents, de photographies, d'archives et de récits, mais il est nécessaire pour l'acquéreur, comme dans un éco-musée, de reconstituer un événement éphémère en procédant à une sorte d'enquête. D'un autre côté, certains artistes se méfient de l'institutionnalisation de leurs œuvres performées car ils perçoivent cette entrée dans les musées comme un risque de marchandisation et d'esthétisation d'un art qui doit rester en marge. En outre, une fois que les institutions font l'acquisition de performances, l'activation de celles-ci nécessite des financements supplémentaires qui viennent s'ajouter aux crédits d'investissement.

Les premiers achats dans les institutions datent de 1974 : il s'agit d'œuvres de Gina Pane ; puis, en 1985, de vidéos de Bruce Nauman (Mnam/Centre Georges Pompidou). En 1994, les œuvres performantielles de François Dufrêne, Mona Hatoum, Gordon Matta-Clark entrent dans les collections du Mnam. Il faut attendre les années 1995 pour enregistrer les premières acquisitions de performances au Cnap avec les *Personnages à réactiver* de Pierre Joseph (né en 1965).

Sur un patrimoine de 450 000 œuvres répertoriées sur la base nationale des collections publiques d'art moderne et contemporain Videomuseum, on recense aujourd'hui plus de 1 600 œuvres performantielles qui se matérialisent sous des formats très diversifiés : photographies ; vidéos et films ; scripts sous forme de scénarios ; récits enregistrés ; certificats ; poèmes visuels ; architecture (affiches, manifeste, etc.) ; design ; objets résiduels. C'est en cumulant plusieurs mots-clés comme "performance", « protocole », « activation », « certificat » ainsi que des noms d'artistes et le critère de recherche « circonstances de production », que l'on peut avoir une vision plus affinée des œuvres performantielles présentes dans les collections publiques. Sur cet ensemble de 1 600 œuvres, on recense environ 26 œuvres performantielles en architecture (Frac Centre-Val de Loire) et 25 œuvres performantielles en design. On notera que l'indexation des performances dans la base nationale, Videomuseum, n'est pas harmonisée et qu'elle gagnerait à être reconfigurée pour faciliter, à l'avenir, la recherches des experts et du public intéressé par le sujet.

La politique d'acquisition du Cnap (achats et commandes)

L'acquisition en 1995 des *Personnages à réactiver* de Pierre Joseph constitue le point de départ, puis le tournant a lieu en 2004 avec l'acquisition de *Kiss* de Tino Sehgal (né en 1976), acheté à la galerie Jan Mot à Bruxelles. L'artiste indo-britannique, qui vit à Berlin, refuse toute reproduction de son œuvre et tout acte notarié au moment de la transaction. *The Kiss* est une chorégraphie mise en scène par deux danseurs qui, au cours

de leurs mouvements, interprètent les différentes postures représentant les baisers célèbres dans l'histoire de l'art du XX^{e} siècle : Rodin, Munch, Klimt, Brancusi, Picasso, Koons, etc. Les interprètes sont libres d'allonger la liste. Il ne s'agit pas d'une œuvre unique, mais d'une édition de quatre exemplaires. Après cet achat historique, l'Institut d'art contemporain (Iac) de Villeurbanne/Rhône-Alpes achète une autre performance de Sehgal en 2004 (*This is Exchange*) et le Mnam fait l'acquisition d'un troisième protocole en 2010 (*This Situation*). Conformément à la volonté de l'artiste, aucune de ces trois œuvres n'est documentée sur le site des collections nationales Videomuseum. On citera aussi dans ce dialogue avec l'histoire de l'art, le travail du duo roumain, Manuel Pelmus (né en 1974) et Alexandra Pirici (née en 1982), qui ont fondé en 2013 *Public Collection*, un projet ouvert dans lequel ils demandent à leurs interprètes de rejouer des séquences iconiques de l'histoire de l'art[141], questionnant ainsi les enjeux de la propriété artistique et du contexte. Plutôt que de parler de performance, ils préfèrent la notion « d'action continue ».

Le Cnap a consenti à quelques achats rétrospectifs et historiques comme des portraits de Pierre Molinier en 1993 à la galerie Agathe Gaillard, une douzaine de photographies de Gina Pane en 1995, des œuvres de Marina Abramović en 1999 à la Galerie Cent8, une quinzaine de photographies noir et blanc de Jean-Luc Verna (né en 1966) acquises en 2001, des photographies de Eleanor Antin (née en 1937) en 2007, des vidéos de Robert Filliou en 2008, des protocoles pour des démonstrations d'Endre Tot en 2020 et des certificats de Daniel Spoerri pour réactiver ses dîners-performances en 2018-2023. Toutefois, le Cnap s'est parfois interdit l'acquisition de certaines œuvres performantielles de premier plan par crainte de manquer de financements pour les produire ou les activer au moment de la diffusion. Cette crainte est fondée : exposer des œuvres vivantes est encore moins facile que déposer une peinture ou une sculpture autonome. On notera alors la nécessité de disposer, au même titre que des crédits d'investissement, des crédits de production au sein même des opérateurs patrimoniaux.

C'est donc dans le cadre de la commande, que le Cnap s'est enrichi, depuis une dizaine d'années, d'un corpus d'une cinquantaine d'œuvres à protocole (œuvre dématérialisée à produire sur instructions rédigées par l'auteur avec l'appui, le cas échéant, de l'institution). Ces commandes et ces partenariats se sont développés avec *Aware* pour le programme « La vie bonne » destiné aux artistes femmes en 2020, par exemple. Pour réactiver ces œuvres à protocoles, le Cnap conserve des *items* de nature très différente, des poèmes, des carnets de notes, des accessoires, des tutoriels vidéo, des notices techniques, des modes d'emploi détaillés ainsi que des enregistrements dans certains cas.

Le programme d'œuvres performantielles intitulé « La vie bonne » a donné lieu à une dizaine de commandes finalisées en 2021 qui font écho à la phrase de Judith Butler : *« Comment peut-on mener une vie bonne dans une vie mauvaise ? »*. Parmi celles-ci, on

[141] Ils prennent soin de sélectionner des pièces qui ne sont pas conservées au même endroit et qui n'appartiennent pas à la même période historique comme Léonard de Vinci, Anna Mendieta, Daniel Buren et Velasquez, etc.

note les œuvres d'Eva Barto (*Latecomers overtimes*), Myriam Mihindou (*Le Musiqué*) et Jeanne Moynot (*Cœur avec les doigts*), etc. Dans le cadre de ces commandes, le Cnap privilégie la scène française des années 1990-2000 avec des ensembles de Béatrice Balcou, Julie Bénard, Julien Bismuth, Carole Douillard, Tarik Kiwanson (*Father Form,* 2017), Florence Jung, Marco Godinho, Noé Soulier ainsi que *Laughing Hole* de La Ribot (2016, Cnap)[142] : cette œuvre en trois dimensions qui se situe entre la sculpture, la danse et l'installation performable est composée de plus de 700 slogans sur carton et de deux bandes son et peut se présenter avec les slogans empilés sur leur palette de transport ou déployés sur les murs et le sol de la salle d'exposition ou encore être performée par l'artiste et sa compagnie. L'œuvre de Noé Soulier, intitulée *Mouvement sur Mouvement,* acquise par commande en 2013, consiste en un livre imprimé. C'est un livre-partition de 36 pages, qui peut également être présenté dans l'exposition, quand la performance n'est pas interprétée par exemple. Ce livre donne à voir le texte original récité pendant la performance, la liste des séquences des « Improvisations Technologies » de William Forsythe (né en 1949) et la manière dont ces deux éléments sont synchronisés. Ils peuvent être présentés à l'entrée de l'exposition pour être consultés ou à imprimer afin d'être transmis aux visiteurs. La performance, activée les 22 et 23 février 2014, reproduit physiquement les séquences des « Improvisation Technologies » de William Forsythe, où celui-ci expose différents outils pour analyser et créer des mouvements. Ces mouvements ne sont pas une chorégraphie de William Forsythe ; en les traitant comme des mouvements de danse, Noé Soulier leur donne un nouveau statut : ce qui était une explication de la danse devient la danse elle-même. Il tente ainsi d'interroger la manière dont le mouvement peut porter sur le mouvement. C'est une mise en abyme.

En 2014, le Cnap acquiert par commande *The Viewers*, une performance collective de Carole Douillard (elle réalise aussi des *dessins électro-pulsifs* acquis par les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie, Toulouse). Douillard est à la fois artiste et théoricienne de la performance historique, notamment la performance féministe aux USA sur la côte ouest. Elle bénéficie actuellement d'une bourse de recherche de l'Institut français pour poursuivre ses investigations en Californie. En 2014, *The Viewers* est présentée dans le cadre de l'exposition « des choses en moins, des choses en plus » au Palais de Tokyo et interprétée à trois reprises les 13 février, 22 février et 1er mars 2014. L'artiste n'interprète jamais ses performances mais travaille avec des interprètes masculins à qui elle confie des instructions précises, et invite un groupe de "regardeurs" de 15 à 20 personnes, d'âges et d'identités différents, rassemblés dans l'espace d'exposition. Les performeurs, debout pendant toute la durée de la performance, fixent du regard des visiteurs de l'exposition. En 2020, le Frac Nouvelle Aquitaine Méca fait l'acquisition de *The Waiting Room*, daté de 2014, qui réunit six interprètes masculins à qui elle demande d'interpréter des gestes d'ennui et d'attente durant quatre heures dans un cadre donné. Pour le Festival des

[142] Eva Barto (née en 1987), Myriam Mihindou (née en 1964), Jeanne Moynot (née en 1985), Béatrice Balcou (née en 1976), Julie Béna (née en 1982), Julien Bismuth (né en 1973), Carole Douillard (née en 1971), Tarik Kiwanson (né en 1986), Florence Jung (née en 1986), Marco Godinho (né en 1978), Noé Soulier (né en 1987), La Ribot (née en 1962).

Attentions qui s'est tenu au Mac Val le 23 mars 2024, Carole Douillard présente cette pièce dans les collections permanentes du musée. Elle choisit la salle. Elle demande ensuite à ses interprètes de venir avec deux tenues vestimentaires et elle les choisit au dernier moment en fonction des œuvres environnantes et de l'harmonie des couleurs. Le script qu'elle leur confie est simple et favorise une interprétation libre : durant quatre heures, prenez des postures d'ennui et d'attente face aux œuvres. Ayant grandi en Algérie, Carole Douillard pose la question de la sur-représentation masculine dans l'espace public dans le sud de la Méditerranée. Durant la performance, ses interprètes peuvent se parler en chuchotant et choisir leurs postures à condition de donner le sentiment d'un temps suspendu et interminable.

La situation dans les structures en région

Outre les collections du Cnap, il faut faire mention du Frac Lorraine, spécialisé dans les œuvres à protocoles depuis les années 1960 ; ce Frac a constitué l'une des plus importantes collections de performances en Europe. La quasi-totalité de la collection (1 900 œuvres) est dédiée aux œuvres immatérielles. Ce choix s'est d'abord fait d'un point de vue conceptuel, puis, peu à peu, il est devenu un impératif concret pour freiner l'engorgement des réserves de stockages. En plus de collectionner des œuvres performantielles, ce Frac a développé une expertise sur les modalités d'acquisitions (contrats, documentation, nombre d'occurrences) et de diffusion en anticipant la plupart des problématiques qui pourraient advenir dans la durée. La nouvelle directrice Fanny Gonella, avec qui nous nous sommes entretenus le 17 mai 2024, positionne le Frac Lorraine comme une structure pilote et pointe ces questions d'archivage, d'indexation et de réflexions sur les questions d'occurrences, de pérennité, d'inaliénabilité et de propriété. Selon elle, chaque acquisition soulève des questions spécifiques et ses équipes font du sur mesure et du cas par cas : *« Comment acheter de la performance sans la figer dans l'éternité et comment réfléchir avec l'artiste sur le devenir de la pièce après son activation. Nous acceptons que l'œuvre soit polymorphe. Elle est une matérialité sur un temps donné puis elle mute et devient une documentation. »* Pour elle, collectionner des œuvres immatérielles questionne la juridiction patrimoniale comme l'inaliénabilité et permet aux équipes de développer, par anticipation, des compétences créatives particulièrement développées et stimulantes. On peut ici prendre, à titre d'exemple, l'acquisition récente d'une œuvre de Ima Abasi-Okon (née en 1981) qui consiste en l'achat d'un contrat de services pour la fabrication de tablettes pour lave-vaisselle. Pour fixer le montant de cette transaction, l'artiste a aussi facturé le nombre d'heures de travail pour élaborer le contrat en plus de ses honoraires d'auteur. Ce contrat, élaboré avec un juriste, permet au Frac Lorraine d'activer cette fabrication un nombre de fois limitées, à savoir six occurrences seulement. Ce qui signifie que l'œuvre n'est plus inaliénable. Elle finira par disparaître matériellement et le Frac Lorraine deviendra le réceptacle d'une archive vivante qui aura valeur d'œuvre. Ainsi le Frac Lorraine est une institution pilote en matière de *Collections 31*, un dispositif national, piloté par la Dgca, qui anticipe les questions de

conservations et de diffusions des collections contemporaines[143]. De notre point de vue, c'est un cadre approprié pour approfondir les enjeux de la conservation et de la diffusion des performances.

Le Musée d'art contemporain (Mac) de Lyon et le Frac d'Ile-de-France ont procédé à des acquisitions parallèles (*Program Open One, Aspen Projects*, 1970), respectivement en 1997 et 2011, auprès d'un opérateur américain qui s'est spécialisé dans la vente de vidéos et de films documentaires sur des actions performantielles et éphémères – Electronic Art Intermix – et qui diffuse les travaux de ces artistes pionniers et notamment américains. Le Mac de Lyon a ainsi acquis en 2008 auprès de ce diffuseur une douzaine de performances historiques de Bruce Nauman, ainsi qu'une vingtaine de performances filmées de Dennis Oppenheim en 1997. L'équivalent français de cet opérateur est le bureau des vidéos[144].

L'enjeu des œuvres NFT[145]

Alors que le Cnap et les Frac n'ont pas encore entamé de politique d'acquisition en faveur des NFT, le Mnam-Centre Georges Pompidou a fait l'acquisition, en 2021-2022, d'une douzaine d'œuvres relevant de ce medium. Parmi celles-ci, recensées dans la base Videomuseum mais non illustrées, nous observons qu'elles ont toute une dimension performantielle dans la mesure où les images produites sont en perpétuel mouvement, avec des avatars, « clicables » par les regardeurs comme dans un jeu vidéo. Ces œuvres virtuelles sont aussi une critique des médias et des nouvelles technologies. Elles ont également une forte dimension spéculative qui relève indéniablement d'une des définitions de la performance, évoquée en ouverture de cette étude, à savoir l'optimisation de résultats notamment sur le plan économique. En outre, pour certains NFT, les auteurs demandent au musée de les activer selon des règles du jeu qu'ils définissent. Ces règles sonnent comme des injonctions paradoxales car elles mettent à mal le statut inaliénable des collections publiques. Ainsi, l'artiste Jonas Lund (né en 1984) vend au Centre Georges Pompidou un contrat intitulé *Smart Burn Contract # 11- Hoarder* (2022), qui ordonne au musée de s'auto-financer en vendant tout ou partie de sa collection. Par principe, cette option est impossible car elle est interdite par le droit du patrimoine en France. L'auteur et le vendeur du NFT ajoute qu'il se réserve la possibilité de faire disparaître (*burn*) l'œuvre acquise si le musée ne respecte pas les termes du contrat. L'œuvre disparaîtra automatiquement du porte-feuille numérique du musée. Cet

[143] Il s'agit d'un groupe de réflexion partagée entre la Dgpa (Service des musées de France) et la Dgca (Dav & Ica) sur les collections publiques du XXe et du XXIe siècles. Initialement, le groupe s'intitulait Collections 21, il a été renommé Collection 31 et vient de faire l'objet du recrutement d'une chargée de mission.

[144] Structure d'édition, de diffusion et de production d'œuvres vidéo d'artistes contemporains créée en 1994 par Stéphanie Moisdon et Nicolas Trembley.

[145] Abréviation de l'anglais *non-fungible token* (jeton non fongible, en français), un NFT est un objet informatique suivi et authentifié grâce à une technologie numérique de stockage et de transmission d'informations sans autorité centrale (*blockchain*). Lui est ainsi rattaché un identifiant numérique qui le rend unique et non interchangeable avec tout autre objet de même nature. Le NFT accorde des droits, de propriété ou autre, sur un objet réel ou virtuel comme une œuvre d'art (souvent numérique), un contrat, un diplôme, etc., et est associé à un compte propriétaire garanti unique.

artiste suédois, en particulier, crée des œuvres en collaboration avec les algorithmes, lui-même et le public (the viewer). Pour sa première exposition personnelle en Autriche (*Studio Visit. How to Make Art in the Age of Algorithms,* Francisco Carolinum Linz), il dépose un téléphone rouge dans une des salles de l'exposition et propose aux visiteurs de le contacter sept jours sur sept et 24 h / 24 par téléphone.

Le Centre Pompidou Metz (*Machine Hallucinations - Nature Dreams*, 2022) ainsi que le MoMA à New York ont aussi été les premiers musées à exposer une œuvre de Refik Anadol (né en 1985), qui utilise l'IA dans le cadre de l'architecture et de l'espace public. Le MoMA a fait l'acquisition d'une pièce générative (*Unsupervised*, 2022) de ce type en 2023, présentée dans le parcours des collections du musée. L'artiste encode des méta-données issues de l'histoire du musée et délègue la production des formes à des algorithmes qui génèrent en continu des formes fluides, proliférantes et organiques, qui n'ont pas de répit et qui viennent supprimer l'espace même qui séparait le public de l'œuvre, ce qui est une des caractéristiques fortes de la performance.

3– Rejouer-déjouer la performance : entre interprétation et activation

Protocoles et modes d'emploi

Dans les années 1930, Francis Picabia rédige des prescriptions médicales à destination de ses amis mais aussi du public. Ses recettes pour trouver le bonheur et la santé sont une critique en creux des préceptes médicaux et en même temps une invitation à faire de la vie une œuvre d'art. Ces prescriptions manuscrites avec papier en-tête « docteur Picabia » sont les incunables des œuvres sur instructions. En 2008, le Frac Normandie acquiert une œuvre de Sophie Calle (éditée avec la librairie Mazarine) qui leur fait écho : une feuille de papier à lettre portant, inscrite en filigrane, la phrase "Prenez soin de vous", titre de l'ouvrage qu'elle a publié en 2007 aux éditions Actes Sud. En 2023-2024, l'écrivaine Laure Limongi (née en 1976), en résidence littéraire à la Villa Médicis, met en place des journées de consultations avec son *Service des Panacées*. Elle porte une blouse blanche brodée pour recevoir des patients et leur prescrire les livres à lire en fonction de leurs besoins. N'importe qui a potentiellement la capacité de mettre en pratique ces prescriptions, de manière anonyme et silencieuse, ou alors sur le mode de l'appropriation, de la réactivation et même du détournement. Et c'est là que l'activation d'un protocole devient une action artistique ou une action du quotidien anonyme. Depuis l'invention du readymade de Marcel Duchamp, il est possible de s'approprier l'œuvre d'un autre artiste et de la dupliquer ou de la ré-interpréter dans cet espace existentiel qui mêle art et vie et rend la distinction de plus en plus poreuse.

En quoi cette approche est-elle performantielle ? Cette nouvelle liberté avec l'œuvre d'un autre artiste rapproche de l'histoire des formes des autres champs artistiques comme la musique, le théâtre et la danse. En s'appropriant l'œuvre d'un autre, les artistes se placent dans une posture d'interprètes et leur part créative se situe dans cet infra-mince duchampien. Elaine Sturtevant (1924-2014), dès les années 1960, avait fait de la répétition et de la réplique une arme. Elle avait interprété une peinture au néon de Martial Raysse (né en 1936) et l'avait diffusée à la galerie Claude Givaudan dans l'exposition *Huit tableaux et un prototype*. Cette galerie parisienne, spécialisée dans l'édition de multiples (*Raysse Peintures à haute tension*, 1968-1969, huit exemplaires), présentait aussi les ready made de Duchamp, disparus des radars depuis cinquante ans. Ces tableaux-répliques sont aujourd'hui dans de grandes collections privées et sont légitimés par l'histoire de l'art et les institutions.

La position théorique et plastique de l'artiste Pierre Joseph (né en 1965), représenté par la galerie Air de Paris, est pionnière et pertinente dans le contexte de notre étude et de cette question de l'interprétation d'une œuvre ou d'une histoire par un autre que son inventeur. Il assimile l'activation de ses personnages à l'interprétation d'une partition

musicale. La photographie du personnage serait l'équivalent de la partition tandis que l'animation par les interprètes du personnage qu'il a choisi serait l'équivalent du concert ou de la pièce de théâtre ou encore de la chorégraphie. Sa démarche est novatrice comme celle de Claude Rutault (né en 1941) pour la peinture dans les années 1970. Tous les deux acceptent de déléguer la production de leurs œuvres, sur le mode de l'interprétation pour Pierre Joseph, sur le mode de la production pour Claude Rutault qui laisse à ses collectionneurs le soin de mettre en œuvre les consignes qu'il transmet. Dès lors, la posture de l'artiste change. Il accepte la co-création, le principe même de la *gestalt* en thérapie où le patient et le praticien sont au même niveau dans une expérience partagée et commune. On passe d'un régime autographique à un régime allographique.

Représentant de l'Esthétique relationnelle aux côtés de Philippe Parreno (né en 1964), Philippe Perrin (né en 1963) et Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965), Pierre Joseph fait basculer la notion de performance vers la question de l'interprétation et donc de l'activation sans limite dans le temps et dans l'espace : *« je voulais pas appeler cela performance. Je ne performais pas moi-même. Je disais apparitions, activations, ré-activations. Les activations étaient documentées par de la photographie. Je voulais sortir de cette notion d'art. J'avais choisi ce mot réactivation, actualisation, parce qu'il sortait du champ de l'art, ça parlait de l'informatique, ça parlait des machines »*[146].

Le Cnap est la première collection publique à acheter ses personnages à réactiver en 1995. Il s'agit de deux *Paintball Fithter* qui sont interprétés par des tiers au milieu des collections permanentes d'un musée ou dans une exposition collective. Le Centre Georges Pompidou achète le personnage d'*Arlequin* en 2014. Pierre Joseph fait appel à notre mémoire collective en choisissant de réactiver des icônes populaires de notre enfance comme Blanche-Neige[147], Cendrillon, Superman, la figure de la sorcière ou les personnages dits « voleurs de couleurs » des publicités Kodak mis en scène par Jean-Paul Goude (né en 1938). Les institutions qui achètent son œuvre, comme le Cnap et le Mnam, acquièrent une image fixe, qui fait office de certificat de vente et de mode d'emploi dont

[146] Entretien conduit en juillet 2024.
[147] Liste des ré-activations du personnage :
première activation en novembre 92, remise de Bambi, Cologne
12 février 1994, *Nouvelle Vague,* Mamac, Nice
26 avril 1994, *Hypercentre d'art*, La Criée, Rennes
Été 1996, *Making Off*, CCC, Tours
11 septembre 1998, *Côté Sud*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne
12 septembre 1998, *Vu à la Télé,* MAPRA, Lyon
18 février 2000, *Comme par enchantement*, Centre d'art contemporain (Château de Saint-Priest)
2001, *La société du spectacle*, Centre Georges Pompidou, Paris
21 avril 2001, *Hors les murs, hors les cadres, hors les rôles*, Lycée des Glières, Annemasse
7 novembre 2003, *Fins des histoires*, Lycée Louis Armand, Chambéry
20 mars 2004, *Brainstorming : Topographie de la morale*, Cac de Vassivière-en-Limousin, Beaumont-du-Lac
23 septembre 2005, *Le Temps d'une photo*, Galerie du Théâtre de Privas
3 février 2006, *Caractères en jeu*, Angle Art Contemporain, Saint-Paul-Trois-Châteaux
15 juillet 2006, *Parcours contemporain*, mairie de Fontenay-le-Comte
9 novembre 2007 : *Alice et Peter, les mythologies de l'enfance*, Musée d'art et d'histoire, Auxerre
19 juin 2010 : *Conversations intimes*, Musée départemental de l'Oise, Beauvais
18 septembre 2014 : Collection à l'étude à Villeurbanne, Expériences de l'œuvre par le Laboratoire Espace Cerveau, Maison du livre, de l'image et du son François Mitterrand, Villeurbanne

voici quelques extraits : *« Félicitations ! Vous venez d'acquérir un personnage de Pierre Joseph. Il est apparu pour la première fois au cours du vernissage d'une exposition. C'est là qu'il a été photographié. Cette image, avec le certificat (à compléter au fur et à mesure), vous permet de décider de ses futures réactivations. Un personnage, c'est avant tout un acteur, et c'est le choix de celui-ci qui reste le plus important pour qu'en fin de compte le public croie au personnage. Le costume n'est pas fourni et il vous faudra vous approcher au plus près de ce modèle. Vous êtes maintenant le seul juge des situations possibles pour la réapparition du personnage, à penser dans un contexte artistique. Choisissez-le avec soin ! »* Ainsi, dans différents lieux d'expositions et notamment le Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1992, des interprètes animent ces figures, qui occupent le même espace que les visiteurs et les collections (Sonia et Robert Delaunay) en se fondant parmi eux sans forcément provoquer une réaction ou une surprise. La notion d'événement n'est pas l'objet de l'artiste. Il s'agit plus d'introduire la notion de réels personnages sortis de leur contexte habituel pour être « transfugés » dans un espace contrôlé. En 2017, la Villa Sauber à Monaco propose un cycle de performances de l'artiste. Ces personnages, issus d'une collection privée monégasque, sont réactivés lors de vernissages et le reste du temps, le collectionneur les conserve sous forme de photographies. Dès lors, on considère que ce qui détermine l'œuvre c'est aussi son contexte d'apparition et sa réception par le public. Il a aussi montré son travail dans plusieurs foires comme Monaco et Cologne.

Dans cette filiation, il faut citer les travaux de Florence Jung (née en 1987), représentée par la galerie Joseph Allen et la New Galerie à Paris, qui propose des scénarios à activer par le public, à qui elle délègue la réalisation de la performance. Par exemple *Jung63* (2018, Frac Champagne-Ardenne) consiste en la recherche d'un étranger, qui mène à un café où celui-ci a laissé une note manuscrite adressée à tous ceux qui le recherchent. L'œuvre de Florence Jung ne relève pas tant de la performance que de la construction littéraire dans le réel, dont le public devient le protagoniste. Absente, elle laisse des consignes aux visiteurs. Elle leur demande d'appeler un numéro inconnu sans authentification. Interrogeant la matérialité de l'œuvre, Florence Jung met en place une œuvre protocolaire, à travers la rédaction de scripts très factuels, qui décrivent le déroulé et les conditions de l'action. Numérotés de manière archivistique, ces scripts, qui portent tous son nom, sont remis aux institutions qui ont la responsabilité de respecter les règles qu'elle a soigneusement édictées. Ainsi, *Jung69* (2019, Frac Champagne Ardenne), consiste à cacher sous un tapis quatre cartes de visite appartenant respectivement à un banquier, un politicien, un journaliste et un agent de police, qui vivent dans la même ville et sont en fonction. Toujours dans cette optique de co-création, il revient au public d'écrire la suite du scénario. Les collections publiques françaises ont fait l'acquisition de quatre scripts de l'artiste.

Florence Jung est très inspirée par l'artiste Ryan Gander (né en 1976) qui affirmait : *« De*

toute façon, l'art est une réalité fabriquée. »[148] Ce dernier propose une performance sous forme de protocole avec *Teatching to walk*, acquis en 2002 par le Frac Île-de-France à la galerie GB Agency. Le scénario est le suivant : une femme se rend dans la salle d'exposition avec son enfant âgé d'un an et lui apprend à marcher. La performance est répétée chaque jour pendant une demi-heure.

Des protocoles de Ikhéa@services (Jean-Baptiste Farkas, né en 1970) sont acquis en 2009 par le Cnap. Il s'agit de *Répliques* : *Plutôt deux fois qu'un !, Remakes, Ça aurait pu être de moi..., Faire carrière avec des œuvres d'emprunt, L'art au-delà de l'original*, datés de 2001. Le Cnap acquiert également en 2023 une dizaine de protocoles de l'artiste libanaise Stéphanie Saadé (née en 1983). Ces protocoles sont des modes d'emploi que l'artiste rédige lors de l'acquisition : déterminer l'emplacement de l'œuvre, nettoyer la surface du sol, imprimer le pochoir sur du vinyle adhésif, etc. (*A Map of Good Memories*). Elle indique aussi le choix des matériaux, les instruments, les gestes à accomplir. Pour *Accelerated Time*, elle invite à choisir un objet domestique en porcelaine, à le détruire avec un marteau puis à le reconstituer comme un puzzle. Il s'agit d'œuvres dématérialisées que l'institution doit activer lors de leur diffusion, ce qui exige de l'encadrement, du suivi et une implication dans la durée, autrement dit des formes de médiations et d'agentivité à inventer et à financer. La question de l'enfance et du jeu étant souvent à l'œuvre dans les protocoles, il nous semble pertinent de tirer un fil entre performance et éducation artistique et culturelle. Si des budgets sont nécessaires pour financer les mises en œuvre des protocoles dans la durée, les questions d'encadrement – entendu comme création à part entière – et de médiation le sont tout autant pour animer ces œuvres qui relèvent souvent de l'esthétique relationnelle et placent le regardeur au centre de l'action, soit collectivement, soit individuellement.

Le reenactment

Désignant depuis le XIX^e^ siècle l'activité de reconstitution de scènes historiques, plus particulièrement des scènes de bataille, ce qui s'est progressivement imposé comme un loisir de masse, notamment aux États-Unis, le terme « reenactment » s'est progressivement introduit à la fin du XX^e^ siècle dans le domaine artistique. Il y est notamment utilisé pour désigner la situation où une performance est… réactivée… reprise… rejouée… remédiatisée… chacun de ces termes pouvant être considéré comme impropre, puisque mettant en défaut le principe de non-reproductibilité associé à la performance[149].

Un principe qui n'est toutefois pas si intangible qu'on le pense. Ainsi, en 2012, lors du colloque « Femmes, attitudes performatives » qui se tenait à l'École nationale supérieure d'art de Nancy, Carole Boulbès constatait : *« On sait que les performances peuvent être*

[148] Ryan Gander, *Le Dit du Dé,* Dijon, Les presses du réel, 2006.
[149] Ce terme s'étant également imposé en français au fil des travaux conduits sur la question, nous prenons le parti de nous y tenir malgré l'anglicisme éventuellement contestable.

répétées (Yoko Ono, Orlan, Anna Halprin, La Ribot, etc.), longuement préparées, scénarisées (Gina Pane). On sait que certaines sont données sur scène. Mieux, depuis une dizaine d'années les performances ''historiques'' font l'objet de reprises. »[150] Rappelant que le principe de l'happax si souvent associé à la performance avait, depuis les débuts, connu des exceptions, elle constatait surtout un phénomène de généralisation.

En fait, la pratique de reconstitution de performances historiques existe depuis au moins 1988, année où Jeff Kelley, critique d'art et curateur, a organisé une rétrospective des happenings d'Allan Kaprow au Center of Research in Contemporary Art de l'Université du Texas à Alington. Un peu plus tard, en 1994, à l'occasion d'une rétrospective au Musée Guggenheim, Robert Morris a pris l'initiative de faire rejouer ses performances par des acteurs, de les filmer et de les présenter sous forme de vidéos au milieu de ses autres œuvres. La même année, indique Marie de Brugerolle, Allan Kaprow, qui se trouvait à Paris, *« accepte que de jeunes artistes interprètent leur version de* 18 Happenings in Six Parts *dans un contexte* underground*, avec la présence entre autres, d'Isidore Isou et Maurice Lemaître. »*[151]

On assiste toutefois à un véritable tournant en 2003, quand Marina Abramović fonde l'International Performance Group qui rassemble des performeurs du monde entier et qui pratique régulièrement des reenactments de performances historiques, dont certaines ont été initialement conçues et exécutées par elle. En 2005, dans le contexte de l'exposition *Seven Easy Pieces* au Musée Guggenheim de New-York, elle propose un modèle propre au reenactment de performances, comportant les conditions suivantes :

- Demander l'autorisation à l'artiste.
- Payer les droits d'auteur à l'artiste.
- Produire une nouvelle interprétation de l'œuvre.
- Exposer les matériaux originaux : photographies, vidéo, reliques, etc.
- Exposer une nouvelle interprétation de l'œuvre.

Sur cette base, durant cinq soirées et nuits, Marina Abramović propose son interprétation de *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *Aktionshose : Genitalpanik* de VALIE EXPORT (1969), *Conditionnement* (« *Autoportrait(s) » partie 1*) de Gina Pane (1972)[152], *Wie man dem totem Hasen die Bilder erklärt* de Joseph Beuys (1965). Les deux dernières nuits de l'événement sont consacrées à des performances de son cru, *Lips of Thomas* (1975) et *Entering the Other Side,* qu'elle présente pour la première fois. La notoriété de l'artiste et la théorisation qu'elle fait de son geste ouvrent la voie à une ère nouvelle et d'autres suivront son exemple comme Anne Juren (née en 1978) et Annie Dorsen (née en 1973) qui dans *Magical* (2011) rejouent à la l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne[153] la performance de Yoko Ono qui, en 1964, invite les spectateurs à découper

[150] Carole Boulbès, *op. cit.* p.23.
[151] Marie de Brugerolle, *op. cit.*, p.356.
[152] Le comité Gina Pane n'a toutefois accepté que la restitution partielle de la performance pour laquelle Marina Abramović a fait sa demande.
[153] La pièce sera reprise par la suite, notamment à la Biennale de la danse de Lyon.

ses vêtements, celle de VALIE EXPORT qui en 1967 s'expose une arme à la main, jambes écartées, les pantalons découpés au niveau du sexe, celle de Carolee Schneemann qui en 1975 se livre à un rituel avec des corps nus et de la viande crue et celle de Martha Rosler (née en 1943) qui parodie une femme dans une cuisine.

Seven Easy Pieces a cependant soulevé des débats houleux, Marina Abramović étant vivement critiquée pour s'être tout simplement approprié les œuvres d'autres auteurs en s'arrogeant le droit de les modifier (elle a notamment étiré sur sept heures le temps de chacune des performances rejouées). *« La seule réelle manière de documenter une pièce d'art-performance est de performer à nouveau la pièce elle-même »* affirme-t-elle à cette occasion[154]. L'historienne et théoricienne de l'art Anne Bénichou propose de retenir ce point de vue, bien qu'étonnant, comme pertinent :

> « Il permet de dépasser les apories dans lesquelles les débats tendent à s'enliser : l'assimilation du reenactment à l'institutionnalisation et à la spectacularisation de la performance ; le clivage documentation/reenactment qui n'est qu'une reformulation de l'opposition que beaucoup établissent encore entre le direct et le médiatisé, même si une grande partie des œuvres performatives transgressent cette opposition depuis les années 50. »[155]

La nécessité de faire histoire, plus d'une génération après la période historique, a fini par avoir raison du principe de non-reproductibilité et de l'exclusive laissée jusqu'alors, pour rendre compte d'une performance, aux traces diverses, délibérées ou non (photographies, enregistrements vidéo, notes et partitions, témoignage). Par ce passage au « document vivant », la pratique performantielle se trouve ainsi confrontée à des questionnements que les arts de la scène ont rencontrés de longue date. Ainsi que le rappelle Anne Bénichou :

> « En danse, dans les années 1980, il est d'usage de distinguer les « reconstructions », les reprises et les recréations. Les premières concernent des œuvres chorégraphiques du passé qui n'ont pas été interprétées depuis longtemps et nécessitent pour les remonter des recherches dans les archives et le recours à d'anciens interprètes. Les deuxièmes désignent des œuvres que l'on n'a pas cessé de jouer et pour lesquelles on possède les connaissances et les savoir-faire. Les troisièmes autorisent une très grande liberté à l'égard de l'œuvre originale. »[156]

Et l'un des enjeux majeurs en la matière est effectivement la fidélité ou non à l'œuvre concernée ou, à l'inverse, le degré de liberté que l'on se donne pour rendre compte d'une œuvre en assumant le fait qu'il ne peut en être restitué qu'un avatar, problématique qu'Anne Bénichou propose d'aborder de manière très ouverte :

---

[154] Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition, Milan, Charta, 2007, p.11. [*The only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself*].

[155] Anne Bénichou, « Le document vivant : ouvrir les images iconiques de la performance. *Les Seven Easy Pieces de Marina Abramović et de Babette Mangolte* », in *Errances photographiques, Mobilité et intermédialité*, Suzanne Paquet (dir.), Presse de l'université de Montréal, Publication sur OpenEdition Books : 23 janvier 2018.

[156] Anne Bénichou, « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial. », in *Intermédialités / Intermediality*, n°28-29, 2016.

« Aborder le reenactment comme un ''document vivant'' permet de réviser un certain nombre de dichotomies autour desquelles les débats et les polémiques tendent à s'enliser : le live et l'enregistré, l'œuvre et sa documentation, l'original et ses copies, l'authentique et l'inauthentique. Les reenactments, les documents à partir desquels ils sont élaborés et ceux qu'ils contribuent à produire s'inscrivent dans une chaîne de production interdocumentaire qui génère de nouveaux savoirs, qui exploite des techniques de reproduction et de circulation de l'information récentes, et qui met à contribution une diversité de collaborateurs issus de différents corps professionnels et institutionnels. Dans cette perspective, le reenactment ne peut pas être compris comme un retour à la performance originale, une démarche de restauration à l'identique. Il procède d'un phénomène d'actualisation de documents qui active des champs de virtualités ou de possibilités contenus dans les œuvres, mais restés inexplorés. Il est sous-tendu par un parti pris d'interprétation artistique, même s'il est de l'ordre de la documentation. »[157]

[157] Anne Bénichou, *ibid.*

3e Partie

Impact de la performance sur les arts visuels et les arts de la scène

En première approche, comme le propose Richard Schechner, il convient de différencier la notion « neutre » de performance *« qui comprend tout ce qui fait un spectacle, dont la spécificité du corps et la spécificité du lieu comme espace regardé »* et la performance « revendiquée » qui *« exclu[t] de son champ l'idée de représentation puisque, expressément, performer est alors ne pas jouer le rôle d'un autre et que le décor n'est pas là pour figurer un univers autre »*[158].

En d'autres termes, la performance propose originellement un « contrat de regard »[159] différent de celui du « spectacle », qu'il soit chorégraphique, musical ou théâtral, tel que la tradition occidentale l'a forgé au fil du temps. Et ce déplacement de la matrice-même du spectacle a progressivement mis en tension les pratiques de création : poreuses, elles se sont enrichies de leurs influences mutuelles, pour venir dessiner de nouvelles façons de « faire scène ».

L'une des caractéristiques de la performance, rappelée – pour ne pas dire martelée – par quasiment tous nos interlocuteurs au cours de notre étude est en effet sa dimension inter-artistique, terme que nous préférons à celui d'interdisciplinaire, également employé. En effet, ce dernier dont l'usage concerne plus spécifiquement les champs des savoirs théoriques et de l'épistémologie, correspond, en ce qui concerne les arts, à des subdivisions internes à chaque grand domaine : par exemple, en danse les disciplines renvoient à des styles particuliers (classique, contemporain, jazz, etc.), en musique à des familles instrumentales ou à des fonctions (interprétation, direction, composition, musicologie). La dimension inter-artistique de la performance désigne ici *« cette modalité plus radicale, qui tend à œuvrer dans les interstices entre les arts et les pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines. »*[160]

Historiquement constitutive du genre, cette dimension est à mettre en relation avec la manière dont chaque champ artistique concerné vit ses interactions avec les autres, ce qui est loin d'être similaire d'un champ à l'autre.

Ainsi n'est-ce sans-doute pas un hasard si la performance se développe aux États-Unis : en effet, une plus grande horizontalité y existe entre les champs artistiques en comparaison de ce que l'on connaît en France où ils sont fortement identifiés voire institutionnalisés. Nous nous proposons ici d'explorer rapidement comment chacun d'eux s'est saisi ou non des enjeux de la performance, de ses formats, comment les usages du champ concerné ont été ou non transformés par l'apparition de celle-ci et ses développements.

---

[158] Christian Biet, in « Avant-propos » à Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éditions Théâtrales, 2008.
[159] Concept emprunté à Olivier Normand, danseur, chorégraphe et chercheur.
[160] « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », Marie-Christine Lesage, *L'Annuaire théâtral*, numéro 60, automne 2016.

1- Performance et création visuelle

Plus de cent cinquante ans après ses prémices, le format de la performance ne finit pas de nous étonner et n'a pas cessé de se développer comme les autres médiums que sont la sculpture, la peinture, l'art sonore, le dessin, le design et l'architecture. Elle est historiquement plus jeune, mais elle se déploie dans le temps et dans l'espace sans période d'interruption, nous rappelant qu'il ne s'agit pas tant d'un art éphémère et provocateur comme on aurait pu le supposer au moment de son éclosion dans les années 1910-1920 puis de son rebond dans les années 1950-1960, mais bel et bien d'un art à part entière, légitimé par les institutions, les critiques d'art et les historiens. Tout au long du XX[e] siècle, la performance s'est imposée comme une forme autonome et vivante, phénoménologique et critique, insoumise et discursive, anti-formaliste et inter-artistique, éphémère et permanente, affirmant une vision existentielle de l'art, dialoguant avec les autres arts et offrant une variété de médiums et de situations. Cherchant à dialoguer avec la vie pour se fondre dans la société, le format de la performance continue d'être approprié par les activistes et les militants dans le champ politique, économique et social. Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer « entre » deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme « performance » et inclure le spectateur dans cette performance même. Au niveau institutionnel, le soutien à la performance se vérifie dans les acquisitions (environ 1 600 œuvres), le soutien au projet, à l'édition et la présence d'artistes performeurs dans les résidences internationales. Depuis 2022, la Villa Médicis à Rome et la Villa Kujoyama à Kyoto ont accueilli en résidence les artistes suivants : Anne Le Trotter et Simon Nicaise en 2022-2023 au Japon, Madison Beecroft, Jean-Charles de Quillacq, Liv Schulman, Kapwani Kiwanga, ainsi que François Durif et Laure Limongi (littérature), Nicolas Daubanes (dessin « performatif »). Dans la section histoire des arts et théorie, la Villa Médicis a aussi accueilli Julie Pellegrin en tant qu'historienne de la performance, notamment avec un travail sur les archives de la galerie l'Attico en Italie[161].

Une vitalité confirmée

Les deux premières décennies du XXI[e] siècle témoignent d'une vitalité renouvelée de la performance selon de nombreux axes d'investigation qui investissent sans relâche l'actualité de la société contemporaine et de ses nouveaux défis comme l'écologie, l'éducation, l'égalité homme/femme et l'historiographie moderne et contemporaine.

Dans le domaine écologique et notre relation aux autres espèces (éco-féminisme), on citera les actions de Kapwani Kiwanga. Avec *Poussière* (2012, Frac Sud – Cité de l'art

[161] Anne Le Trotter (née en 1985), Simon Nicaise (né en 1982), Madison Beecroft (née en 1987), Jean-Charles de Quillacq (né en 1979), Liv Schulman (née en 1985), Kapwani Kiwanga (née en 1978), François Durif (né en 1968), Laure Limongi (née en 1976), Nicolas Daubanes (né en 1983), Julie Pellegrin (née en 1972).

contemporain), elle prend soin de la nature en nettoyant chacune des feuilles d'un arbre devenu rouge, par les dépôts de poussière au moment de la sécheresse. Son action filmée se passe en Tanzanie.

Dans une filiation des travaux de Robert Smithson, Pierre Huyghe (né en 1962) nous invite en 2012 à arpenter une zone de compostage et de déchets organiques à Kassel dans laquelle il installe l'une de ses sculptures vivantes, un nu féminin allongé dont la tête est entièrement recouverte d'une ruche d'abeilles, tandis que son chien, à la patte peinte en rose, nous guide dans les méandres de cette zone devenue attractive (*Untilled*). Se fondre dans la nature, même si cela est vain, fertiliser la nature, c'est aussi l'enjeu d'une performance, en 2019, de l'artiste chilienne Paz Corona (née en 1968), psychanalyste, membre de l'École de la Cause Freudienne, représentée par la galerie des Filles du Calvaires à Paris. Son film *Atacama* (Cnap, acquis en 2022) retrace la performance qu'elle a accomplie à son arrivée au Chili en traçant, pendant quatre heures, sur le sol du désert d'Atacama, situé à 4700 mètres d'altitude, une immense bande de Moebius en y répandant le sel du Pacifique. Cette action est une critique directe du régime répressif du Président chilien : *« le Chili était depuis deux jours sous couvre-feu, les carabiniers et l'armée étaient à nouveau dans la rue, rappelant les tristes heures de la dictature »*, nous dit l'artiste. Dans un esprit différent mais similaire dans la relation bienveillante et empathique à l'animal, Romina de Novellis (née en 1982) réalise une performance intitulée *Si tu m'aimes, protège-moi* en janvier-février 2021 à la Galerie Alberta Pane à Paris. Assise sur un tas de foin, elle caresse une poule vivante et lui murmure des chants italiens interprétés dans certains villages. Elle lui protège les oreilles pour éviter de brusquer l'animal, une tradition qu'elle remet en situation dans cette action. L'artiste propose ici un geste éco-féministe à forte portée symbolique. En 2021, le Musée d'art contemporain du Val de Marne fait l'acquisition de *Arachne* (2018). Il s'agit d'une marche collective de 69 kilomètres effectuée sur une durée de 14 heures, qui prend son point de départ à la chapelle Saint-Paul à Galatina, lieu où les Tarantales demandaient grâce et s'achève à Punta Ristola - Santa Maria di Leuca. L'action est documentée par une vidéo. L'année suivante, le Mac Val, passe commande à l'artiste de *Toutes sorcières.* Il s'agit d'une manifestation militante et féministe, organisée à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes, le 8 mars 2022. Le musée conserve une estampe couleur qui fait état de cette action.

Dans une veine différente, l'artiste américain, David Horvitz (né en 1961), formé au Japon et installé aux États-Unis, expose depuis la fin des années 2000, en Europe et aux États-Unis principalement. Son œuvre convoque plusieurs médiums : photographie, performances ou interventions dans l'espace public, édition, courriers. À chaque fois, il provoque de légers dérèglements dans notre environnement urbain pour en observer objectivement les effets et provoquer chez le spectateur des prises de conscience. Les collections publiques conservent une dizaine d'œuvres de cet artiste. Avec le projet *Eridanus* (Fonds d'art contemporain, Paris, acquis en 2018), composé d'un plan de Paris et d'un diaporama de photographies de la ville, il veut nous donner à voir le ciel constellé.

Partant du constat que l'éclairage public rend difficile la perception des étoiles, l'artiste a cheminé dans Paris en suivant le tracé inversé de la constellation Eridan. Il a éteint, sur chacun des 30 points du tracé, 30 lampadaires publics. Cette constellation formée par l'obscurité, renvoyant le regard vers les étoiles, aboutit à la galerie Allen où a été présentée l'œuvre. Plus critique et sarcastique encore, il sème des graines issues du Mexique sur le terrain de golf de Donald Trump en Californie du sud. *A walk at Dusk (Washington Robusta / Mexican fan palm)* est réalisée en 2018 et conservée sous la forme d'une vidéo de 11:35 minutes. Filmé durant trois nuits, on voit l'artiste déposer des milliers de graines d'un arbre du Mexique. Cette pièce, éditée à 250 exemplaires et diffusée par la librairie Yvon Lambert, appartient à une collection privée en France.

Sur un registre féministe affirmé, s'inspirant des écrits féministes et LGBT de Monique Wittig[162], l'artiste française Béryl Coulombié (née en 1997) vient de réaliser et interpréter deux performances remarquées durant l'exposition « Félicités 2023, des lignes de désir »[163], pour son diplôme de fin d'études des Beaux-Arts de Paris où elle a suivi les ateliers d'Emmanuelle Huynh en chorégraphie et d'Aurélie Pages en gravure. La première, brève (4 min), intitulée *Fontaine*[164], fait référence à l'urinoir de Marcel Duchamp et s'interprète dans l'espace d'exposition car elle nécessite peu de temps de répétitions en amont. Pour l'artiste, c'est un geste d'exposition sans dispositif scénique : *« la première intuition de Fontaine, c'est la figure inversée, l'idée c'était de me pisser dessus à l'envers, mais je me suis rendu compte que ce n'était pas possible, la vessie n'est pas une pompe mais une poche, du coup, j'ai recherché un élément extérieur, j'ai trouvé cette idée d'un tuyau transparent qui est activé par mon souffle. Le tuyau me permet de me transformer en fontaine. C'est une réduction assez simple de l'image d'une fontaine. Il y a un bassin, un jet d'eau et une figure inversée. La figure est en équilibre. Je suis vraiment nue »,* nous explique l'artiste[165]. La seconde, *LL*[166], est une pièce écrite, d'une durée de 30 min, dont le registre relève du spectacle vivant : la pièce doit se déployer dans des lieux de spectacle vivant avec des durées de représentation. Il faut prévoir des répétitions en amont : *« j'aimerais trouver un accompagnement qui m'amènerait à effectuer une tournée »*, nous dit l'artiste, confrontée à une économie fragile et à des choix entre des circuits d'exposition pour des pièces courtes et phénoménologiques et des tournées au format spectacle vivant. Ces deux registres sont compatibles, mais leur cohabitation pose encore question à l'institution, qui demande à l'artiste de choisir l'un des deux formats : « *la reconnaissance n'est pas transversale. Ce ne sont pas les mêmes milieux et les mêmes codes. »*

[162] Cf. https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/04/14/dans-l-arene-ennemie-de-monique-wittig-*poesie-sexe-amour-et-politique_6227855_3260.html?lmd_medium=al&lmd_campaign=envoye-par*-appli&lmd_creation=ios&lmd_source=default"
[163] Entretien avec Aurore Forray, in catalogue *Les Félicités, Des lignes de désir*, Ensba, Paris, 2023, ouvrage non paginé.
[164] Cf. https://vimeo.com/870865992/64da45001b?share=copy. Le performance *Fontaine* a été acquise par l'Ensba.
[165] Entretien dans le cadre de la présente mission, Musée Bourdelle, 6 avril 2024.
[166] Cf. https://youtu.be/AvVZC3vPQIA?feature=shared.

Une plasticité qui favorise des formes vivantes, vulnérables et en perpétuel renouvellement

Avec une nouvelle génération d'artistes, de danseurs et de performeurs, on observe des pratiques qui sont à la jonction des champs artistiques : théâtre et art contemporain, musique et art contemporain, danse et art contemporain, mode et art contemporain, etc. À l'image de notre époque, ces créateurs recherchent un art qui ne se stabilise pas. Il s'agit de proposer des œuvres ouvertes aux sonorités du monde, aux problématiques sociétales et environnementales. La notion d'œuvre ouverte émerge dans les années 1970. Elle est théorisée par Umberto Eco pour les peintures de Pollock et par Pierre Restany pour toutes les créations qui proposent le détournement fonctionnel du readymade vers l'immatérialité ou/et le concept. Cette génération a dépassé depuis longtemps les questions analogiques (est-ce de l'art ou est-ce une action qui relève du registre existentiel ?) et les postures assertives (oui, c'est de l'art), ce qui lui permet d'élargir son terrain de jeux en allant questionner les formats, les modèles, les genres, en croisant les champs artistiques sans s'interdire aucune appropriation, qu'elle soit sociétale ou esthétique. Ces performances à la croisée des arts produisent des formes vivantes ainsi que des objets qui ont une valeur performantielle dans la mesure où ils peuvent potentiellement être indifféremment activés par les visiteurs ou les institutions qui en ont la charge et qui travaillent avec les artistes, en amont, à pérenniser leurs gestes dans la durée.

Entre théâtre et art contemporain, on citera les performances-reconstituées de Louise Hervé (née en 1981) et Clovis Maillet (né en 1981). Leur lien avec le théâtre est réel dans la mesure où leurs performances, sur un format écrit et long, sont des reconstitutions qui font appel à une gestuelle documentée, des costumes, des accessoires qui déplacent les spectateurs dans d'autres époques (Moyen-Âge) et d'autres territoires. Le duo est parfois sollicité par des musées qui sont intéressés par cette dimension historique comme le Musée d'art et d'histoire de la Seine Saint-Denis[167]. En revanche, le duo refuse le format strictement théâtral notamment sur la question de la périodicité : *« De notre côté, nous ne voulons pas que nos performances soient jouées de trop nombreuses fois, car elles sont écrites pour des lieux spécifiques en général, et ne sont donc pas destinées à tourner : cela ne nous permet pas de rentrer dans le modèle de l'intermittence »,* nous dit Louise Hervé[168]. Nous pensons aussi au parcours des performeuses comme Alice Lescanne (née en 1987) et Sonia Derzipolsky (née en 1984) qui ont créé leur propre compagnie de théâtre et développent leurs projets de performance sur le modèle de la tournée et de l'intermittence ; en 2018, elles sont artistes associées au Centquatre[169]. En 2017, Anne

[167] Louise Hervé, *Pour une archéologie de la performance*, performance le 8 janvier 2024 au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, 39 mn, https://vimeo.com/900976024/de3dde427a?share=copy. Louise Hervé est par ailleurs auteur d'une thèse, *Reconstitutions. Incarner les savoirs historiques dans l'espace de la performance,* soutenue le 10 janvier 2024.
[168] Entretien dans le cadre de la présente mission, 27 février 2024.
[169] La compagnie est dénommée aalliicceelleessccaannnnee&ssoonniiaaddeerrzzyyppoollsskkii.
Cf. https://www.104.fr/tournee/alice-et-sonia-rodin.html.

Imhof (née en 1978) remporte le Lion d'or à la Biennale de Venise. Elle transforme le pavillon allemand en une vaste scène de théâtre (*Faust*) avec une scénographie en verre transparent soutenue par des poutres d'acier sous lesquelles les interprètes interviennent par intermittence tandis que le public déambule sur ce sol transparent. Leurs corps sont contraints, malmenés et recroquevillés selon les consignes que l'artiste leur envoie par sms sur leur portable. En 2021, l'artiste allemande bénéficie d'une carte blanche au Palais de Tokyo et occupe tout l'espace sous le titre *Natures mortes*.

Les liens entre la danse et l'art contemporain traversent tout le XX^{e} siècle comme l'a montré l'exposition *Danser sa vie* au Centre Georges Pompidou en 2012[170]. Dans un souci de constituer une histoire de la danse et de poser la question de la conservation des œuvres dans un champ où la transmission se fait par le mouvement des corps, on citera la démarche de Boris Charmatz (né en 1973) qui fonde d'abord une compagnie nomade, Bocal en 2003, puis qui renomme le centre chorégraphique national de Rennes Musée de la danse à partir de 2009. Même si son musée est purement mental, il acte la nécessité de documenter et de conserver les gestes dansés comme des éléments matériels susceptibles d'intégrer une collection de musée. De son côté, le chorégraphe Jérôme Bel (né en 1968), représenté par sept pièces dans les collections publiques françaises, entame des portraits de danseurs qui racontent l'histoire de la danse. Avec *Véronique Doisneau* (film de 37 mn, 2004-2005, Mnam/Centre Georges Pompidou et Frac Normandie), il engage un cycle de portraits de danseurs, qui se poursuit notamment avec *Pichet Klunchun and Myself* (2005), conçu avec un artiste de Khôn – danse traditionnelle thaïlandaise – et Cédric Andrieux (2009), solo d'un ancien danseur de la compagnie de Merce Cunningham. La narration à la première personne, élaborée par les danseurs, alterne avec des démonstrations dansées. La synchronicité des gestes et de la parole se joue dans une sobriété volontaire exposant une forme d'art qui se transmet uniquement de corps à corps. Julien Prévieux (né en 1974), chef d'atelier à l'Ensba Paris, traverse aussi habilement les registres de la danse et des arts plastiques. Avec sa performance *What shall we do next* (2014, Mac Val), en trois actes pour deux danseurs et deux acteurs, les performeurs rejouent des gestes issus des films de science-fiction ; puis l'acte 2, consiste en la reprise d'une chorégraphie de Martha Graham ; l'acte 3 est une mise en scène de gestes brevetés par des entreprises du numérique et destinés à l'activation d'interfaces ; la durée de la performance est de 21 minutes.

Dans un registre tout aussi critique, l'artiste anglaise Cally Spooner (née en 1983) propose *And you were wonderful, on stage*, performé en 2014 dans le cadre de *Tate Live* à Londres et à Lafayette Anticipations à Paris lors d'une résidence. Avec cette œuvre, l'artiste entend réhumaniser les exigences techniques de la danse et notamment de la musique de variétés évoquant les shows spectaculaires et bien rodés de Beyoncé et de Justin Bieber. L'artiste réunit ici un chœur de jeunes filles amateur en vue de valoriser la question de la fragilité et de la vulnérabilité. Le Frac Île-de-France conserve un protocole de cette

[170] https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ciEG9x.

artiste : *Instructions for Dancing Still Life on a Single Breath* (2021) tandis qu'une collection particulière française conserve aussi un protocole réactivable (*Still Life*, 2018) qui consiste en la présentation sur un temps défini d'une nature morte parfaite[171]. Le ou la collectionneuse doit disposer, quotidiennement, sur un socle et sur une durée limitée (une semaine par exemple), un ensemble de poires qui ne présentent aucun défaut visuel.

En 2022, l'artiste franco-algérienne, Zineb Sedira (née en 1963) transforme le Pavillon français de la Biennale de Venise en studio de cinéma avec *Les rêves n'ont pas de titre*. À partir d'un récit personnel qui a une valeur universelle, elle déploie ses liens entre le cinéma, la danse et le design à travers son histoire et celle de sa famille. Dans le décor reconstitué, les visiteurs sont invités à danser en couple ou en solo tandis que d'autres assistent au spectacle improvisé.

Artiste issu du monde du cirque et de la performance sportive, Vimala Pons (née en 1983) qui bénéficie actuellement d'une aide à la première exposition du Cnap pour son exposition à la galerie Anne Barrault en mai 2024, s'est fait remarquer en 2021 avec le *Périmètre de Denver* au Théâtre des Amandiers à Nanterre[172] puis diffusé au Centre Georges Pompidou en 2023. Dans cette performance, on la voit soulever des objets industriels XXL tandis qu'elle arbore des masques à l'effigie de Angela Merkel, par exemple.

L'articulation entre cinéma et formes performantielles est aussi régulièrement explorée. Clément Cogitore (né en 1983), lauréat du prix Marcel Duchamp et réalisateur de nombreux films, a montré les liens entre musique, danse et art contemporain lors de la mise en scène en 2017 des *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau. La version filmée est acquise par le Nouveau Musée de Monaco en 2018. L'artiste questionne les relations des hommes au sacré et à sa dimension ritualisée, ou encore aux images, ou à la mémoire collective. Les *Indes Galantes* part de sa rencontre avec une musique immersive et entraînante, extraite de l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, à laquelle il associe sa fascination pour le krump dont il venait de découvrir la folle énergie et l'histoire singulière, puisque cette danse liée à la culture hip-hop est née dans les ghettos lors des émeutes de Los Angeles. La violence vécue dans ces ghettos est traduite par des « battles » entre les danseurs, qui se placent au centre d'une foule assemblée qui fait corps en les encourageant et en les protégeant des regards extérieurs. La vidéo, une commande de l'Opéra national de Paris dans le cadre de son programme 3e Scène, où des artistes sont invités à porter un regard sur l'Opéra à travers des vidéos diffusées dans un espace virtuel dédié, est une émouvante appropriation de l'univers baroque de Rameau, dans une construction chorégraphique laissant de larges places à l'improvisation. Si la vidéo est réalisée sur la scène de l'Opéra, l'ambiance est celle de l'obscurité des quartiers éloignés des centres-villes, des ruelles sombres, nous projetant dans les marges, dans ces espaces qui échappent à la surveillance généralisée, là où les fantasmes se libèrent et où les

[171] https://art.newcity.com/2024/03/05/room-for-repairments-a-review-of-cally-spooner-at-graham-foundation/
[172] https://nanterre-amandiers.com/evenement/le-perimetre-de-denver-vimala-pons-2021/

révoltes peuvent émerger. Mêlée au groupe de spectateurs, la caméra suit autant les mouvements des meneurs que ceux de la foule et nous entraîne avec elle dans cette danse révoltée, mais aussi très théâtralisée, qui transmet une énergie positive et contagieuse à la place de la peur et des sentiments d'insécurité que l'on y projette habituellement.

Comme le montre l'exposition *Signal* de Mohamed Bourouissa (né en 1978) au Palais de Tokyo en 2024, la musique n'est pas en reste : l'artiste conçoit son exposition comme un album avec ses bandes sonores et ses play-lists. Il invite, entre autres, l'artiste Christelle Oyiri (née en 1992) qui est aussi DJ et productrice sous le pseudonyme CRYSTALLMESS. On songe aussi à l'installation de Céleste Boursier-Mougenot (né en 1961), artiste et compositeur, *From here to ear* (1999-2000, Cnap) qui est activée par des oiseaux mandarins diamants dont les mouvements engendrent une pièce musicale en direct et improvisée.

L'artiste libanais, Tarek Atoui (né en 1980), propose des concerts acoustiques sous forme de performances. Les collections publiques françaises conservent cinq de ses œuvres, dont trois acquises par le Cnap en 2017 au moment de l'exposition *WITHIN* à la galerie Chantal Crousel. Cette exposition a marqué une nouvelle étape dans son travail : l'instrumentarium devenait cette fois-ci une installation sonore qui rejouait des enregistrements de performances passées et qui offrait à son public des nouveaux modes physiques, tactiles, visuels et auditifs de perception du son. L'artiste développe une réflexion permanente autour de la notion d'instrument et de l'acte même de la performance (ateliers, répétitions) en tant que procédé collectif, ouvert et dynamique. Son projet intitulé *WITHIN* s'intéresse à la manière dont la surdité peut changer notre compréhension de la performance sonore, son espace de diffusion et ses instruments. Tarek Atoui a en effet progressivement conçu un instrumentarium en dialogue avec des fabricants d'instruments acoustiques, des designers de haut-parleurs, des programmeurs informatiques, des compositeurs et des personnes sourdes et malentendantes de différents âges et de plusieurs pays. En septembre 2016, l'ensemble des instruments a été réuni pour la première fois à Sentralbadet, une piscine abandonnée au centre de Bergen en Norvège où compositeurs et musiciens amateurs et professionnels, sourds et entendants, ont été invités à investir l'espace d'exposition et à expérimenter ces instruments, en les jouant séparément ou en ensemble. Dans le cas de Atoui, les objets de la performance ont une véritable valeur artistique autonome. On peut les exposer en dehors de la performance musicale et le public qui les découvre sans activation peut imaginer les sonorités potentielles qu'ils produisent lors des performances. En janvier 2023, l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965) en résidence au musée du Louvre, a réalisé un concert dit de l'*Exotourisme* dans l'auditorium du musée d'après des chansons qu'elle a composées en écho à l'écologie et au féminisme. Elle était accompagnée du musicien pop Julien Perez (né en 1986) sur des paroles de Paul B. Preciado. Lors de cette résidence, elle a aussi diffusé son film sur le chanteur Christophe (*Christophe … Définitivement*, 2023), co-réalisé avec Ange Leccia (né en 1952).

Ces œuvres à la croisée des champs artistiques sont d'ores et déjà acquises, pour certaines d'entre elles, par les collections publiques. Mais on se rend compte, au fil de nos entretiens, que la question de leur diffusion reste entière. Les Fracs comme les musées d'art moderne et contemporain peinent à trouver des partenaires prêts à les activer dans la durée car cela suppose des budgets de production qui n'appartiennent, à ce jour, à aucune ligne de crédits sanctuarisée. C'est trop souvent sur le modèle événementiel qu'elles sont parfois activées alors que les institutions gagneraient à ce qu'elles soient diffusées dans la durée et la régularité, comme une peinture ou une sculpture.

Rapprochement entre arts visuels et spectacle vivant : à quel prix et avec quels outils ?

Quel bilan peut-on aujourd'hui tirer de ce rapprochement entre art contemporain et spectacle vivant ? Revenons quelques années en arrière avec l'action de Gina Pane dans un appartement privé, le 24 novembre 1971, au domicile de M. et Mme Fregnac, dans le 14e arrondissement de Paris. L'artiste distribue un texte sous forme d'invitation qui est une adresse à la question de la rémunération de l'artiste et, qui pose de ce fait la question de sa place dans la société : *« 2 % au minimum du montant de votre salaire devra être déposé à l'entrée du lieu où je me manifesterai »*[173], écrit-elle. Ainsi, avec assertivité, l'artiste nous engage-t-elle à admettre le principe de sa rémunération, qui n'est pas toujours immédiatement perçue comme légitime, et ce même en 2024.

Au cours de notre enquête, nous avons ainsi constaté, à plusieurs reprises, une distorsion dans la qualité de l'accompagnement (en production et en diffusion) de la performance, selon que l'on se trouve dans le champ des arts visuels ou dans celui du spectacle vivant. Si le déploiement de la performance dans les espaces dédiés au spectacle vivant (théâtres, salles de concert, festivals comme Sonic Protest) ne pose pas de problèmes majeurs, ni pour les artistes, ni pour l'institution qui les invite – les questions de rémunération et de logistique (répétitions, séquences et réception par le public) sont plutôt bien gérées – la disparité des statuts des artistes de la performance induit toutefois une disparité des modes de contractualisation et des niveaux de rémunération qui ne sont pas sans poser question. Les artistes du spectacle vivant évoquent des conditions de production dégradées pour la performance, comparativement aux spectacles théâtraux ou chorégraphiques. Par ailleurs, le déploiement de la performance dans les lieux d'art (musées, Cac et Frac) est un parcours d'obstacles – rémunérations négociées, occurrences réduites, manque de suivi et de valorisation – et trop souvent conçu sur le mode événementiel. Or, comme nous l'avons vu, les collections publiques conservent environ 1 600 œuvres dites « performatives » et l'attention à cette forme d'art ne cesse de se confirmer depuis les années 2000. Il y a lieu de mettre en place des solutions de soutien pour la diffusion de ces œuvres vivantes dans les lieux d'art (musées, Cac, Frac).

[173] Gina Pane, François Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 199.

Depuis une dizaine d'années, on assiste à un phénomène paradoxal : un processus de normalisation de la performance en tant qu'art qui relève d'un format existentiel et vital et une méfiance des institutions pour la produire, l'activer et la diffuser sur toute la durée de l'exposition au même titre que l'accrochage d'une peinture ou le déploiement d'une installation.

2- Performance et création chorégraphique

Lors des entretiens conduits avec certains artistes du champ chorégraphique dans le cadre de cette étude, l'un d'entre eux a réfuté l'intérêt du terme *performeur* et indiqué revendiquer le terme *danseur* pour désigner son travail puisque la danse permet de faire, selon lui, tout ce qui est réputé spécifique à la performance. Symptomatique d'une posture du début du XXIe siècle, cette affirmation témoigne d'une actualité mais trouve aussi quelques arguments non négligeables au fil de l'histoire de l'art chorégraphique.

Une proximité ancienne avec les arts visuels, devenue porosité

Inscrite de longue date dans l'histoire du ballet, l'interaction entre les arts a été fortement stimulée par l'aventure des Ballets russes et celle des Ballets suédois durant les années 1910-1920. En particulier, Serge de Diaghilev a inauguré le fait de faire appel à des peintres et non plus à des décorateurs pour concevoir – ce que l'on n'appelait pas encore – les scénographies des créations de la compagnie. Cette même approche a été également développée, alors de manière plus expérimentale, sous l'impulsion de Rolf de Maré par les Ballets suédois.

L'approfondissement des relations entre arts visuels et danse a également emprunté le chemin de l'interaction directe entre artistes visuels et chorégraphiques. Un personnage important a encouragé cet approfondissement : Auguste Rodin, passionné par la danse, dont les jardins accueilleront à plusieurs reprises les danses de Loïe Fuller et pour qui poseront notamment Isadora Duncan et Vaslav Nijinski. Creuset ancien de la matérialisation des contours et reliefs corporels, l'atelier du peintre ou du sculpteur devient alors écho de la scène chorégraphique voire scène en tant que telle, comme le fut l'atelier de Constantin Brancusi durant les années 1920 où se déroulaient régulièrement des soirées animées par les danses d'une jeune roumaine, Lizica Codréanu. On retrouvera dans les années 1950 cette interaction créative au Black Moutain College où de nombreux plasticiens seront intimement associés aux créations du tandem Cage-Cunningham.

Autre point de passage : l'intégration à la danse même de matériaux proprement plastiques (bâtons, voiles, éclairages) inaugurée dès la fin du XIXe siècle par Loïe Fuller – ce n'est, de ce fait, pas un hasard si elle est parfois regardée comme une ancêtre possible de la performance – ouvrant la voie d'un corps prolongé, porteur de formes, qui sera développée au Bauhaus par Oscar Schlemmer et dont on peut déceler aujourd'hui un lointain écho dans le travail d'un artiste comme Stelarc (né en 1946). La création chorégraphique doit également à Loïe Fuller l'introduction des éclairages et du travail sur la couleur qu'ils permettent tandis qu'un peu plus tard, Lizica Codréanu donnera corps au « théâtre de la couleur » de Sonia Delaunay. Couleurs, formes, éclairages ont trouvé,

au tournant des années 1950, une pleine dimension créative chez un chorégraphe comme Alwin Nikolais, lequel, ayant été le premier directeur du Centre national de danse contemporaine d'Angers, a laissé sur la Nouvelle Danse française une marque profonde dont Philippe Decouflé (né en 1961) est un des exemples majeurs. Cette porosité par les matériaux s'illustre aussi, par exemple, chez un chorégraphe comme Josef Nadj (né en 1957) – également dessinateur – jusque dans *Paso Doble,* performance conjointe avec le plasticien Miquel Barcelo (né en 1957) qui convoquait l'argile comme médium lors du Festival d'Avignon 2006 ; un chemin qu'explore à sa manière, ces dernières années, le plasticien Olivier de Sagazan (né en 1959) en associant ce même matériau à un répertoire musical avec la complicité du metteur en scène, musicien et compositeur Roland Auzet (né en 1954) pour *Messe en Ut* (Opéra Théâtre de Limoges, avril 2024).

Une implication partagée du corps qui fit débat

Parmi les nombreuses pistes nouvelles explorées par la danse au tournant du XX^{e} siècle, la transgression tient également une place importante. Si ces pistes sont pour une part bien identifiées par l'histoire de l'art chorégraphique, d'autres le sont moins selon une distinction pas toujours explicite posée par les historiens entre danse artistique, sérieuse, et danse relevant de la culture de l'amusement, du divertissement. D'un côté, se développe une danse explorant des enjeux rompant avec le corps virtuose et glorieux du canon classique, que ce soit à travers la quête d'un corps et d'un rythme naturels, portée par les figures de la danse libre comme Isadora Duncan, ou bien en assumant une « esthétique du laid »[174] comme l'inaugure la danse expressionniste allemande. De l'autre, une danse qui pousse les feux de l'artifice et de la séduction, que ce soit, comme les Tiller Girls à partir de 1889, en alignant des corps à l'identique dans une prouesse de rythme qui anticipe la fascination du futurisme pour les mécaniques bien huilées, ou en dénudant le corps comme le font Mata Hari ou Adorée Villany à partir de 1905 ou encore Anita Berber dans ses danses de l'extase de 1907 à 1928. Évoluant un peu entre ces deux pôles, une artiste comme Valeska Gert, active de 1925 à 1976, est sans doute celle qui est allée le plus loin dans l'expression nouvelle d'un corps brut, non esthétisé dans sa mise à nu, ainsi que dans l'exploration d'un rapport à l'autobiographie mise en acte – nous reviendrons plus loin sur cette dimension – et qui chercha sa place entre cabaret et cinéma ; elle ouvrira d'ailleurs son propre cabaret, le Kohlkopp *[tête de chou]*, en 1932 qui sera toutefois fermé très vite par les nazis arrivés au pouvoir.

Une troisième voie est apparue aux États-Unis, à l'orée des années 1950, avec Anna Halprin qui ouvre en 1949, à San Francisco, un atelier de danse dénommé Dance Cooperative. Dans ce creuset s'est inventé un usage du corps dansant reposant sur le simple geste quotidien, une chorégraphie de l'action en tant que telle, de l'agir, du faire,

[174] Inge Bachman, « L'homme nouveau est féminin : construction de genre en danse au début du XX^{e} siècle », in *Attitudes performatives. Aux lisières de la performance et de la danse. op. cit.*

approche résumée par le protocole des *task oriented movements* (tâches à accomplir, actions dérivées du quotidien soutenues par un système de contraintes) qui anticipe le *quand faire, c'est dire* de la performance encore à naître.

Toutefois, curieusement, là où une interaction semblait devoir s'instaurer presque naturellement entre danse et arts visuels, c'est au contraire une claire démarcation qui s'est imposée peu après. Ainsi, dans le catalogue des Journées interdisciplinaire sur l'art corporel et performances organisées par le Centre Georges Pompidou en 1980, on peut lire sous la plume de Jorge Glusberg[175] dans un texte qui théorise la naissance de l'art corporel et retient, pour la dater, l'année 1965 :

> « Sur le plan dynamique, l'art du mouvement du corps – la danse – a été réglé, non sur la base d'un rythme interne, mais conformément aux rythmes et impulsions externes, devant s'adapter à des codifications précises de mouvement et d'attitudes. Nous nous trouvons ainsi face à des ruptures variées simultanées qui opèrent dans le champ corporel :
>
> a) on rompt avec l'idée préjudiciable d'une codification externe et conventionnelle ;
>
> b) les arts corporels traditionnels comme la danse, se différencient de cet art corporel distinct ;
>
> c) on entre en conflit avec les conceptions éthiques et morales au sujet du corps comme prison de l'âme ;
>
> d) on met le spectateur devant une investigation des rythmes internes du corps, de ses temps vitaux et des relations que l'artiste maintient avec sa propre biologie ;
>
> e) une nouvelle rhétorique dépasse la vieille codification du corps comme instrument de manifestation artistique.
>
> Le corps acquiert alors le statut d'un inconnu auquel on doit s'approcher progressivement jusqu'à connaître ses vibrations les plus profondes et ses manifestations les plus insignifiantes. »

L'idée de porosité entre la danse et les arts visuels évoquée précédemment trouvait là une fin de non-recevoir clairement énoncée. Celle-ci est d'autant plus surprenante que les années 1962-1964 avaient vu la créativité chorégraphique expérimentale se déployer à New-York au sein du Judson Dance Theater, où s'inventaient les dépassements post-modernes des codes chorégraphiques.

Ce rejet de la danse par l'art corporel reposait sans doute sur une certaine méconnaissance dans le milieu des arts visuels de ce que l'art chorégraphique traversait alors mais surtout sur une rupture théorique propre à la sphère de la performance traversée à cette époque par de vives tensions. François Pluchart, dans son ouvrage consacré en 1983 à l'art corporel, soulignait que les artistes fondateurs de celui-ci proposaient *« un système émotionnel capable de rencontrer la sensibilité d'autrui par la seule utilisation de leur corps. Ce parler biologique rompait avec le déterminisme de l'avant-*

[175] Jorge Glusberg, « Introduction aux langages du corps : L'art corporel et les performances », in *Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances*, Mnam-Centre Georges Pompidou, 1980.

garde en s'inscrivant en rupture avec les séquelles dadaïstes qui, de surenchères en surenchères, tendent à constituer un académisme de l'inattendu une pratique bénéfique du n'importe quoi comme c'est aujourd'hui la règle dans une large part de la production picturale et dans la plupart des performances. » Cette rupture avec les avant-gardes du passé se doublait d'une défiance à l'égard d'autres domaines artistiques : Gina Pane, écrit François Pluchart, *« affirme clairement que l'art corporel est un système plastique autonome, indifférent aussi bien à la peinture qu'à des modes d'expression comme le happening, le théâtre ou le mime ».*[176]

Des chemins de dépassement ont été trouvés depuis lors, qui font de cette excommunication une scorie de l'histoire. Ainsi, « les rythmes internes du corps », « ses temps vitaux », « ce parler biologique » ont, depuis plusieurs années, trouvé place sur la scène chorégraphique, ce qui a conduit Roland Huesca à identifier et théoriser une « danse des orifices »[177]. On peut citer la séquence emblématique de la pièce *Jérôme Bel* (1995) de Jérôme Bel (né en 1964), dans laquelle deux interprètes urinent sur scène, la pièce *Pâquerettes* (2008) de Cecilia Bengolea et François Chaignaud, un *« quatuor pour deux interprètes et deux godemichés bien utilisés »*[178] ou encore les créations de Jan Fabre (né en 1958) – plasticien de formation, il est vrai – qui illustrent parfaitement le dépassement des limites que les tenants de l'art corporel posaient.

Sur les chemins de l'autobiographie

La période des années 1920 a également été marquée par l'instauration d'un nouveau mode d'apparition de l'artiste chorégraphique : le « seul en scène dansé » que l'on appelait alors parfois « concert de danse ». Jusqu'alors, l'identification conventionnelle de l'artiste chorégraphique se faisait principalement à travers la troupe de ballet avec laquelle il se produisait. Progressivement, des artistes de la danse – tout particulièrement des femmes – vont se faire connaître par leur seul nom et assumer seuls sur scène leurs prestations. On a évoqué plus haut Mata Hari, Adoré Villany, Anita Berber ainsi que Loïe Fuller, Isadora Duncan mais on peut y ajouter Valentine de Saint-Point ou l'italienne Giannina Censi dans la sphère futuriste, la Belge Akarova ou l'Ukrainienne Ida Rubinstein dans l'orbite des Ballets russes, ou encore, de l'autre côté de l'Atlantique, l'Américaine Ruth Saint Denis, entre autres. Apparaissait ainsi l'artiste autrice-compositrice-interprète de danse, lointaine ancêtre de la performeuse[179].

Ces solistes ont inauguré, de manière plus ou moins délibérée, un principe de *mise en œuvre de soi*, à commencer par Isadora Duncan qui dansera, par exemple, le deuil de ses enfants dans sa création *La Mère* (1921). La danse expressionniste allemande a été une matrice importante de cette évolution, notamment du fait de la forte tradition du

[176] François Pluchart, *L'art corporel*. Collection Mise au point sur l'art actuel. Éd. LIMAGE 2, Paris, 1983. Les artistes auxquels il fait référence sont Michel Journiac, Vito Acconci, Gina Pane.
[177] Roland Huesca, *La danse des orifices. Étude sur la nudité*, Éd. Jean-Michel Place, 2015.
[178] Rosita Boisseau, « Pâquerette, performance ambiguë pour danseurs et godemichés » in *Le Monde*, 26 novembre 2008.
[179] En ce qui concerne les hommes, on peut citer Raymond Duncan, Georges Pomiès, Harald Kreuzberg, Jerome Andrews.

cabaret dans ce pays. Déjà mentionnée plus haut, Valeska Gert, a été une figure emblématique de ce principe, ce dont témoigne son autobiographie intitulée *Je suis une sorcière*[180]. Cette *mise en œuvre de soi* a trouvé une déclinaison collective incomparable dans le travail que Pina Bausch a développé au Tanztheater de Wuppertal. La chorégraphe a ainsi construit une position originale du danseur-interprète : abolissant l'objectif d'une danse purement kinétique, chacun construit son rôle à partir de remémorations d'expériences quotidiennes effectivement traversées et qui se trouvent restituées dans l'acte scénique. On retrouve ce principe de mise en œuvre de soi, assortie d'une forte dimension de rituel (autre trait marquant de la performance), chez Raimund Hoghe (1949-2021) qui après avoir été le dramaturge de Pina Bausch de 1980 à 1990 a inscrit son œuvre propre dans une approche incontestablement performantielle.

Un déploiement hors des salles de spectacle

Avec la modernité, on relève aussi un intérêt marqué pour les sites extérieurs de la part des danseurs et chorégraphes. On a déjà évoqué Loïe Fuller présentant ses danses dans les jardins de la villa de Rodin. Cette extériorisation sera aussi développée par la suite par le courant de la danse libre dans le sillage d'Isadora Duncan. Parallèlement, la danse expressionniste allemande trouvait au sein de la communauté Monte Verità à Ascona, en Suisse, des espaces naturels pour y poser ses premiers pas dans les années 1910. Anna Halprin a également beaucoup exploré cette piste, utilisant à partir de 1954, pour travailler, un plateau de danse en plein air en contrebas de sa maison, le *deck*, de même que Tanaka Min (né en 1945) dans sa ferme du Body Weather fondée en 1985 au cœur de la montagne japonaise, près de Hakushu.

Si la création chorégraphique se projette, dès le début du XX^{e} siècle et jusqu'à nos jours, en pleine nature, parallèlement aux salles de spectacles où elle reste présente, elle s'approprie aussi les espaces les plus divers. On a évoqué précédemment l'atelier du peintre Brancusi dans les années 1920. On peut y ajouter, entre autres : le toit de la Cité radieuse de Le Corbusier à Marseille investi par Maurice Béjart en 1956 dans *CYSP 1,* création autour de la sculpture du même nom de Nicolas Schöffer qui réagit aux changements provoqués par des déplacements et des mouvements ; les murs d'un immeuble de New-York pour *Man Walking Down the Side of a Building*, pièce de Trisha Brown en 1970 ; l'aéroport d'Aix-en-Provence-Les Milles où Susan Buirge (née en 1940) présente en 1982 *Charge Alaire* (pièce pour danseurs, avions, tracteurs et musicien) ; les berges de la Seine pour l'événement « Danseurs tous en Seine » sous l'égide d'Odile Azagury, en 1985 ; l'avenue des Champs Élysées où Philippe Decouflé propose, en 1989, ses chorégraphies pour le Défilé du Bicentenaire de Jean-Paul Goude (né en 1938) ; les sites les plus divers pour *Les Sisyphe* (2003), pièce participative sautée sur place de Julie Nioche (née en 1976) ou pour *Transports exceptionnels* (2005), un duo entre un

[180]Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe*, Munich, 1968 ; *Je suis une sorcière*, traduction par Philippe Ivernel, Centre national de la danse, 2004.

danseur et une pelleteuse signé Dominique Boivin (né en 1952) ; un gymnase pour *Référentiel bondissant* (2005) de Laurent Pichaud (né en 1971) ; le 48e parallèle pour la marche dansée que Sylvain Prunenec (né en 1964) entreprend en 2019 de la pointe du Raz en Bretagne jusqu'à l'île de Sakhaline en Russie extrême-orientale ; etc.

Un tournant conceptuel

Enfin, marqueur majeur d'une porosité voire d'une jonction avec la sphère des arts visuels : la primauté du concept présidant à l'œuvre sur sa matérialité, qui caractérise la performance, s'est progressivement imposée sur la scène chorégraphique au point que la critique a été amenée à inventer, au milieu des années 1990, l'appellation « non-danse » pour dénommer cette approche. Celle-ci trouve son origine dans une problématique ancienne pour l'art chorégraphique, celle de l'abstraction. Idée paradoxale dans une pratique corporelle, pour ne pas dire charnelle, l'abstraction en danse désigne en réalité une attention exclusive au mouvement en tant que tel, en dehors de toute narration, figuration voire émotion. *« Motion not emotion »* affirmait Alwin Nikolais tandis que le tandem John Cage-Merce Cunningham découplait musique et danse et introduisait le hasard comme principe de composition. C'est sur ce socle que se sont construites les ruptures post-modernes élaborées, notamment au sein du Judson Dance Theatre, qui irriguent aujourd'hui encore les approches conceptuelles de la danse française où, conformément au principe performantiel, *faire c'est dire*.

À cela s'ajoute un jeu de miroirs entre monde de la création chorégraphique et des arts visuels. La Ribot (née en 1962) est sans doute la danseuse et chorégraphe qui a poussé le plus loin ce jeu en imaginant, à partir de 1993, des *Pièces distinguées*, performances brèves en solo, le plus souvent construites sur une activation d'objets ordinaires, que des acheteurs peuvent acquérir, devenant ainsi des « propriétaires distingués » par le biais d'une transaction immatérielle qui questionne l'économie même du spectacle vivant et le statut de la performeuse. Cette fascination s'est également traduite en France institutionnellement par le projet de Musée de la danse conduit pendant dix ans au centre chorégraphique national de Rennes par Boris Charmatz (né en 1973) ou encore par le choix de la chorégraphe Mathilde Monnier (née en 1959) de sous-titrer « centre d'art pour la danse » le Centre national de la danse dont elle a assuré la direction de 2014 à 2019. En novembre et décembre 2018, elle y proposait « L'invitation au musée », projet ainsi présenté :

> « Assumant plus que jamais le projet d'être un centre d'art pour la danse, le Cnd invite six lieux d'art internationaux à le transformer en un musée éphémère et vivant. Ouvert à tous les champs de l'art, le Cnd est devenu l'un des centres névralgiques du décloisonnement entre les disciplines grâce à une programmation hétéroclite (mêlant spectacles, performances, expositions, concerts, conférences d'artistes, projections, clubbing, show de cabaret) et l'aménagement d'une galerie d'exposition au sein de ses espaces. Cette nouvelle initiative prolonge donc et appuie ce geste d'ouverture pour

mieux en réaffirmer l'ambition : conjuguer la création au pluriel et se constituer en une scène pleinement hybride.

« Il s'agit peut-être aussi de réparer une impolitesse. Si le siècle dernier s'était ouvert avec l'invitation des Ballets russes de Diaghilev lancée à Bakst, Matisse, Derain, Braque, Picasso ou de Chirico à collaborer avec les chorégraphes, le XXIe siècle a vu la tendance clairement s'inverser et les musées se constituer en puissance invitante de la danse. Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaeker ou Jérôme Bel, pour ne citer qu'eux, investissent ainsi régulièrement les espaces d'exposition à travers le monde, conviés à réinventer les modalités du spectacle dans des dispositifs extra-scéniques. Il était donc grand temps de retourner cette invitation et de renouer avec la tradition d'hospitalité des arts vivants. »

On mesure dans ces lignes la convergence progressive des préoccupations entre art chorégraphique et arts visuels, convergence qui fait de la performance un champ de travail si ce n'est totalement partagé, tout au moins largement arpenté par des artistes issus des deux domaines.

Car cette convergence est réciproque et ancienne. En effet, sans remonter à Mata Hari dansant à la Bibliothèque du musée Guimet en 1905, on peut rappeler que durant les années 1970, des chorégraphes ont été programmés dans les musées aux États-Unis : par exemple, Simone Forti (née en 1935) au MoMA et au Pasadeum Museum en 1971 ou encore Elaine Summers (1925-2014) au MoMA en 1973. Cette présence de la danse dans l'espace muséal trouve une nouvelle actualité ces dernières années : Simone Forti et Yvonne Rainer au MoMA en 2009 ; Trisha Brown (1936-2017) au MoMA également en 2011 ; Tino Sehgal (né en 1976) avec *This progress* au musée Guggenheim de New-York en 2010, *These Associations* à la Tate Modern à Londres en 2012, *Central Pavillon* à la Biennale de Venise en 2013 ; Xavier Le Roy (né en 1963) avec *Production* dans le cadre de l'exposition *MOVE : Choreographing You* à la Hayward Gallery de Londres en 2010, *Rétrospective* à la fondation Antoni Tapiès à Barcelone en 2012, *Untitled* (2012) dans le cadre de l'exposition *12 Rooms, Titre Provisoire* en 2015 à Sydney, *For The Unfaithful Replica* au CA2M de Madrid en 2016 ; Boris Charmatz présentant trois pièces fin octobre 2013 dans l'Atrium du MoMA (*20 danseurs pour le XXe siècle ; Levée des conflits extended ; Flip Book)* dans le cadre de *Musée de la danse: Three Collective Gestures* ou reprenant en deux jours à la Tate Modern Gallery sept pièces de son répertoire (*À bras le corps ; Adrénaline ; Roman Photo ; Levée des conflits ; 20 danseurs pour le XXe siècle ; expo zéro ; Manger*) dans le cadre de *BMW Tate Live*[181] en mai 2015.

Comme le souligne Fanny Fournié, *« Le fait d'inviter la danse dans les musées modifie le statut des visiteurs. Ils deviennent des ''spectateurs-visiteurs'' et investissent d'une nouvelle manière leur relation à l'espace muséal et au temps. »*[182] Une perspective stimulante pour tous.

[181] Programme dédié à la performance, sponsorisé par la marque BMW de 2012 à 2020.
[182] Fanny Fournier, « Des chorégraphes dans les musées d'art : le cas de Xavier Le Roy », *Culture & Musées*, 27 | 2016, 123-128.

3 - Performance et musiques

Si les musiciens, dans leur grande majorité, entendent par « performance » prouesse et virtuosité, force est de constater que l'art musical a de tous temps été sujet à de nombreuses interprétations sur sa capacité à exprimer ou signifier quelque chose. Peut-on alors différencier la musique – qui ne serait qu'une action destinée à la production d'un son (simple action de faire) – des actes théâtraux ou chorégraphiques, chargés eux de sens ? Elle n'aurait en effet pas l'impact de la mimesis propre au jeu théâtral ni l'engagement corporel des danseurs ou circassiens. Faut-il à ce titre distinguer la pratique instrumentale de la pratique vocale ? Même si le geste instrumental recouvre un domaine extrêmement large puisque les différentes disciplines musicales – analyse auditive, histoire de l'interprétation et des idées musicales, esthétique, etc. – sont directement interpellées par cette expression, nous partons de l'hypothèse que tout acte musical est aussi corporel, porteur de sens et concerne tous les musiciens, et ce quel qu'en soit le répertoire même s'il se manifeste de manière plus ou moins démonstrative.

Au XX^{e} siècle, le concept de modernité conjugué à la seconde École de Vienne, l'impact des bruitistes et l'implication des nouvelles technologies dans la création ont transformé l'acte musical, son rapport au temps et au public. Du sérialisme à l'atonalité, du minimalisme à la musique expérimentale, du futurisme à la « noise », en passant par l'improvisation, la poésie sonore, l'électroacoustique, l'électronique, la « live electronic music », l'influence du métal ou encore l'installation sonore, des courants se sont succédés ou entrecroisés**,** qui ont souvent estompé la frontière entre musique et bruit, entre musiciens professionnels et amateurs.

La performance, codifiée par toute une génération d'artistes sonores, a peu à peu investi le secteur musical dans les années soixante, sous l'influence de la musique américaine des années 1950, au sein de ce que l'on a appelé l'École de New York. Cette école résulte d'une agrégation informelle de poètes, peintres, danseurs et musiciens, se réclamant de l'inspiration du surréalisme et des mouvements d'avant-garde, en particulier l'action painting, la musique expérimentale, le jazz ou l'improvisation théâtrale. Toutes ces initiatives abordent tour à tour la notion d'indétermination, les rapports au son dans sa dimension organique, dessinant les contours de ce que peut être l'expérience de l'expérimentation[183].

L'expérimentation, une voie ouverte aux pratiques performantielles

Il est intéressant de souligner que plusieurs « papes » de la performance sont des musiciens de formation : John Cage, Allan Kaprow mais aussi Robert Ellis Dunn, Nam June Paik pour n'en citer que quelques-uns. En musique, la figure centrale de John Cage ne doit pas nous faire oublier l'influence considérable du mouvement artistique Fluxus, qui,

[183] Cf. Matthieu Saladin *L'expérience de l'expérimentation*, Les presses du réel, Dijon, 2015.

comme déjà mentionné, touche aussi bien les arts visuels que la musique ou la littérature, et réunit des compositeurs comme La Monte Young (né en 1935), Robert Watts (né en 1938) ou George Maciunas (1931-1978) qui questionnent le statut d'œuvre musicale, le rôle de l'artiste et la place de l'art dans la société.

Sous l'influence des artistes de Fluxus, l'expérimentation rompt avec les repères traditionnels de l'art pour tendre vers une fusion de l'art et de la vie. Les artistes d'horizons divers revendiquent alors comme « œuvres » des gestes banals effectués dans l'espace public. L'art investit des espaces à des moments indistincts, se fondant avec nos lieux de vie, notre quotidienneté. Un mouvement qui s'apparente davantage à la pensée de Charles Ives ou d'Erik Satie qu'aux idéaux de l'École de Vienne et de ses descendants explorant le dodécaphonisme, l'atonalité et le sérialisme.

Si les concepts d'expérimental et de recherche ont pu marquer la musique contemporaine durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, notamment dans une filiation diffuse avec l'esthétique cagienne, on peut déceler aussi une évolution qui a contribué à créer le phénomène de la performance : il s'agissait de libérer l'instrumentiste de son instrument de musique ; de penser à sa présence, à la place du corps, à la nécessité d'utiliser d'autres outils pour produire du son. Le musicien sortait de son rôle unique de « musicien », il s'émancipait au nom d'une transdisciplinarité assumée.

La notion de « musique expérimentale performante » a ainsi régulièrement servi à revendiquer une position singulière se situant à mi-chemin des musiques populaires et des canons de la musique savante : le concept d'œuvre y est marginalisé au profit de celui du performant, une musique strictement actuelle. Si ce point se trouve déjà au cœur de la réflexion de Michel Henritzi[184] sur le Japon, où s'entremêlent les filiations jazzistiques, rock, Fluxus et savantes, Fabien Hein[185] suit de son côté les lignes de fuite expérimentales repérables dans la musique métal avec des initiatives issues d'autres traditions esthétiques. Cette « marginalisation » de l'œuvre interdit en ce sens toute réduction à une pratique d'experts, l'ouvrant en contrepartie à la multitude des amateurs.

Toutefois, il convient également de relever que si la performance est par principe expérimentale, l'expérimentation n'est pas forcément performantielle.

La musique réinventée

Qu'il s'agisse du son, de la notation, de la représentation ou des pratiques inter-artistiques, la performance bouscule les frontières du communément entendu, interpelle l'inattendu. Construire un espace par le son revient à dissocier le réel, décomposer les lieux communs pour les recomposer autrement.

[184] Cf. le recueil d'interviews de Michel Henritzi sur la scène musicale expérimentale au Japon, *Micro Japon*, Les presses du réel, Dijon, 2021, 380 p.
[185] Fabien Hein, *Hard rock, heavy metal, metal – Historie, cultures et pratiquants*, Les presses du réel, Dijon, 2004.

Du son au bruit, de la parole au cri

Il faut rompre à tout prix le cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits[186]. C'est ainsi que le peintre futuriste Luigi Russolo, considéré comme l'un des précurseurs de la musique concrète, proposait d'enrichir le domaine des sons et de rapprocher l'art de la vie. Ici, ce n'est pas la nature du son instrumental qui le distingue du bruit mais l'usage qu'en fait le compositeur. Une « tache sonore » composée d'un mélange informel de sons « musicaux » est proprement du bruit, tandis qu'un concert d'assiettes, de verres ou de casseroles convenablement organisé peut prétendre à la qualité d'œuvre musicale. Quand le jeune Cage, encore élève d'Arnold Schoenberg, réunit un orchestre de percussions, à la différence d'*Ionisation* (1931) d'Edgar Varèse qui se servait des bruits pour produire une œuvre, il entreprend de mettre l'œuvre au service des sons, de leur jaillissement dans leur matérialité de bruits. Suivant le même mouvement, dans le cadre des musiques à texte, la parole s'émancipe, elle se métamorphose en cri, cette « *grimace du son* » selon Pierre Henry[187].

Selon Michaël Levinas (né en 1949), qui réussit la prouesse de mener de front une double carrière de pianiste et de compositeur *« c'est à l'opéra que paradoxalement tend toute mon œuvre orchestrale* ». Qu'elle soit chantée, criée, murmurée, essoufflée ou parlée, la voix est son et « *le son est au-delà du sonore, à savoir l'essence même du musical. Un son qui dans l'acceptation de sa mortalité est déjà mélodie, ce que j'appelle Arsis et Thésis ; une mélodie qui inspire et expire, un son qui transcende sa matérialité sonore dans sa mort, une épiphanie du visage. Le mélodique, c'est aussi le son qui sait mourir : ce que j'appelle la fêlure du son, l'essoufflement, l'expiration, son savoir mourir serait cet instant sublime et névralgique où le son transcende sa pure matérialité ainsi que les lois qui l'ordonnent. »*[188]

La musique silencieuse

La musique silencieuse constitue un oxymore fort productif sur le plan de la création : le premier à s'en saisir fut Alphonse Allais, auteur de la *Marche funèbre, composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (1897). Premier compositeur de musique silencieuse, Alphonse Allais, note dans la préface de sa partition :

> « *L'auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes. Les grandes douleurs étant muettes, les exécutants devront uniquement s'occuper à compter des mesures, au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques* ».

Évoquons ici, la dernière version de *4'33"* (1952) de John Cage, une œuvre qui consiste en un silence de 4 minutes et 33 secondes. Cage insère dans le texte des annotations comme « s'appuyer sur le coude », « tousser », « bâiller », « se moucher, se frotter les yeux », etc.,

[186] Luigi Russolo, *L'art des bruits* [1913], Éd. Allia, 2003, p.15.
[187] Pierre Henry, *Journal de mes sons*, Éd. Actes Sud, Aix-en-Provence, 2004, p.10.
[188] Michaël Levinas dans son discours de réception à l'académie des Beaux-Arts en 2011.

soit un ensemble de gestes que l'interprète ou le public peut produire machinalement, mais qui en étant expressément noté devient le script d'un jeu réflexif sur la situation même de la performance publique. Les actions et gestes deviennent ici, au-delà de leur caractère ironique, l'unique matériau de la performance à venir, tandis que la partition se résume à une série d'injonctions.

Plus récemment, il faut citer Mattin[189], un artiste sonore conceptuel, dont le travail s'oriente autour de l'expérimentation bruitiste et de l'improvisation. Lors du festival expérimental *Instal* à Glasgow en 2010, Mattin dans sa pièce *Object of Thought* se tient debout, silencieux, faisant face au public au milieu d'une scène laissée vide en dehors de deux microphones placés en vis à vis, semblant s'écouter l'un l'autre et captant tout événement sonore qui pourrait advenir. Après quelques minutes de silence, les premiers bruits d'impatience se font entendre et sont automatiquement repris dans la boucle générée, puis, ce sont des apostrophes, le départ de quelques-uns et surtout le dialogue qui commence entre le musicien et le public qui sont à leur tour introduits dans le feedback continu, dont le volume croissant remplit peu à peu l'espace d'un larsen composite jusqu'à faire vaciller l'écoute dans son repli sur elle-même. Cette pièce n'est autre que le silence de cette écoute, lequel cède néanmoins rapidement place à l'échange – quant à lui sonore – qui en découle. Une telle performance – rendue possible par le cadre institutionnel qu'elle entend critiquer – manifeste une mise en abyme de l'écoute musicale qui à la fois interroge les normes qui la structurent et la conditionnent.

La partition en jeu, l'écrit perdu ? La performance ou la fin de l'œuvre destinée à la transmission

Dans l'épilogue de son ouvrage sur l'histoire de l'écoute, Peter Szendy reprend deux notes de Marcel Duchamp qu'il commente : *« On peut regarder voir ; on ne peut pas entendre entendre. On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc. ? »*[190]

La conception occidentale de la musique est dominée depuis des siècles par une théorie implicite qui repose sur la triade « composition/exécution/audition ». Le schéma du processus musical résulte du cycle temporel : compositeur, interprète et auditeur. Cette distribution a, dans les dernières décennies du XX^{e} siècle, enregistré une réduction de la frontière entre le créateur, l'exécutant et le public.

Rappelons ici l'apport de John Cage, qui s'inscrit lui-même à cet égard dans la filiation du travail sur les annotations verbales d'Erik Satie[191]. L'impact des aspects graphiques ou suggestions verbales de la notation représentera un moyen pour de nombreux

[189] Nom de scène de Martin Artiach (né en 1977).

[190] Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe* [1958], Paris, Flammarion, 1975, p. 37 et p. 276. Cité par Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles,* Paris, Minuit, 2001, p. 167. Voir également l'analyse que propose Szendy du film *Conversations secrètes* (1974) de Francis Coppola, où le spectateur ne cesse d'écouter, de prêter l'oreille à quelqu'un qui écoute et qui dans la dernière scène se trouve lui-même sur écoute : Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage,* Paris, Minuit, 2007, p. 64-69.

[191] John Cage a été très influencé par Erik Satie et par l'idée de musique d'ameublement. Il considérait Satie comme le premier compositeur de l'histoire à écrire une musique sans développement, sans rapport de causalité (cette influence se mêle à celle de Marcel Duchamp avec l'usage du hasard).

compositeurs, à partir des années 1960, de s'écarter du déterminisme de l'écriture conventionnelle[192] par une relation à une notation plus libre. Ces notations conduisent à une appréhension différente de la pratique musicale, où l'écrit n'est plus considéré comme la référence absolue, laissant une part d'initiative aux interprètes, la partition étant mouvante, en devenir. En effet, une performance s'articule alors entre un concept, un dispositif technique – qui peut être aussi bien un dispositif technique complexe qu'un simple corps sur scène –, un lieu – conventionnel ou espace public – et le public. Ces quatre données interagissent en permanence et mutent dans ce qu'il convient de nommer « le protocole ». L'écriture peut prendre différentes formes sur différents supports et typographies : du patch Max à la portée de cinq lignes, en passant par les signes, le dessin et autres modalités qui permettent à la performance de se reproduire sans reproductibilité exacte[193]. Il n'y a donc pas de recherche de reproductibilité à l'identique, pas de défi de perfection technique. Il s'agit avant tout de partager le temps présent de l'émotion artistique et de faire lien avec le public[194]. Ce point est cardinal pour l'appréhension des créations musicales que sont les performances.

L'œuvre/performance pourra-t-elle survivre au moment performant ? En effet, plusieurs questions émergent dont l'obsolescence des outils technologiques utilisés, d'où aussi la difficile sauvegarde des œuvres dites « performatives » : le renoncement à la postérité devient un sujet d'actualité pour la communauté des compositeurs.

Par ailleurs, l'écriture, souvent entreprise collective, gomme toute distanciation hiérarchique entre le compositeur et l'interprète, à l'instar de l'ensemble de musique expérimentale britannique Scratch Orchestra, réuni dans les années 1970 autour de la figure de Cornelius Cardew (né en 1936) ou du collectif ONCEIM, créé en 2011 par Frédéric Blondy (né en 1973), dans l'objectif d'explorer la création sonore en réunissant 35 musiciens de premier ordre issus d'univers musicaux des plus variés[195].

Le concert se renouvelle dans un monde recomposé

« *Je réaffirme que le concert est mort, en tant qu'institution sociale aussi bien que comme symbole du mercantilisme […] D'ici un siècle, le concert tel que nous le connaissons n'existera plus, le média électronique l'aura supplanté.* »[196] Comme le souligne Peter Szendy, le concert est en effet « *aussi un théâtre où le public s'observe lui-même. C'est un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire*

[192] Sur ce sujet, on peut se référer à l'article de Jean-Yves Bosseur, « L'indétermination et les notations graphiques : Brown, Cage et au-delà », dans ouvrage collectif dirigé par Matthieu Saladin *L'expérience de l'expérimentation*, 2015, Les presses du réel, pp. 18-36.

[193] Ce nouveau statut de la partition comprise comme support d'instructions textuelles existait également dans nombre d'œuvres d'artistes affiliés au mouvement Fluxus.

[194] Entretien dans le cadre de cette étude avec Stéphane Roth, directeur du festival Musica de Strasbourg.

[195] Des musiques improvisée (Hubbub, Zoor, Watt), jazz (Orchestre national de jazz, Umlaut Big Band), free jazz (The Fish, Die Hochstapler, Peeping Tom), classique et contemporaine (Ircam, Orchestre national de France, Ensemble intercontemporain, Le Balcon, Hodos, Dedalus, 2E2M, Links), actuelle (Makhno, Cabaret Contemporain, Zombie Zombie-Lune d'argent).

[196] Cf. Glenn Gould, « L'enregistrement et ses perspectives », publié en avril 1966 dans *High Fidelity Magazine*.

pour écouter »[197]. Du partage de l'émotion à travers le corps naît la jouissance du musical qui nous fait entrer dans un monde partagé, celui du ressenti. L'artiste et sa vision de l'art dans la société remettent en question des acquis centenaires sur la notion de concert, de son dépassement et de son devenir.

Écouter, voir

Au début du XXe siècle, la radio, en tant que médium de masse fut réinvestie comme médium artistique par des compositeurs qui y voyaient un moyen pour créer une nouvelle forme d'art. De fait, il devenait alors possible d'écouter de la musique sans voir les musiciens. Très souvent rattaché à la fascination des futuristes italiens pour la radio, l'art radiophonique a accompagné l'élargissement de la notion du « musical » tout au long du XXe siècle. Au-delà de son rôle traditionnel de diffusion d'une information et des œuvres des compositeurs, l'infrastructure et les technologies de la radio ont permis de déployer un véritable art autonome sous l'influence de la poésie sonore, du théâtre musical ou encore du cinéma ; une avancée majeure pour la scène performantielle.

Des lieux détournés, un public interpellé

Si le public est constitutif de la performance, se pose alors la question de sa réception et le rôle que jouent les lieux et l'espace dans cette relation. En interrogeant la réaction du public et les conventions institutionnelles du concert, les pièces en appellent à une écoute tout aussi réflexive qu'engagée. La performance, qui d'une certaine façon vient valider ou non les principes du protocole, possède un caractère de flexibilité qui tient compte à la fois du lieu et du public. Des avant-gardes à nos jours, de John Cage à Marina Abramović, la réception reste un paramètre central de la performance.

Pour Luigi Nono, « *la relation qui unit les sons et les espaces est fondamentale : comment le son se combine avec d'autres sons dans l'espace, comment ils se recomposent en lui… En d'autres termes : comment le son lit l'espace, et comment l'espace découvre, révèle le son. Le son n'est plus simplement son, mais lecture de l'espace.* »[198] Dans cette même veine s'inscrivent des artistes comme Allan Kaprow et ses compagnons autour du happening et la notion d'installation composite ou comme Alvin Lucier (1931-2021) avec *I am sitting in a room* (1969) où une même phrase performée par le compositeur est diffusée, enregistrée dans la salle, puis rediffusée. Ce processus est répété un grand nombre de fois, la phrase étant à chaque fois transformée par l'acoustique de la salle jusqu'à devenir incompréhensible. L'espace artistique est également investi par des personnalités issues des marges dites « minoritaires »[199] : une pratique moins codée, se plaçant en dehors du champ des spécialistes. Des musiciens autodidactes investissent également la scène pour proposer des initiatives ouvertes à des écoutes originales, voire inédites.

[197] Cf. Peter Szendy, « L'art de la claque ou s'écouter écouter au concert », dans l'ouvrage de Françoise Escal et François Nicolas, *Le concert : enjeux, fonctions, modalités,* Éd. L'Harmattan, 2000, p. 110.
[198] Cf. Jürg Stenzl (traduction Carlo Russi), *Le nouveau Luigi Nono,* Éd. Contrechamps, Paris, 1987, p.58.
[199] Femme, personne non genrée, personne racisée, etc.

Max Neuhaus (1939-2009), considéré comme le père de l'installation sonore, a marqué les esprits avec une série d'œuvres et de recherches iconoclastes qui questionnaient autant l'impact physique du son sur l'organisme et le cerveau humain que la place que pouvait prendre l'art dans notre quotidien. Convié à renouer avec son activité de musicien, Neuhaus au début des années 1970 détourne les présupposés de la musique « live » et pousse les artistes qui s'intéressent à son travail à quitter la salle de concert pour investir des espaces non encore explorés. C'est la force de la série *Water Whistles* (1974) qui invitait les étudiants des universités américaines à venir écouter une seule note, immergés dans une piscine toute une nuit, en jetant ainsi un lien inédit entre la musique sérielle et le minimalisme de ses contemporains d'alors. Et il n'est pas exagéré de parler ici de transe tant Neuhaus réussit par une approche scientifique du son et de l'impact de ses fréquences à flirter avec les frontières de l'hystérie par la résonance sonore sur le corps humain qui touche tout autant les interprètes que le public. Épuisement physique et transe ou lâcher prise se retrouvent aujourd'hui avec des musiciens comme Julien Desprez (né en 1984) notamment dans sa pièce *ARC*[200] (2023), Alexander Schubert (né en 1979) avec *Asterism*[201] (2021) ou Maguelone Vidal avec *Le Cœur du son*[202] (2024).

Éclatement des codes musicaux et des frontières entre champs artistiques

Dans les années 1960, les *Polytopes* de Iannis Xenakis inauguraient le New Media Art, incarnant en cela la vision décloisonnée d'un créateur à la fois musicien et architecte. Aujourd'hui, la question de l'urbanisme sonore ou de l'art dans l'espace public est un sujet qui revient sur le devant de la scène.

Autre figure qu'il convient de nommer, Yann Leguay (né en 1981), formé au Fresnoy et surnommé le saboteur des médias, expérimente dans son travail[203] les limites des matériaux sonores et les détourne dans une approche critique de l'évolution technologique. De la destruction d'un piano par Arman en 1962 dans la pièce *Chopin's Waterloo*[204] à l'explosion des enceintes que met en scène Legay lors de sa pièce *Volta*[205], l'acte performantiel bouleverse les codes musicaux. Alimentent également la scène de la performance des artistes comme Nina Garcia (née en 1990) ou François Sarhan (né en 1972) qui déconstruisent les codes traditionnels aussi bien de la composition que de l'interprétation en les ouvrant à divers médias (vidéo, sculpture, graphisme, etc.) ainsi que l'usage de matériaux anodins puisés dans la vie ordinaire. En sortant de leur zone de confort, les artistes entraînent avec eux leur « savoir-faire » ou leur « spécialité ». Une

[200] Performance sonore et chorégraphique où de multiples degrés d'intensité génèrent des états émotionnels extrêmes allant jusqu'à la transe rythmique hypnotique.
[201] Une performance totale et ininterrompue, à vivre de jour comme de nuit, durant 35 heures et 34 minutes.
[202] Dans cette performance sonore et chorégraphique, la compositrice diffuse et mixe les bruits du cœur en temps réel des participants volontaires de tous âges et de tous horizons.
[203] Éditions, vidéos, installations, performances.
[204] Exposée au Musée national d'art moderne de la ville de Paris.
[205] Donnée lors du festival Sonic Protest en 2022.

déqualification qui s'oriente vers une déconstruction de leur identité artistique. On retiendra le collectionneur excentrique et musicien expérimental, Charlemagne Palestine (né en 1947) qui réalise depuis les années 1970 des performances visuelles et sonores ritualisées qui s'adaptent aux contextes, aux instruments et aux lieux avec lesquels il dialogue. On citera aussi les œuvres de plasticiens comme Christian Marclay (né en 1955) qui travaille surtout l'image et le temps et étire des vidéos sur 24 h, leur visualisation est en soit une performance. Par ailleurs, Tarek Atoui (né en 1980) crée des œuvres plastiques en lien avec le son, des installations sonores, ainsi que des performances musicales basées sur l'improvisation. Enfin, Haber Charbel (né en 1978), proche de Tarek Atoui, actuellement en résidence à la Cité des arts à Paris, collabore régulièrement avec les cinéastes et plasticiens libanais comme Joana Hadjithomas (née en 1969) et Khalil Joreige (né en 1969), lauréats du Prix Marcel Duchamp en 2017.

La contestation et la radicalité se retrouvent aussi représentées par le festival Sonic Protest qui ne s'interdit pas « les pratiques brutes », iconoclastes. Citons également le compositeur, saxophoniste, artiste et activiste politique Dror Feiler (né en 1951). La performance, comme expérience directe et concrète d'un geste brut remet en question les codes et les conventions, tels l'illusion du quatrième mur au théâtre ou le rituel discipliné du concert moderne. À titre d'exemple, Jean-Marie Massou (1950-2020), figure de l'art brut, artiste inclassable et solitaire, homme des forêts de châtaigniers dans le Lot, réalisera, seul, une œuvre-monde sidérale et sidérante : des centaines de cassettes enregistrées, des milliers de pierres gravées, des tonnes de gravats déplacés pour creuser des kilomètres de galeries souterraines, des puits, un gouffre et ériger une pyramide, comme traces de sa mission universelle. Dans *Tomorrow Comes The Harvest* (2023), Jeff Mills accompagné du pianiste-claviériste Jean-Phi Dary (né en 1966) et Prabhu Edouard (né en 1969) aux tablas et voix propose une ensorcelante techno-jazz-électro-funk « afrodisiaque ». Les musiciens conversent, chacun jouant avec ses instruments et les machines au gré de leur ressenti dans une subtile profusion de styles. Ils créent avec le public un égrégore de consciences évoquant et convoquant mille ailleurs qui laisseront sans répit les corps ravis ou anéantis par cette expérience cathartique. Comme l'écrit l'artiste sonore Christina Kubisch (née en 1948) : *« La palette de ces bruits, leur timbre et leur volume varient d'un site à l'autre, et d'un pays à l'autre. Mais ils ont une chose en commun : ils sont omniprésents, même là où on ne les attend pas. »*[206]

L'inter-artistique ou l'expérience des limites du sonore

La performance rapproche également les champs artistiques. À titre d'exemple, citons la démarche d'Heiner Goebbels (né en 1952) en particulier son *Stifters Dinge*, spectacle pour cinq pianos sans pianiste, présenté lors du festival d'Avignon 2008. Ou encore, la pianiste Léa Pétra, qui est pleinement performantielle lors de son duo *Wherever the music takes you II* (2019) avec la danseuse-chorégraphe Ayelen Parolin (née en 1976), ou

[206] Christina Kubisch, *Invisible / Inaudible : Five Electrical Walks*, Notes de livret, CD, Important Records, 2007.

quand elle désintègre son piano au fil de la pièce *Weg* (2019) de la même chorégraphe. Dans la même veine, une personnalité pour le moins insolite, Anna Gaïotti (née en 1985), à la fois chorégraphe, danseuse et écrivaine, s'inspire de ses expériences de vie. Entre musiques improvisées et expérimentales, elle met son corps en écriture[207]. On citera aussi l'organiste Jean-Baptiste Monnot (né en 1984) dans *Liberté Cathédrale* de Boris Charmatz (2023), pièce pour laquelle le chorégraphe a bénéficié du concours de Phill Niblock (1933-2024) : tout à la fois compositeur, cinéaste et vidéaste américain, celui-ci expérimente l'association de ses productions visuelles à son œuvre musicale pour créer des compositions architecturales et environnementales comme *Environments* (1972).

L'influence du mouvement punk mérite également d'être relevée, et l'expression NO FUTURE, qu'affiche une jeunesse en quête d'identité et de changement, prompte à bousculer et attaquer les normes sociales et les valeurs traditionnelles. La musique qui en émerge cherche d'abord à véhiculer un message d'émancipation, une rébellion. Kasper Toeplitz (né en 1960), fidèle à ses instruments – la basse électrique et l'ordinateur – reste accroché à ses convictions d'un son électronique généré en direct[208] ; il est le « fabricant sonore » des pièces de la chorégraphe Myriam Gourfink (née en 1968) qui, paradoxalement, travaille sur la lenteur et le micro-mouvement – leur dernière pièce commune s'intitule *Rêche* (2024).

Enfin, l'artiste, sculptrice et performeuse israélienne, Naama Tsabar (née en 1982) réinterroge les rôles implicites de genre dans des œuvres qui se déroulent très souvent dans des musées ou galeries[209]. Elle compose des tableaux sonores où la dimension plastique du son et du geste évoluent en quête de nouveaux espaces, notamment dans sa dernière œuvre *Estuaries*[210].

En guise de synthèse, les leçons tirées de ces différents exemples illustrent le bouleversement organique provoqué par l'acte performantiel dans le secteur musical. La performance, aidée en cela par l'évolution des nouvelles technologies et l'impact des réseaux sociaux dans notre quotidien, vient bousculer une tradition bien ancrée où chacun était dans son rôle : le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Les expérimentations et les musiques improvisées ouvrent la voie à une émancipation de l'artiste sur scène qui, au-delà de l'interprétation d'un texte, ose tout. Rien n'est interdit : les gestes banals de tous les jours entrent en scène ; les lieux de notre quotidien se réinventent un destin hors norme ; l'espace sonore assume le défi du silence comme ultime écoute ; une relation active, interactive, réactive s'instaure avec l'auditoire. Le musicien, artiste sonore ou performeur, s'éprouve dans une mise en abyme de son corps,

[207] Anna Gaïotti a présenté trois spectacles durant la saison 2023-2024 : *Muon S* avec Jean Bender, la pièce dansée *Une Nuit Entière* avec Tatiana Julien et *Les Antécédentes* avec le groupe musical vierge noire. Elle sera également interprète dans le spectacle de Nina Garcia, *De haut en bas, de bas en haut et latéralement.*

[208] À lire, l'interview *La digitale attitude de Kasper T. Toeplitz* réalisée par Michèle Tosi dans la revue *Hémisphère son*, novembre 2021.

[209] À titre d'exemples au Center for Contemporary Art de Tel Aviv, Kunsthaus Baselland de Bâle, Bass Museum of Art de Miami ou à la Paramo Gallery de Guadalajara au Mexique.

[210] Présentée de mai à septembre 2024 au Hamburger Bahnhof de Berlin.

la prise de risque s'impose comme un absolu, vital. Tous les repères sont bousculés, l'acte performantiel réinvente une nouvelle musicalité. Il introduit les principes d'une notation musicale aléatoire rendant même impossible toute reproductibilité et transmission de l'œuvre aux générations futures. Qu'en restera-t-il ? Le son atomisé flirte avec le bruit, la parole s'essouffle, se transmue en cri. Pour autant, les musiques performantielles restent aujourd'hui d'une grande actualité dans le travail des jeunes générations de compositeurs qui s'aventurent avec des danseurs, des comédiens ou des plasticiens. L'abolissement des frontières entre les différentes pratiques artistiques participe aussi d'une déconstruction/revitalisation des codes et des usages musicaux qui traduisent le caractère éphémère d'une création sonore peut-être réconciliée avec son temps.

4 - Performance et création théâtrale

D'un point de vue strictement conceptuel, la performance, appréhendée comme avènement unique d'une action non simulée dans un espace donné, se situe aux antipodes du théâtre entendu comme art de la représentation. Cette pratique artistique, que les historiens s'accordent à ancrer dans le champ des arts visuels à l'orée des années 1950, met en effet radicalement en question la notion de *mimesis* héritée de la *Poétique* aristotélicienne, qui constitue – a contrario – l'un des principes fondateurs de l'art dramatique ; un art, qui depuis son apparition, déploie des modes d'imitation divers – illusionnistes ou non – sans jamais questionner cependant le principe inaugural d'une dichotomie entre le réel et sa représentation, entre la représentation (théâtrale) et son objet. *« Le théâtre est faux,* dit Marina Abramović, *il y a une boîte noire, vous payez pour un billet, et regardez quelqu'un qui joue 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 est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent, il s'agit de la réalité. »*[211]

Si l'on se place dans une perspective historique, l'opposition principielle des deux termes s'estompe toutefois pour laisser place à une articulation possible des pratiques et de leurs histoires respectives.

Mise en crise de la représentation théâtrale et performance

L'avènement de la performance au milieu du XX^e^ siècle fait ainsi écho à la crise de la représentation amorcée depuis la fin du XIX^e^ siècle dans le champ de l'art dramatique, certaines des expérimentations théâtrales, menées alors, ayant esquissé des « lignes de fracture » communes[212] aux deux pratiques.

Avec *Ubu roi* (1896) et tout son cycle Ubu, Alfred Jarry abandonne les normes théâtrales en vigueur et déploie des principes dramaturgiques[213] qui affirment le théâtre comme théâtre : il s'agit d'abandonner la recherche de l'illusion du réel ; de renoncer aux « pièces bien faites » dont le public connaît a priori les arcanes, à l'instar du théâtre de Boulevard ; de redonner au public « le plaisir actif de créer et de prévoir », soit un rôle dans la production de l'œuvre ; de se fonder sur des personnages qui n'ont aucun modèle dans la vie quotidienne ou les livres mais sont élevés au rang de figures, « une abstraction qui marche » ; d'imaginer des « décors abstraits » qui ne sauraient se réduire à une duplication de la nature ; d'user de la lumière électrique, qui vient tout juste de faire son apparition, comme d'un élément de décor ; ou encore d'user de masques, de jouer de

[211] http://askyfilled-withshootingstars.com/word-press/?p=1197, Robert Ayers in "Conversation with Marina Abramović", 10 mars 2010.
[212] Refus de séparer l'art de la vie ; refus de l'illusion mimétique et ses corollaires (les personnages, le texte, la linéarité narrative, la fable) ; nouvelle relation au public ; renouvellement de la pratique de l'acteur et du statut du corps.
[213] Ils sont recensés dans un article « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Le Mercure de France*, 1896.

façon impersonnelle, les acteurs prenant « la voix du rôle ». Ses pièces aux intrigues minces et aux scènes parodiques se déploient ainsi dans un espace-temps abstrait qui centre l'attention des spectateurs sur l'espace théâtral lui-même.

Les avant-gardes artistiques du XX[e] siècle vont également contribuer à saper les fondements de l'art dramatique occidental, en proclamant pour les uns (Dada) *« le démantèlement des rapports logiques, le privilège du non-sens et de l'action ici et maintenant »*[214], quand d'autres se *« détournaient du théâtre comme ''œuvre'' et concept de sens en faveur d'une impulsion agressive, d'un événement qui pousse le public à l'action (futurisme), [ou] sacrifiaient le nexus causal narratif en faveur d'autres rythmes de représentations ; en particulier de la logique des rêves (surréalisme). »* [215]

Antonin Artaud enfin, et son théâtre de la cruauté – ou de la vie[216] – est sans doute la figure la plus emblématique d'une généalogie possible entre théâtre et performance. Il rompt en effet avec le primat du texte, et s'érige – contre la raison, la psychologie et le divertissement – en faveur d'un théâtre qui envisage la représentation théâtrale comme un acte unique et dangereux, d'où les comédiens et les spectateurs ne ressortent pas indemnes. Influencé par le théâtre balinais qu'il découvre à l'Exposition coloniale de 1931, Artaud développe un langage théâtral corporel fondé sur « l'union de la pensée, du geste, de l'acte » et déploie[217] la vision d'un théâtre mystique qui revendique, au-delà de son enjeu esthétique, une fonction religieuse et des vertus magiques. Comme l'explique Michel Corvin :

> « Artaud a souvent souhaité l'avènement d'une théâtralité qui ne doive rien à une soumission au texte, au théâtre littéraire. Il réclamait la possibilité de déployer une écriture spécifique, une écriture de la scène où le mot ne bénéficierait d'aucun privilège, et où la théâtralité serait localisée dans l'espace de la scène, conçu comme un lieu physique de production d'hiéroglyphes et non comme dispositif représentationnel. »[218]

« Et si la performance était, pour toutes ces raisons, le double du théâtre rêvé par Artaud ? » se demande Joseph Danan, dans son ouvrage *Entre théâtre et performance*. Une hypothèse qui, soulignons-le, envisage la performance non pas tant comme l'autre du théâtre que comme sa forme la plus aigüe :

> « Ce qui est recherché dans ces actions n'est pas, à un certain niveau, différent de ce que cherche le théâtre, à savoir produire un acte qui soit le plus vivant possible dans le présent non reproductible de toute représentation. Cette exigence du théâtre se trouve poussée à l'extrême dans la performance. Elle se manifeste cycliquement, dès lors que l'académisme et la routine guettent. »[219]

---

[214] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*
[215] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*
[216] *« J'ai donc dit ''cruauté'' comme j'aurais dit ''vie'' »*, écrit-il en 1932.
[217] Dans le *Théâtre et son double*, 1938.
[218] Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, [1991], 2008.
[219] Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Actes Sud-papiers, Aix-en-Provence, 2013.

Des premiers happenings au théâtre post-dramatique

Si les expérimentations théâtrales européennes du début du XX^{e} siècle constituent l'un des creusets où s'origine la performance, son avènement à l'orée des années 1950 va de son côté inaugurer une mutation profonde du théâtre occidental, dans une dynamique de contamination réciproque des deux pratiques artistiques.

Le théâtre d'avant-garde américain des décennies 1960-1970

Influencé par les arts visuels, la musique, la danse, et notamment par les nouveaux « principes » à l'œuvre, dès la fin des années 1940 dans les actions ou happenings[220] du Black Mountain College (décloisonnement des champs artistiques, jeu sur le hasard et la spontanéité, usage de la non-linéarité, du non-dramatique, du non-narratif, du non-mélodique et du non-figuratif), un théâtre d'avant-garde américain émerge durant les décennies 1960 et 1970 qui rompt avec le théâtre naturaliste alors en vigueur aux États-Unis.

Un théâtre contestataire

Inauguré par *The Connection* (1959), une pièce du Living Theatre *« sans progression dramatique, ni linéarité, ni action scénique ; les acteurs délaissent le personnage au profit d'une présence authentique du comédien »*[221], le théâtre expérimental des années 1960 prend forme dans un contexte historique caractérisé par la lutte pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam. Des créateurs, qui entendent ne pas rester sourds au réel, prennent alors leur distance par rapport à un théâtre d'illusion qui s'écarte selon eux trop largement de la réalité sociale et politique et échoue à produire une image du monde. Ils engagent des gestes artistiques qui laissent une plus grande liberté aux acteurs dont le jeu compose avec le hasard et l'improvisation, s'éloignent d'une référence stricte aux textes dramatiques, investissent des espaces alternatifs et explorent de nouvelles configurations scéniques qui impliquent plus directement les spectateurs. Parmi les troupes et artistes les plus emblématiques de cette mouvance expérimentale, il faut citer – outre le Living Theatre[222] – le Performance Group (1967) de Richard Schechner (né en 1934), créateur du département des *performance studies* à l'Université de New York en 1979 ; l'Open Theatre (1963) de Joseph Chaikin (1935-2003), conçu comme un laboratoire expérimental où l'on travaille l'improvisation ; les films et performances de Jack Smith (1932-1989) présentées dans son loft new-yorkais The Plaster Foundation of Atlantis ou encore le collectif Bread and Puppet. Diffusées notamment en France[223] à partir des années 1960, des œuvres emblématiques de cette période vont fortement contribuer au

[220] En 1948, John Cage, Merce Cunningham et Willem de Kooning montent la pièce d'Erik Satie *La Ruse de Médusa* ; en 1952, John Cage propose *Untitled Event*.
[221] Ophélie Landrin, *De la scène avant-gardiste à la performance théâtrale et solo,* Classique Garnier, Paris, 2022.
[222] Julian Beck et Judith Malina découvrent *Le Théâtre et son double* en 1958 ; ils s'implantent en France en 1964.
[223] Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris.

renouvellement de la grammaire théâtrale européenne, à l'instar de *Paradise Now* du Living Theatre qui marqua l'édition 1968 du festival d'Avignon.

Un « théâtre des images »[224]

Incarnée par des metteurs en scène tels que Robert Wilson (né en 1941) et son « théâtre des métamorphoses », Richard Foreman (né en 1937) et son « théâtre ontologique hystérique » centré sur des objets-accessoires, Alan Finneran et ses déplacements d'objets-sculptures, un collectif comme le Wooster Group et son usage des nouvelles technologies, ou encore par des artistes musiciennes telles que Laurie Anderson (née en 1947) ou Meredith Monk (née en 1942), l'avant-garde théâtrale américaine des années 1970 poursuit la dynamique de déconstruction du dramatique engagée dans les années 1960, mais déplace son geste artistique du champ de la contestation politique vers celui de la recherche formelle. L'importance croissante de la démarche plastique et visuelle, le recours aux images vidéo, l'usage du collage et de la citation, une écriture fragmentée, et l'absence de hiérarchie entre les différents matériaux scéniques (textes, lumières, sons, objets, déplacements réglés des acteurs, images projetées) caractérisent les œuvres de cette période. À l'instar de l'opéra *Einstein on the Beach* de Robert Wilson qui marqua l'édition 1976 du festival d'Avignon, la création théâtrale s'ouvre aux autres arts et renouvelle sa grammaire scénique. Les spectacles s'élaborent selon des principes de simultanéité, de non-linéarité, de non-hiérarchie et de perte de centralité – principes propres aux happenings – qui bouleversent les conditions de leur réception ; une esthétique de la discontinuité qui consacre la place prépondérante du metteur en scène et la disparition d'une construction dramatique centrée sur le texte et sa fable.

En Europe au même moment…

Le « théâtre zéro » de Tadeusz Kantor

À l'orée des années 1960, le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor présente ses premiers happenings : *Happening-Cricotage* (1965), *Happening panoramique de la mer* (1967). Plasticien et scénographe de formation, il déploie ensuite, au cours des années 1970, une œuvre théâtrale marquée par son usage des lieux non-théâtraux, sa dimension plastique, son recours aux objets réels (à ce qu'il nomme lui-même « la réalité de moindre rang », « entre éternité et poubelle »), son usage de la matière brute ou encore des « emballages » et des mannequins. Chez Kantor, les objets sont libérés de toute fonction pratique, les acteurs doivent jouer en sourdine, la signification des mots est réduite à zéro, la narration déconstruite et les sentiments abandonnés. Éloigné de *« toute illusion responsable »*[225], son théâtre se caractérise par *« la recherche d'un état de non-jeu, et d'un non-déroulement d'une action, les scènes [sont] agencées selon le mode expressionniste, reliées dans une forme quasi rituelle de l'évocation du passé »*[226]. Tendant vers le « degré

[224] Termes employés par le critique new-yorkais Bonnie Marranca.
[225] Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Éditions L'âge d'homme, Paris, 1977.
[226] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

zéro du théâtre », l'une de ses pièces les plus emblématiques, *La Classe morte,* est découverte en France, au festival du théâtre universitaire de Nancy, en 1975.

Le « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski

Le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski compte également parmi les figures emblématiques de cette évolution du théâtre vers un recentrement sur ses moyens et une articulation plus organique de l'art dramatique à la vie. À partir de son concept de « théâtre pauvre », Grotowski a contribué à renouveler radicalement la théorie et la pratique de l'acteur au XX^{e} siècle :

> « Le théâtre doit reconnaître ses propres limites. S'il ne peut pas être plus riche que le cinéma, qu'il soit pauvre. S'il ne peut être aussi prodigue que la télévision, qu'il soit ascétique. S'il ne peut être une attraction technique, qu'il renonce à toute technique. Il nous reste un acteur "saint" dans un théâtre pauvre. […] Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : c'est la proximité de l'organisme vivant. […] Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus âpres se produisent en face à face avec le spectateur et que celui-ci soit à la portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre ».[227]

Le théâtre « post-dramatique » des décennies 1980 - 1990 : la fin du primat du drame écrit

Après l'avènement de la société des médias, qui a marqué la décennie 1970, et à l'heure des œuvres reproductibles, le théâtre a pris conscience de l'unicité de ses moyens. Héritier[228] de la mise en crise de la représentation cristallisée par l'émergence de la performance au mi-temps du XX^{e} siècle, le « nouveau théâtre » européen qui se développe à partir des années 1980 est un théâtre qui délaisse le régime de la représentation pour lui préférer celui de la présence. Nommé « théâtre post-dramatique », il est, selon le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann, un théâtre qui exige *« un événement scénique qui serait à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel »*[229]. Également nommé théâtre post-moderne, théâtre de la déconstruction, théâtre pluri-médias, ou encore théâtre du geste et du mouvement, le « théâtre post-dramatique » rassemble sous un même concept des réalités artistiques très hétérogènes, qui vont du « théâtre des images » de Robert Wilson, au théâtre-dansé de Pina Bausch, aux spectacles performantiels de Romeo Castellucci (né en 1960), d'Angélica Liddell (née en 1966) ou de Jan Fabre (né en 1958), pour ne citer que ceux-là. Sous la disparité des

[227] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Éditons L'âge d'homme, Paris, 1968.
[228] Le théâtre post-dramatique s'inscrit plus largement dans une généalogie qui va de des avant-garde historiques (futurisme, dada, surréalisme) et de la modernité française (Jarry, Artaud, le théâtre de l'absurde, le théâtre poétique, le situationnisme) jusqu'au théâtre expérimental américain des années 1960 et 1970.
[229] Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

styles, des formes et des propos, les spectacles dits « post-dramatiques » ont en partage une relation singulière au drame[230], traditionnellement défini comme la structure même (logique et textuelle) du théâtre. Amené à opérer « au-delà du drame », le « théâtre post-dramatique » est ainsi un théâtre dont l'écriture scénique n'est pas commandée par la logique du texte écrit, un théâtre qui n'est pas second, qui ne représente pas. À rebours du texto-centrisme[231], il se recentre sur ses outils et prend acte du décloisonnement entre champs artistiques et de la déconstruction des codes de la représentation apparus sous la double influence des arts visuels et de la danse.

Pour une « extension du domaine du théâtre »[232]

Un « état d'esprit performatif »

Du théâtre expérimental américain et européen des années 1960-1970, au théâtre « post-dramatique » des décennies 1980-1990, nous serions ainsi passé d'un « état d'esprit dramatique » propre au champ théâtral à un *« état d'esprit performatif »*[233] qui soufflerait plus largement sur l'ensemble des arts de la scène. *« Fait de mobilité, d'instabilité, de présence, de confiance accordée à l'instant, de vulnérabilité, de mise en danger. »*[234], ce dernier se serait substitué au premier dans une dynamique « d'extension du domaine de la performance. ».

Cette hypothèse d'une dynamique de déconstruction du dramatique à l'œuvre dans le théâtre contemporain européen trouve sa confirmation – mais pour partie seulement – lorsque l'on observe le paysage théâtral français.

La scène française : vers un « théâtre élargi »[235] ?

Héritier de la danse, des arts visuels et de la performance, un certain théâtre « d'aujourd'hui » [236] active effectivement sur scène quelques-uns des « principes » originels de cette pratique artistique. L'indistinction de l'art et de la vie y prend la forme d'une frontière trouble entre illusion et réalité qui se traduit notamment par l'irruption

---

[230] *« Le drame repose sur cette présomption que ce qui est visible, ou audible, n'a lieu qu'en second lieu, que* comme *après-coup d'une structure idéale qui précède toute présence et lui donne forme : que comme re-présentation. [...] le drame présuppose que la présence est seconde, qu'elle ne survient que comme résultat ou conséquence d'une logique qui la porte, et qu'elle représente en restant soumise à son être-logique a priori. »* Denis Guénoun, « La représentation en débat » in *Le Théâtre français du XX^e siècle,* L'Avant-scène éditions, 2011.

[231] Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » in *L'écriture et la différence,* Éditions du Seuil, Coll. "Tel quel", Paris, 1967.

[232] Expression empruntée à Romaric Daurier dans sa tribune « Avignon : extension du domaine du théâtre », parue dans *Libération* le 17 juillet 2919, qui fait elle-même référence à la formule de Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, 2019, « extension du domaine de la performance ».

[233] Joseph Danan, *op.cit. « La performance est à la fois endogène au théâtre et exogène. Et, dans ce second cas, elle est à la fois un art, une discipline singulière (ce que j'ai appelé la performance au sens restreint) et un souffle, un flux qui traverse toutes les disciplines ou tous les arts de la scène. Presque un ''état d'esprit'', au sens ou Dort parlait de ''l'état d'esprit dramatique'' (interne, lui, au théâtre), au point que l'on pourrait se demander si ''l'état d'esprit performatif'' n'est pas en passe de remplacer ce dernier. ».*

[234] Joseph Danan, *op.cit.*

[235] Expression empruntée à Romaric Daurier dans sa tribune « Extension du domaine du théâtre ».

[236] *« Ce dont il s'agit dans le théâtre d'aujourd'hui se définit plus exactement par rapport à la scène que par rapport au drame »* Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique », *Essais sur Brecht*, La Fabrique, 2003.

du réel sur les plateaux. Qu'il surgisse grâce à des configurations scéniques ouvertes sur le dehors – Vincent Macaigne (né en 1978) –, se signale par la présence de non-comédiens sur scène – Marie-Noëlle Genod (née en 1972), Mohamed El Khatib (né en 1980) –, se convoque par le biais de protocoles – Eddy D'aranjo (né en 1992) – ou encore par la forme même du théâtre documentaire – Émilie Rousset (née en 1980), Élise Chatauret (née en 1981) – le réel s'invite sur les scènes contemporaines comme outil dramatique à part entière, en même temps que la preuve en acte de leur caractère vivant. Cette indistinction illusion/réalité se traduit également au niveau de la pratique de l'acteur, par des comédiens qui jouent d'une forme d'indétermination de la place à partir de laquelle ils s'adressent au public (nom propre vs personnage) à l'instar des interprètes-performeurs de Sophie Perez (née en 1967) ou de Philippe Quesne (né en 1970) dont le public averti connaît les prénoms. Le recentrement sur le présent, sur l'« ici et maintenant » de ce qui se passe au plateau (contre le déroulement antérieur et bien réglé des drames écrits), avec la dimension de risque et d'inattendu que cela comporte, a retenti dans le processus même d'écriture du théâtre contemporain, ce que Bruno Tackels a théorisé sous le terme d'écritures de plateau[237]. Il prend également la forme de la place laissée à l'improvisation (Les chiens de Navarre), ou encore celle de la fragilité autobiographique – Patricia Allio, Vanasay Khampohmmala (née en 1980), Gurshad Shaheman (né en 1978), Laurène Marx (née en 1987) – qui s'expose dans une interaction sans filtre avec le public. Au croisement des champs artistiques, ce théâtre, en utilisant une pluralité de langages et de matériaux scéniques (textes littéraires et non-littéraires, musique enregistrée, musique live, images vidéo, cinéma, objets) renouvelle le rapport traditionnel aux textes. Il les convoque ainsi moins dans leur dimension littéraire, leur littéralité, que dans leur matérialité textuelle – Joris Lacoste (né en 1973) –, recourt à l'adaptation, au collage et à la citation – Julien Gosselin (né en 1987), Aurore Fattier (née en 1980), Séverine Chavrier (née en 1974). « In-disciplinaire », ce théâtre use enfin, dans ses spectacles, de la grammaire théâtrale aussi bien que de la grammaire performantielle – Rebecca Chaillon (née en 1985), Phia Ménard (née en 1971) – cinématographique – Cyril Teste (né en 1975) – ou encore chorégraphique – Gisèle Vienne (née en 1976), Fanny de Chaillé (née en 1974) ; il s'ouvre à la poésie-performance[238] – Christophe Fiat (né en 1966), Anne-James Chaton (né en 1970), Laura Vasquez (née en 1986) – aussi bien qu'au cabaret – Jonathan Capdevielle (né en 1976), Marlène Saldana (née en 1978) – dans une exigence de vitalité artistique, d'irrévérence et de liberté.

S'il ne rend pas compte de l'ensemble du paysage théâtral national[239], ce théâtre « d'aujourd'hui », que d'aucuns continuent de nommer « inclassable » ou « in-

[237] Bruno Tackels, *Les écritures de plateau*, Les solitaires intempestifs, 2015.

[238] *« En tension entre diverses tendances artistiques, la poésie-performance se trouve au croisement de l'art performance, des arts plastiques, de la poésie sonore, de la poésie-action, et des diverses formes d'écriture expérimentales. »* in *Sémiotique et esthétique de la poésie-performance : les enjeux de la performance, du texte et de la remédiatisation*, thèse de Yan St-Onge, 2022.

[239] En 2016-2017, les spectacles qui mettaient en scène des textes dramatiques préexistants représentaient près de 50 % du total des spectacles de théâtre diffusés dans les programmations de saison des labels Cdn, Sn et Tn. Voir *Étude de la*

disciplinaire » ou encore « performance », témoignant par-là d'une assimilation persistante du théâtre au théâtre de texte[240], incarne cependant le fleuron de la création théâtrale contemporaine, sa part la plus créative et la plus vitalement innovante. Les œuvres qui illustrent cette création et les figures artistiques qui l'impulsent écrivent pour une partie d'entre elles[241], d'ores et déjà, l'histoire du théâtre du XXIe siècle. Mais, près de vingt ans après la « querelle de 2005 »[242] qui opposa, à l'occasion du festival d'Avignon, les partisans d'un « théâtre de texte » à ceux d'un « théâtre d'images » (Jan Fabre était l'artiste invité de cette édition), des résistances semblent perdurer, qui, témoignant d'une ignorance[243] ou d'un refus coupable de l'évolution des formes, des pratiques et des esthétiques de la scène contemporaine, retardent la pleine intégration[244] de ces formes dans le champ du théâtre français.

En 2019, dans une tribune parue dans le journal *Libération*, Romaric Daurier[245] appelait à une « extension du domaine du théâtre ». En 2024, à l'heure du croisement des champs artistiques, de l'hybridation des formes, du décloisonnement des arts et de la fluidité des genres, l'usage (dévoyé) du terme « performance » pour venir nommer ces formes « apatrides » témoigne d'un besoin toujours vif d'un *« théâtre élargi »*[246]. En invitant, pour son édition 2024, la performeuse espagnole Angélica Liddell à investir, pour la première fois, la cour d'honneur du Palais des papes, le festival d'Avignon contribue à cet élargissement.

Effacements et résurgences : la performance au cirque

Le terme performance est utilisé dans le cirque pour désigner un exploit. Il est lié à la notion originelle de l'acte circassien comme un acte de prouesse, corrélée aux notions de maîtrise du danger, contrôle dans la prise de risque, réussite du défi. Il rappelle le substrat de capacité gymnique nécessaire à l'exécution de figures et postures dans différentes

place des écritures contemporaines et des auteurs dramatiques vivants francophones dans la programmation de la saison 2016-2017 des Centres dramatiques nationaux, Théâtres nationaux et Scènes nationales, 2019, Dgca.

[240] Le cahier des missions et des charges du label centre dramatique national (Cdn) témoigne également de cette vision traditionnelle du théâtre, encore largement centrée sur le texte et le cloisonnement disciplinaire : les indicateurs du label établissent ainsi un nombre minimal de « spectacles nouveaux » qui doivent mettre en scène des textes d'auteurs (dramatiques ou non) vivants, dans un enjeu de soutien aux écritures contemporaines (vs textes de répertoire) ; de même, la proportion de propositions artistiques dites « pluridisciplinaire » présentées au public ne doit pas dépasser un pourcentage fixé dans le contrat de décentralisation.

[241] Romeo Castellucci, Angelica Liddell, Julien Gosselin, Séverine Chavrier, Philippe Quesne, Gisèle Vienne, Milo Rau, les TG Stan.

[242] Voir l'article de Fabienne Darge et Brigitte Salino, « 2005, L'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet 2005 et la tribune d'Olivier Py, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 29 juillet 2005.

[243] La place de l'histoire des arts de la scène et des arts visuels dans les écoles supérieures d'art dramatique mériterait sans doute d'être interrogée.

[244] Leur nommage (performance, formes interdisciplinaires), leurs espaces de monstration (festivals, temps forts et non saison annuelle), leur moindre visibilité sur la scène française qu'à l'international, le faible nombre de Cdn dirigés par des artistes relevant de cette esthétique, l'absence d'évolution du cahier des missions et des charges du label Cdn sont autant de facteurs qui contribuent à les invisibiliser.

[245] Directeur du Phénix, scène nationale de Valenciennes.

[246] Expression empruntée à Romaric Daurier dans sa tribune « Avignon : extension du domaine du théâtre », parue dans *Libération* le 17 juillet 2019.

disciplines circassiennes, l'acrobatie en premier lieu. L'emploi de ce terme indique également le fait que l'acte de cirque est rattaché au réel et à l'immanent : un triple saut n'est jamais représenté, mais exécuté. Le danger encouru par l'acrobate, l'effort que cela requiert, la réussite ou l'échec sont réels. La notion de performance s'oppose ainsi à celle de représentation.

Philippe Goudard[247] (né en 1952) définit l'artiste de cirque comme un *« performeur [qui] quitte un état stable, statique ou dynamique pour se placer volontairement en situation de déséquilibre, qu'il résout par une figure ou une posture, puis revient à l'état stable »*. L'apprentissage des disciplines circassiennes consiste en la pleine maîtrise des figures et postures de base (roue, équilibre, salto, etc.) et des actions (appuis, lancers, suspensions, rotations, propulsions, etc.) dans les différentes disciplines que sont, l'acrobatie, le jonglage et le dressage. L'auteur dénomme également comme « outils » ou « marqueurs » de la performance, les agrès (trapèzes, fils, balles, etc.), accessoires (longes, filets, etc.) ou animaux (chevaux, etc.) employés dans ces disciplines et il souligne comment l'accroissement des performances techniques de ces outils a fait progresser les actes performantiels mêmes du cirque. La collaboration entre ingénieurs, techniciens et artistes de cirque donne ainsi corps à cette autre dimension de la performance liée à la recherche, à l'innovation et à l'efficacité du résultat obtenu : des valeurs très présentes dans le monde du cirque.

Au tournant des années 1970-1980, l'avènement du cirque dit de « création » ou « contemporain »[248] a questionné cette centralité de la performance, jusqu'à son refus. Cet effacement a laissé place à un processus d'appropriation et de réélaboration d'un ensemble d'éléments dramaturgiques qui ont émergé dans les spectacles de cirque : trames narratives, personnages, intentionnalités, avec à l'appui un usage inédit des composantes des outils de la scène (éclairages, décors, sons, plus récemment le numérique, etc.). Ce processus s'est traduit, en parallèle, par un choix de plus en plus affirmé de la scène frontale et l'abandon de la piste.

On pourrait donc affirmer – à rebrousse-poil des autres champs artistiques évoqués dans cette étude – que le cirque en abandonnant la performance « physique » s'est ouvert à la création contemporaine, ce qui a grandement contribué à sa reconnaissance institutionnelle. Il serait toutefois réducteur de se limiter à cette vision dichotomique. En effet, ce qu'a réfuté le cirque contemporain, c'est la prouesse appréhendée comme une fin en soi. La question est donc quel sens donner à l'acte circassien, comment peut-il être agi pour servir le propos de l'artiste et non pas uniquement donner à voir sa bravoure.

On assiste ainsi depuis quelques années à un retour à la performance dans les spectacles de cirque, mais nourri par l'étendue incroyable de tentatives, expérimentations et recherches qui ont fait la richesse du cirque contemporain depuis une cinquantaine

[247] Cf. Philippe Goudard, « Espaces », in *Les arts du cirque*, Bnf-Cnac, texte en ligne au lien https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/espaces.

[248] L'un des actes fondateurs a été l'ouverture, par initiative du ministère de la culture, en 1986 du Cnac (centre national des arts du cirque), école supérieure et centre de ressource (antenne de la Bnf) à Châlons-en-Champagne.

d'années. Après être passé par un nécessaire mutisme de la performance physique et après avoir « parlé avec l'accent » d'autres langages artistiques (danse, théâtre, arts visuels, arts numériques, etc.), le cirque réinvente sa propre langue et il la parle en mobilisant ses propres éléments lexicaux que sont les figures et postures du cirque. Un exemple particulièrement significatif de ce cheminement en acte dans le cirque d'aujourd'hui est la notion de « circographie » défendue par Maroussia Diaz Verbèke (née en 1986). Elle a inventé ce terme pour définir l'écriture spécifique du cirque, sa capacité à composer un spectacle, tout en récupérant et en utilisant la portée performantielle des figures, postures, outils et agrès. Il s'agit d'une troisième voie, ouverte par ce « Troisième cirque »[249].

À travers cette idée d'un « faire signifiant » ou d'un « quand faire, c'est dire », le cirque actuel affirme la dimension artistique de la performance « physique ».

Arts de la rue et performance : si loin, si proches ?

Au premier abord, plusieurs éléments caractéristiques de la performance sont également observables dans les arts de la rue. Cette ressemblance est toutefois trompeuse. En superposant les « photographies » de ces deux paysages artistiques, on repère en effet des décalages qui finissent par révéler la singularité de chacun, tout en laissant entrevoir une trame commune.

Tout d'abord l'esprit contestataire. Mouvement auto-proclamé surgi dans le sillon de Mai 68, les arts de la rue ont fait de l'esprit contestataire un élément d'affirmation identitaire. Le premier acte d'insoumission au pouvoir s'exprime par le choix de l'espace public. Jouer en dehors des cadres dédiés, « black boxes » ou « white boxes », signifie ne pas reconnaître les règles et les institutions qui les définissent. C'est l'artiste qui qualifie par son action l'espace où il agit et non pas une institution ou un usage préétabli.

La référence au situationnisme est parfois clairement affirmée, plus souvent agie. L'irruption dans le quotidien par des actions et/ou des états disruptifs sont des modalités fréquemment utilisées pour solliciter un regard critique sur les problématiques sociétales. Les incursions spatiales et les effractions rythmiques[250], la réinterprétation ou l'infraction du et dans les paysages, urbain ou naturel[251], l'exposition à outrance d'états corporels considérés perturbateurs dans l'espace public, comme la nudité, la protestation bruyante, les attroupements dérangeant la circulation[252], sont quelques-unes des

[249] Intitulé de la compagnie fondée par Maroussia Diaz Verbèke.

[250] Cf. Les incursions urbaines de la compagnie Jeanne Simone – par exemple bloquer un rondpoint. Bien d'autres exemples pourraient être cités : Benjamin Vandewalle, BIM, La débordante, tout le courant de la danse verticale et notamment Retouramont…

[251] Les très nombreuses et variées expériences de « visites guidées » et balades plus ou moins encadrées (par des dispositifs audio et/ou des cartes imaginaires » par exemple) qui invitent à « relire » l'habitat ou le paysage. Les exemples sont nombreux : de Délices Dada, compagnie pionnière en la matière, à Ici Même Paris, Begat théâtre, le collectif Random, La Folie Kilomètre…

[252] Quelques exemples emblématiques du répertoire des arts de la rue : *Gens de couleurs* d'Ilotopie : un groupe d'humains de tout âge, nus et entièrement peints de couleurs criardes se balade tranquillement en ville. Les réactions des « gens »

modalités d'action pratiquées par les artistes de rue pour signifier une posture critique et susciter le questionnement.

Arts contextuels par définition, les arts de la rue sont toutefois confrontés à l'effet normatif qu'imposent les festivals. Le caractère impromptu et disruptif des actions se trouve en effet atténué par ce cadre de diffusion privilégié des arts de la rue, même si la facture du geste reste celle du happening ou de l'action performantielle.

Le « décadrage » que représente le choix de l'espace public engage également une nouvelle relation aux œuvres et aux spectateurs. En atteste le florilège d'appellations déployé par les artistes de rue pour définir le public : « spect'acteur » [253], public embarqué, complice, population, « public-population »[254], habitants, les gens. Au-delà des différences que ces appellations sous-entendent, il reste le socle commun de l'engagement corporel demandé à tous les participants, artistes et public, comme cela est souvent le cas pour la performance.

Cet engagement présuppose une « confiance » d'autant plus importante qu'il s'agit de s'exposer dans l'espace public. Des siècles d'interdits, moraux, religieux, policiers ont fini par rendre les corps agissant dans l'espace public potentiellement dangereux. Les arts de la rue sont ainsi confrontés à des contraintes de plus en plus coercitives, qui, sous prétexte de sécurisation de l'espace public, le rendent finalement inaccessible en lui ôtant son identité première d'espace « commun ». Déjouer ces contraintes, pour redonner du pouvoir à une communauté agissante est une intention qu'on reconnaît dans de nombreuses propositions d'artistes de rue : célébrations nocturnes, happening festifs, rituels détournés[255] ou, au contraire, les actions artistiques « one-to-one »[256], où le pouvoir d'agir est concentré sur l'individu.

Comme pour la performance, la porosité des statuts entre artistes et « spect'acteur » remet en cause le statut de l'œuvre même comme objet fini et donné à voir. Arts « expérientiels » [257], les arts de la rue prennent appui sur le processus, laissant au « spect'acteur » la charge – et la liberté – d'appréhender par son vécu l'entièreté de l'œuvre. Témoignages, traces, restitutions de longs « process » se déroulant en amont des

---

sont parfois véhémentes. Une action qui questionne les notions d'accueil et de tolérance. *Les Squames* de Kumulus, tribu d'humanoïdes en cage surveillée par des vigiles, *Rictus* par Garniouze, errance d'un sans-abri jetant au passant sa détresse, les *Brigades d'Intervention* du Théâtre de l'Unité dont les protestations sont à chaque fois réélaborées selon le contexte, *Ma montagne*, de la compagnie Baleine Cargo, déambulation urbaine en fauteuil roulant pour dénoncer les difficultés du handicap.

[253] Cf. Alix de Morant.

[254] Cf. Michel Crespin.

[255] Quelques exemples : les fêtes carnavalesques revisitées de Rara Woulib (*Deblozay*, *Bizangos*) ; les tours de chant collectifs en play-black *We can be heroes* de Groupenfonction ; l'implication des habitants bâtisseurs de gigantesques monuments en carton dans les projets d'Olivier Grossetête ; les « déambulations joyeuses » de manifestants organisées par le collectif La Folie Kilomètre.

[256] On peut citer GK Collective, compagnie emblématique de pratiques « one-to-one », avec notamment *Révész* (un spectateur passe la nuit sur une réelle petite embarcation avec un comédien) ou *Urgence* (un spectateur est supposé faire un infarctus et est pris en charge par une équipe de comédiens-urgentistes). GK collectif promeut un « théâtre invisible », le plus possible « infusé » dans le réel. On peut aussi mentionner les actions de Roger Bernat qui faisait exécuter à un groupe de spectateurs casqués la chorégraphie du *Sacre du Printemps* par Pina Bauch en les pilotant, presque à leur insu, par un jeu de questions. Une expérience à la limite de la manipulation.

[257] Cf. Pascal Le Brun Cordier.

« monstrations », etc., il est parfois difficile de qualifier ce qui est proposé par les artistes de rue. Or, si l'« a-disciplinarité », au sens de refus du référencement par les catégorisations académiques des champs artistiques peut être entendue comme un élément identitaire en soi, il en va autrement de la suppression du concept d'œuvre. Pour mieux appréhender ce qui se fait en arts de la rue comme en performance, il est nécessaire d'accomplir un déplacement de pensée, de l'*opus* au *processus* : un cheminement peu évident pour un système institutionnel traditionnellement basé sur le statut de l'œuvre et sur sa valeur.

Enfin, il est intéressant de faire un parallèle entre arts de la rue et performance sur la question du don. La gratuité est un principe fondamental des arts de la rue. Plus qu'une contestation de la marchandisation de l'art (cf. Guy Debord), celle-ci représente un enjeu de démocratisation culturelle : il s'agit de dépasser les barrières économiques pour s'adresser au plus grand nombre. Il faut cependant souligner que les spectacles ou actions des artistes de rue sont organisés et « achetés » par des programmateurs, par ailleurs financés par des institutions, ce qui rend relatif ce principe de gratuité.

Au-delà de ce jeu de ressemblances et de différences entre arts de la rue et performance, une réalité plus globale se dessine : celle portée par des artistes de tout bord se mouvant en dehors des cadres académiques disciplinaires. Récemment, les termes « et de l'espace public » ont été accolés à « de la rue ». Cette appellation à rallonge – « des arts de la rue et de l'espace public » – témoigne d'un élargissement dont la portée est bien plus que toponomastique : il s'agit d'acter une ouverture vers d'autres mouvements artistiques qui ont fait ce même choix de l'espace public et de pointer ce choix comme le principal déterminant d'identification, outrepassant toutes les catégories artistiques[258]. Il y a là une évolution dont il faut prendre acte.

[258] La Mnacep (Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public), instituée par le ministère de la Culture en 2014, a contribué à l'affirmation de cette terminologie. Présidée par Jean Blaise, la Mnacep a été un moment fertile de rencontre et de débat entre l'institution et les professionnels des arts de la rue, ainsi que plasticiens œuvrant dans l'espace public, contribuant à la reconnaissance du street-art et du graffiti, comme à l'inclusion des artistes dans les chantiers d'urbanisme. On peut citer l'exemple de Polau (Pôle art & urbanisme), missionné pour animer et documenter ce mouvement, https://polau.org.

5- De quoi la performance est-elle le nom aujourd'hui ?

La dilution d'une idée : une « performance attitude »

Appellation à l'origine incertaine comme on l'a vu en début de cette étude, recouvrant un concept aux contours flous, la performance s'est souvent définie en opposition à d'autres pratiques artistiques plutôt que par l'affirmation de spécificités difficiles à cerner. C'est ainsi qu'en 1980, lors d'un colloque à Montréal, Thierry de Duve, professeur belge de théorie de l'art moderne et de l'art contemporain, présente la performance par une longue énumération de ce qu'elle n'est pas : *« S'appellerait performance toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même happening, tout en empruntant plus ou moins à ces formes diverses. »*[259] De son côté, Bernard Blistène, en complicité avec Yann Chateigné, a exploré en 2007 la complexité des relations entre les arts plastiques et les arts de la scène dans une exposition intitulée *Un théâtre sans théâtre*[260].

Cette indéfinition aura sans doute contribué à un usage du terme évasif au fil du temps. En 2012, Éric Mangion, alors directeur du centre d'art de la Villa Arson écrivait : *« En France, la performance est essentiellement liée à la pratique d'artistes plasticiens qui transgressent leurs univers, ou du moins aux artistes qui font preuve de tentatives de croiser les genres, ce qui semble beaucoup plus logique quant au rapport avec l'histoire et aux fondements de l'art-action. Appeler le moindre spectacle ''performance'' comme on le lit trop souvent fait perdre du sens au sujet et à l'objet même de l'art-action ».*[261] Et ce n'est sans doute pas un hasard si cette même année 2012, l'Académie Française émettait la recommandation mentionnée précédemment de proscrire les termes performer et performeur. L'année suivante Bruno Péquignot constatait : *« étendre la notion de performance à l'ensemble des réalisations des arts vivants fait courir le risque d'en diluer l'intérêt théorique et esthétique et il me semble qu'il vaut mieux ici s'en tenir à ce qui se présente comme tel, quelle que soit la discipline concernée. Certes, il y a des performances en arts vivants, mais tous les spectacles d'art vivant n'en relèvent pas. »*[262]

[259] Thierry de Duve, « La performance hic et nunc », in *Performance : text(e)s et documents. Actes du colloque : Performance Multidisciplinarité : Postmodernisme.* Chantal Pontbriand (dir.), Parachute, Montréal, 1981, p.18.
[260] Musée d'art contemporain de Barcelone (Macba), du 25 mai au 11 septembre 2007, puis Museu Berardo, Lisbonne, du 16 septembre 2007 au 17 février 2008.
[261] Éric Mangion, *À la vie délibérée !,* 2012, en ligne : https://performance-art.fr/fr/page/vie-deliberee/
[262] Bruno Péquignot, *op. cit.*

Démultiplication de la dénomination « performance » dans les programmations à partir de 2005

On trouve une confirmation factuelle de cette extension de l'usage du terme performance dans les données recueillies par l'association Les Archives du Spectacle. Celle-ci dépouille les saisons de programmation de diverses structures de diffusion du spectacle vivant, principalement en France mais également dans certains pays francophones (Belgique, Canada, Suisse). Elle relève ainsi les désignations (une ou plusieurs) attribuées à chaque œuvre programmée, la performance, figurant parmi ces désignations.

Sur cette base, l'on peut reconstituer approximativement l'évolution de l'attribution de la catégorie performance aux œuvres programmées au fil du temps :

Évolution par rapport à la période précédente	de 1995 à 1999	de 2000 à 2004	de 2005 à 2009	de 2010 à 2014	de 2015 à 2019	de 2020 à 2023
		20,0%	122,2%	115,0%	38,4%	34,9%

Considérant qu'une progression de 100 % représente un doublement, on constate que l'utilisation de la désignation performance dans les programmations des structures de diffusion du spectacle vivant connaît une bascule importante en 2005-2009 – ce qui vient confirmer divers témoignages recueillis lors des entretiens avec les programmateurs dans le cadre de cette étude – progression qui se poursuit de 2010 à 2014 (à nouveau plus d'un doublement) avant de se stabiliser à un niveau de croissance plus modéré de 35 % à 38 % depuis 2015.

Cette progression diffère fortement selon le champ artistique considéré, ce dont rend compte le tableau qui suit.

Occurrence de la désignation performance par champ artistique	de 2000 à 2004	à partir de 2020
Toutes catégories	0,7%	2,9%
Danse	1,2%	6,1%
Musique	1,0%	1,6%
Théâtre	0,1%	0,9%
Arts associés	0,0%	1,8%
Pluridisciplinaire	0,7%	1,7%
Seul en scène	0,0%	0,8%
Arts visuels	16,0%	19,7%

Il apparait que c'est au sein des programmations en danse que l'occurrence de la désignation performance a le plus progressé depuis le début des années 2000 dans les structures de spectacle vivant (+ 4,9 %), la part au sein des programmations en arts visuels connaissant quant à elle une progression de 3,7 %. Pour toutes les autres catégories, la progression est inférieure à 2 % et même inférieure à 1 % pour le théâtre.

Toutefois, selon ces données, si l'attribution de la dénomination performance a fortement progressé dans les programmations des structures de diffusion du spectacle vivant, les œuvres ainsi désignées constituent un segment marginal de l'offre : 0,7 % en 2000-2004, 2,9 % depuis 2020. La perception clairement identifiée d'un usage accru du terme performance ne concerne donc en réalité qu'une part très modeste des programmations, tout au moins sur la base du périmètre de structures prises en compte par Les Archives du Spectacle[263]. Cependant, cette part pourrait être en réalité un peu plus élevée que ces chiffres ne l'indiquent si l'on prend en compte que, selon certains programmateurs interrogés dans le cadre de cette étude, le terme performance continue à faire un peu peur, notamment au public habituel et surtout aux élus[264], ce qui conduit par prudence à l'éviter au profit d'autres appellations.

De la performance au « live art »

Si la progression de l'usage du terme renvoie à des préoccupations de communication, elle traduit aussi une évolution plus profonde, affectant les matières artistiques elles-mêmes, comme le constatent Mehdi Brit et Sandrine Meats :

> « Si dans les années 1960 et 1970 beaucoup d'artistes situaient leur pratique dans une opposition au théâtre [...], aujourd'hui la démarcation n'est plus aussi nette et l'on observe un nouveau rapprochement avec les arts vivants. Les formes contemporaines détournent ainsi une performance qui serait perçue comme un genre pour ouvrir sur un champ qui englobe un ensemble d'expressions difficilement catégorisables et qui renouvelle le problème de la classification, continuant à déranger les conventions esthétiques. » [265]

Cette évolution a d'ailleurs conduit la spécialiste britannique de la performance Lois Keidan à forger, à la fin des années 1990, l'expression « art vivant » *[live art]* pour refléter la diversité et les croisements de champs artistiques des démarches contemporaines et l'évolution des démarches curatoriales qu'elles appellent :

> « La formule ''art vivant'' n'est en aucun cas descriptive d'une nouvelle expression ou d'une nouvelle discipline artistique ; nous avons ici affaire à une stratégie pour inclure

[263] La base repose sur un large panel incluant la plupart des labels, un grand nombre de théâtres de ville et de festivals. Elle est sans doute moins répondante sur les structures plus alternatives (ateliers de fabrique artistique, tiers lieux, festivals portés par des compagnies, notamment) qui tiennent un rôle non négligeable dans la diffusion de la performance. Par ailleurs, elle ne comporte quasiment pas de structures du domaine des arts visuels. On trouvera une analyse détaillée de la base en Annexe 5.

[264] Cette méfiance des élus à l'égard de la performance est également rapportée par certains conseillers en Drac.

[265] Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit* p.16.

> dans les discours institutionnels, culturel et critique, des procédés et des pratiques qui sans cela, en seraient vraisemblablement exclus. […] L'art vivant est donc une sorte de catalogue regroupant tout un échantillonnage d'approches artistiques. Ses acteurs semblent être des membres d'une chapelle « off » très vaste, pratiquant souvent le culte de la performance et qui tous, par choix ou par nécessité, ne ressortissent à aucune autre chapelle ou paroisse clairement définie, tout en revendiquant leur appartenance à beaucoup d'entre elles. »[266]

Il en a résulté la mise en retrait de certains artistes de la performance. Ce fut le cas pour Arnaud Labelle-Rojoux (né en 1950) qui explique :

> « Après les années 1980, j'ai eu le sentiment, pour le dire vite, que la performance jouait de plus en plus un rôle d'animation d'espaces culturels, ou de moments attractifs dans les vernissages, sans dimension artistique. […] La performance m'apparaissait comme du socio-cul amélioré ; du socio-cul chic et pas très choc. C'est pour cette raison que j'ai décidé, lors d'un festival de performance programmé par le Lieu Unique à Nantes en 1997, que je ne ferai plus de performance. »[267]

Robert Fleck, historien, critique d'art et curateur, note quant à lui en 1994 :

> « Pour l'actuelle génération de la néoperformance, le corps a depuis longtemps perdu son caractère provoquant et inaliéné. En tant que vecteur d'expression artistique, il n'est plus nouveau ni scandaleux, au contraire des années soixante ; il est un simple cliché du monde médiatique et peut donc être engagé dans une ''déconstruction'' et dans des ''jeux d'identité''. »[268]

Sans pour autant s'interrompre, la pratique de la performance a incontestablement connu en France une baisse de régime à partir des années 1990 – pour mémoire, Gina Pane (1939-1990) et Michel Journiac (1935-1995) ont arrêté leurs actions au début des années 1980 – ce qui trouve possiblement une explication dans la nouvelle politique culturelle développée à compter des années 1980, comme le suggèrent Mehdi Brit et Sandrine Meats :

> « De nombreux protagonistes de l'époque s'accordent à dire que la politique culturelle mise en place à partir du début de cette décennie tend à creuser l'écart entre les artistes et les formes soutenus par les institutions et les autres qui, comme la performance et la plupart de ses auteurs, se retrouvent encore davantage marginalisés. »[269]

Sans doute la transformation du contexte national et international, ainsi que les mutations sociétales comme nous l'avons retracé précédemment sont-elles aussi pour quelque chose dans cette évolution. Faut-il pour autant déclarer morte la performance ?

---

[266] Lois Keidan, « De la performance au live art », in « Performances contemporaines », *Art Press 2* n°7, 2008. Cité par Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit*, p.17. Lois Keidan a cofondé la Live Art Development Agency avec Catherine Ugwu en 1999 et l'a dirigée jusqu'en 2021.
[267] Arnaud Labelle-Rojoux, Interview in Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.*
[268] Robert Fleck, « L'actualité du happening », in Jean de Loisy (dir), *Hors limites, l'art et la vie. 1954-1994*, catalogue de l'exposition, Mnam Centre Georges Pompidou, 1994. Cité par Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.,* p.59.
[269] Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.*, p.58.

Certains dénoncent une dérive – un risque de dilution du terme et de ce qu'il désigne – revendiquant un régime spécifique de la performance dont ne relèvent pas à leurs yeux les nouvelles écritures de plateau, simples avatars d'un théâtre débridé. En regard de cette question, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon a conduit, de 2012 à 2022, sous la houlette de Marie de Brugerolle, le projet d'unité de recherche *Post-Performance Future* dans le cadre du 3e cycle proposé par l'établissement :

> « De ses origines à sa dématérialisation dans la société du spectacle, il s'agi[ssait] d'envisager, par la pratique, les modalités de l'intrication de cette notion dans notre monde contemporain. [...] Contre toute volonté de canonisation et de labellisation, il s'agissait avant tout d'avoir une vision qui ne se borne pas à la volonté de vérifier des acquis, mais d'accepter le doute, le flou et le devoir de remise en cause de notre propre histoire. »[270]

Les questionnements sont d'autant plus entendables qu'au-delà du brouillage des frontières entre champs artistiques, la normalisation du verbe « performer » est venue accroître le trouble. En effet, depuis les travaux de Judith Butler, on performe le genre tandis qu'Elsa Dorlin propose de performer la race[271] et que, désormais, nous sommes invités à performer les archives[272], les savoirs[273], la recherche[274] et même l'identité comme nous le propose la saison 2024-2025 du Théâtre de la Bastille placée sous le mot d'ordre : « Nos identités performées ». Il s'ensuit un élargissement du champ sémantique de la performance qui, tout en témoignant d'un engouement puissant pour le terme, en altère de plus en plus la lisibilité.

Une nouvelle théâtralité

Dans le même temps, comme on l'a vu dans les analyses qui précèdent, s'est engagée à bas bruit une lente percolation des pratiques à travers les membranes qui séparent les champs artistiques les uns des autres et dont l'effet a été mis à jour de manière manifeste

---

[270] Marie de Brugerolle, *Post-Performance Future Method/e*, T&P Publishing, 2023.

[271] Elsa Dorlin, « ''Performe ton genre : Performe ta race !'' Repenser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la postcolonie » in Christine Verschuur, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, pp. 227-237.

[272] Cette approche semble inaugurée par l'ouvrage de Diana Taylor, *The archive and the repertoire : Performing cultural memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003. Diana Taylor est professeure à l'Université de New York dans les départements d'étude du spectacle et d'espagnol, fondatrice de l'Hemispheric Institute of Performance and Politics (Hemi) qu'elle dirige depuis son origine en 1998.

[273] Marion Boudier et Chloé Déchery (dir.), *Artistes-Chercheur.e.s Chercheur.e.s-artistes. Peformer les savoirs*, Les Presses du réel, 2022. Cette publication s'inscrit dans un programme de recherche pluriannuel soutenu pour sa première édition par l'université Paris Lumières, l'École universitaire de recherche ArTeC, l'équipe d'accueil (EA) Scènes du monde, l'université Paris 8, le centre de recherches en arts et esthétique (CRAE) de l'université d'Amiens, la Maison des sciences de l'homme de Paris, en partenariat avec le Centre Georges Pompidou et le festival Move ainsi qu'avec le Théâtre des Amandiers de Nanterre.

[274] Cette approche résulte des travaux du sociologue et ingénieur Michel Callon qui depuis la fin des années 1990 défend l'idée que *« la sociologie des sciences devient une théorie de la performativité des propositions scientifiques et des dispositifs socio-techniques qui les sous-tendent, »* (cf. Christian Licoppe, « Michel Callon et le ''tournant performatif'' de la théorie de l'acteur-réseau. Vers une anthropologie des objets techniques en situation » in *Débordements, Mélanges offerts à Michel Callon*, ouvr. collect., Presses des Mines, 2010). Laurent Pichaud a retenu « Performer les savoirs » comme intitulé d'une session de travail menée en 2017 avec les étudiants du master ex.e.r.ce aux Laboratoires d'Aubervilliers.

par l'édition 2005 du Festival d'Avignon. Un constat partagé en 2014 par Mehdi Brit et Sandrine Meats :

> « Depuis les années 1990, Jérôme Bel, Boris Charmatz, François Chaignaud, la Compagnie du Zerep, Grand Magasin, Emmanuelle Huynh, Les gens d'Uterpan, Viviana Moin, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Claudia Triozzi et, plus récemment, les Chiens de Navarre, Rémy Héritier et Noé Soulier font partie de ceux qui, en France, contribuent à inventer de nouvelles démarches professionnelles au sein de leur travail scénique. »[275]

L'artiste plasticien Olivier Dollinger ne dit pas autre chose lorsqu'il relève que :

> « Au milieu des années 1990, dans le champ de l'art contemporain, la performance était pratiquement inexistante et totalement absente de la scène internationale. Il ne se passait pas grand-chose. C'est la danse, avec des figures comme Jérôme Bel, Christian Rizzo ou encore La Ribot, qui s'est approprié l'héritage de la performance et l'a réinvesti de façon nouvelle dans le champ de la danse contemporaine. Beaucoup de chorégraphes ont déplacé, réinvesti et réinventé le corps performatif en mettant à distance et en complexifiant les codes issus de la performance hérités du champ de l'art contemporain. Encore aujourd'hui [en 2014], je suis plus intéressé par certains chorégraphes comme Cecilia Bengolea & François Chaignaud que par bien des performances ancrées dans l'art contemporain. »[276]

Dans leur récent ouvrage paru en 2021, *Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralité*, Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin se demandent :

> « Y aurait-il quelque chose de spécifique aux formes scéniques après 2000, du moins certaines d'entre elles, que l'on peine trop souvent à définir ? Ces œuvres dites performatives ou interdisciplinaires ; désignées par ce qu'elles ne sont pas ou plus (non narratives, ''post-dramatiques'', relevant de la ''non-danse'') ou par une accumulation de termes, évoquant tantôt les disciplines mobilisées (théâtre/cinéma/musique, danse/performance), tantôt les thèmes abordés. Des scènes décrites par les principes de leur production (''écriture de plateau'', théâtre documentaire, autofiction), sans que ces procédés permettent pour autant de préjuger d'un type de spectacle. Celles pour lesquelles on recourt à une indétermination : omission des fonctions de créateur.rice.s (metteur en scène, chorégraphe, auteur.ice) pour ne donner que leur nom ou usage de termes généraux (conception, concept, idée). Celles qu'on regroupe sous le mot générique de ''performance'' alors même qu'elles se distinguent des pratiques pour lesquelles ce vocable a été adopté au cours des années 1970. »[277]

Si elle tourne originellement le dos à tout enjeu de spectacularisation – l'action du performeur ne tire sa puissance dramaturgique que d'elle-même – la performance s'est

[275] Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.*, p.60.
[276] Olivier Dollinger, Interview, in Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.*, p.154.
[277] Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Éric Vautrin, *Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralité,* Les presses du réel, 2021.

en effet, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, laissée influencer[278] par les outils scéniques du théâtre, dans une dynamique de contamination réciproque des champs artistiques qui aura scellé leur progressive indistinction :

> « [...] Étrange destinée que celle de la performance (performance art) : inventée à la fin des années 1950 pour se démarquer du théâtre, elle est comme rattrapée, à partir des années 1980 par le théâtre. Le théâtre contemporain ne cesse d'intégrer les nouveaux procédés de la performance. À tel point qu'il est souvent difficile depuis cette époque, de distinguer l'art de la performance et l'art du théâtre. »[279]

Dans le champ des arts de la scène, le XXIe siècle identifie ainsi, sous le vocable de performances, des œuvres très hétérogènes qui, échappant aux catégories traditionnelles et aux dichotomies conceptuelles usuelles[280], ont en partage une adresse spécifique aux publics. Ces dispositifs scéniques, centrés sur la relation scène-salle organisent « *une véritable dramaturgie de la relation à l'œuvre, faite de perceptions, d'interprétations, de représentations sociales et culturelles, d'impressions, de régimes de croyance, de modes d'adhésion, de variations de point de vue, de réévaluation des cadres d'interprétation des phénomènes et des représentations* ». Ils témoignent d'un déplacement de la tension dramatique de la scène, à la relation scène/salle. Dans cette nouvelle théâtralité, l'attention[281] aux/des spectateurs est dramatisée, c'est elle qui « fait spectacle ». Le chorégraphe Jérôme Bel explique ainsi :

> « Je ne cesse de travailler sur la spécificité de ce médium : le théâtre. Quand je parle de théâtre, je n'en parle pas en tant que pratique mais en tant que dispositif, c'est-à-dire, un dispositif architectural et social. Que les moyens soient théâtraux, chorégraphiques, ou même opératiques n'a pas d'importance. Ce sur quoi je travaille, c'est cette situation encore mystérieuse à mes yeux, à savoir, des gens assis dans l'obscurité qui regardent d'autres personnes debout dans la lumière. Des gens assis dans le noir qui font semblant de croire ce qu'ils voient tout en sachant que ce n'est pas vrai. Des gens debout dans la lumière qui font semblant de croire ce qu'ils font tout en sachant que les gens qui les regardent savent que ce n'est pas vrai ... ; Comment penser ce phénomène si singulier ! »[282]

Un autre nom pour les projets inter-artistiques ?

En fait, deux usages contemporains du terme apparaissent. D'une part, le vocable performance tend à désigner une forme spécifique au sein d'une démarche artistique globale ; s'attachent à celle-ci notamment des durées hors normes (très courtes ou au contraire très longues), une logistique technique sommaire en lien avec des lieux non

---

[278] *« La performance se rapproche du théâtre dans sa recherche de structures visuelles et auditives élaborées dans son extension aux technologies des nouveaux médias et par son utilisation d'espace-temps plus étendus. »,* RoseLee Goldberg, *op. cit.*

[279] Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, 2019.

[280] présence / représentation ; performance / théâtre ; texte / image ; parole / mouvement ; sensibilité / raison ; processus / structure.

[281] *« En modulant donc l'attention, ces spectacles la dramatisent : ils inventent pour les spectateurs.ices des postures spécifiques, qu'ils.elles expérimentent au cours de la soirée car ils.elles sont rendu.es sensibles aux changements de leur attitude, de leur regard et de leur point de vue.»,* in Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Éric Vautrin, *op. cit.*

[282] Entretien avec Clyde Chabot (dir), *Théâtre /Public*, n° 184.

dédiés. D'autre part, quel que soit le format, le terme renvoie à une approche performantielle au cœur du travail créatif de l'artiste et des œuvres qui en résultent, approche qui repose principalement sur le fait de repousser des limites, limitations ou délimitations de tous ordres : limites entre champs artistiques, entre ceux qui font et ceux qui regardent, délimitation de ce qui se fait et ne se fait pas, transgression des règles de l'art comme des règles sociales, etc.

Dans ces démarches de dépassement, l'enjeu des frontières entre champs est particulièrement sensible. La scène artistique française s'est en effet constituée historiquement sur une partition assez nette entre champs artistiques, et le décloisonnement reste encore une gageure alors même que des « transferts » d'un champ à l'autre se multiplient. Ainsi, des artistes des arts visuels ont-ils développé des collaborations suivies avec des arts de la scène, voire se sont repositionnés dans ce secteur. Parmi les plus connus, on peut citer Jan Fabre, Romeo Castellucci ou encore Yan Duyvendack (né en 1965), Mylène Benoît (née en 1974) ou Antoine Defoort (né en 1978). À l'inverse, issus du champ chorégraphique, le collectif Les gens d'Uterpan ou encore Gaëlle Bourges (née en 1967) convoquent des problématiques issues des arts visuels au sein de leurs œuvres. Au sein même du spectacle vivant, nombre d'artistes, recourant souvent aux outils performantiels, travaillent de manière croisée entre danse et théâtre ou arts associés parmi lesquels Nathalie Béasse, Marie-Noëlle Genod, Phia Ménard, Marlène Saldana, Vincent Thomasset, Giselle Vienne. Aux lisières du théâtre, le compositeur et metteur en sons Didier Balasse active sur scène l'hypothétique séance d'enregistrement en studio de *Dark Side of the Moon* (*La Face cachée de la lune*, 2012) tandis que le musicien, photographe, vidéaste, scénographe Nino Laisné s'associe à François Chaignaud pour *Un autre Orlando* (*Romances Inciertos*, 2017).

Plus que la performance, dont nous avons vu qu'elle n'est qu'un segment modeste de l'offre d'œuvres dans les structures de diffusion de spectacle vivant, c'est bel et bien l'inter-artistique qu'il nous apparait essentiel de prendre en compte comme enjeu majeur de la création d'aujourd'hui ; une notion qui recouvre la mise en place de dialogues profonds et non hiérarchiques entre champs artistiques, d'interactions entre les médiums mobilisés par chacun et d'exploration des interstices comme nous l'avons déjà mentionné.

4e Partie

État des lieux et perspectives de politique publique

1- État des lieux de la performance en France

Bref retour sur les acteurs historiques

En France, la scène de la performance a dans un premier temps résulté principalement d'initiatives d'artistes. C'est ainsi que Ben a été dès les années 1960 à l'origine de nombreux événements Fluxus sur la Côte d'Azur, tels le Festival Fluxus de l'art total et du Comportement en juillet 1963 ou le Festival Non-Art, Anti-Art, la vérité est Art en juin 1969. La région niçoise ainsi que la Provence ont d'ailleurs joué un rôle historique pour la performance, car à l'action de Ben s'est ajouté le fait que de nombreux artistes du Nouveau Réalisme étaient originaires de la région (Yves Klein, Arman) tandis que George Brecht et Robert Filliou créaient *La Cédille qui sourit*, lieu de création permanent à Villefranche-sur-Mer, actif de 1965 à 1968. En 1976, Bernard Heidsieck y a organisé le premier Festival international de poésie sonore et Julien Blaine a développé dans la région marseillaise plusieurs festivals de poésie et de performance de 1984 à 1993 (Cogolin, Allauch, Tarascon) qui alliaient lectures, performances, spectacles de danse, projections vidéo, colloques et débats. Deux autres régions ont bénéficié de l'engagement local d'un artiste : de 1978 à 1985, Joël Hubaut a fait vivre Mixage international, lieu d'accueil, de rencontres et de création de performance à Caen tandis que, de 1979 à 1983, ORLAN a organisé avec Hubert Besacier le Symposium International de l'Art-Performance à Lyon.

Si la performance a trouvé place en région dès les années 1960, Paris a néanmoins constitué dans le même temps le lieu de rendez-vous majeur de ce genre en France, notamment à travers l'action de diverses galeries telle la galerie Stadler, vitrine de l'art corporel, les galeries Rive Droite, Mathias Fels et Cie, Lara Vincy ou encore, un peu plus tard, la galerie J. & J. Donguy qui a organisé trois Festivals de la performance de Paris entre 1982 et 1984 ; les galeries Diagonale et N.R.A ont également joué un rôle notoire, de même que la Galerie 1900-2000, la Galerie du génie et la Galerie de poche co-organisatrices en 1989, de l'exposition *Happenings & Fluxus*. La Foire internationale d'art contemporain (FIAC), dont la première édition s'est tenue en 1974, a aussi apporté sa contribution, par exemple durant l'édition de 1975 durant laquelle Hermann Nitsch a présenté *48. Aktion* sur le stand de la galerie Stadler ou celle de 1977 où ORLAN proposa *Le Baiser de l'artiste*.

Comme en région, Paris a bénéficié parallèlement d'initiatives individuelles, telles la fondation en 1975 par Pierre Friloux et Françoise Gedanken du Théâtre d'en face, troupe de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm qui explorait une voie plurielle où danse, théâtre, musique, arts plastiques et technologies, se rencontraient et se conjuguaient et qui fit de son studio du 102 boulevard de La Villette un lieu d'accueil de la performance et où se tint notamment la manifestation « Performances-Bouffes » en 1979 qui réunissait entre autres Ben, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Joël Hubaut, ORLAN, ou, la même

année, « La Grand Mixage » durant lequel Arnaud Labelle-Rojoux présenta la performance *Romanzo*.

Une place particulière doit être ici réservée à l'American Center, installé boulevard Raspail dans le quartier Montparnasse jusqu'en 1986. Institution indépendante gérée grâce à ses propres fonds, elle a constitué une sorte de quartier général de la performance tout au long des années 1960, notamment grâce au Centre de musique de Keith Humble[283] et à l'International Art Studio de Marc'O hébergés dans l'établissement, respectivement à partir de 1952 et de 1958. C'est là qu'est organisé en décembre 1962 par Joseph Beuys, George Maciunas et Nam June Paik le « Festum Fluxorum : poésie, musique et anti-musique événementielle et concrète » où se produisent notamment George Brecht, Robert Filliou, La Monte Young, Terry Riley, Daniel Spoerri, Wolf Vostell. Accueilli en 1963 pour une soirée de poésie-action où il donne le happening *Poésie directe*, Jean-Jacques Lebel y organise ensuite le Festival de la Libre Expression de 1964 à 1966 (la dernière édition en 1967 ayant lieu à Saint-Tropez). C'est dans ce cadre que Serge III Oldenbourg présente en 1964 sa performance où il joue à la roulette russe, que Carolee Schneemann crée *Meat Joy*, qu'est programmé le Groupe Panique avec *Melodrama sacramental*, un happening d'Alexandre Jodorowsky, *Cérémonie pour une nouvelle femme* de Roland Topor et *Les Amours impossibles* de Fernando Arrabal, tandis qu'en mai 1965, l'American Center présente *Mysteries and Smaller Pieces* du Living Theatre[284].

Sur le plan institutionnel, se constitue en décembre 1966, à l'initiative de Pierre Gaudibert, un point d'appui important : l'ARC (Animation - Recherche - Confrontation). La mise en place de cette entité au sein du Musée d'art moderne de la ville de Paris a résulté d'une enquête qui révélait les attentes en matière d'art contemporain d'un public qui désertait les musées traditionnels mais se pressait à des manifestations comme la Biennale internationale des jeunes artistes[285]. S'inspirant du principe des maisons de la culture, l'ARC avait pour mission de concevoir des manifestations culturelles favorisant le croisement des arts – approche alors inédite dans un musée d'art moderne – principe dont elle se différenciait seulement par l'axe central qui n'était pas le théâtre mais les arts visuels autour duquel s'inséraient les autres champs artistiques. Musique contemporaine, jazz, cinéma y trouvèrent ainsi place. Toutefois, les tentatives d'intégration des expressions chorégraphiques et dramatiques durent être abandonnées, faute d'infrastructure appropriée. Arnaud Labelle-Rojoux, par exemple, y a présenté la performance *Gold Digger* en 1980. Autre point d'appui, le Festival d'Automne à Paris (FAP)

---

[283] *« Il y avait parmi nous des musiciens, des chanteurs, des peintres, des sculpteurs, des poètes, des gens de théâtre, nous nous retrouvions jour et nuit à l'American Center où nous répétions aussi longtemps que nous le jugions nécessaire ! Les locaux étaient à notre disposition, on ne coûtait rien et on rendait service en participant à la vie du Centre. Une manière de troc, en somme… »,* Keith Humble, musicien australien, fondateur du *Centre de Musique.* Propos rapportés par Philippe Bresson, « Ceux qui ont fait l'American Center » in *Les périphériques vous parlent, La revue* N°28 web, 2009. http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article588.

[284] *« L'American Center nous a offert des locaux de répétitions, en échange d'une soirée que nous préparions pour eux… »,* Judith Malina du Living Theatre. Propos rapportés par Philippe Bresson, *op. cit.*

[285] Manifestation créée en 1959 par le Musée d'art moderne de la ville de Paris et qui a connu sa dernière édition en 1985. Elle avait pour ambition de renforcer la place de la capitale française sur la scène artistique mondiale à un moment où les grandes manifestations internationales spécialisées en art contemporain étaient peu nombreuses.

fondé en 1972 qui va apporter, durant les trente années qui suivent, un soutien plutôt régulier mais modeste à la scène historique de la performance, hormis lors des éditions 1979 et 1980 aux programmes très riches dans ce domaine[286].

C'est toutefois l'inauguration en 1977 du Centre Georges Pompidou et de l'Ircam, établissement associé, qui constitue le tournant marquant du soutien institutionnel à la performance. Ainsi, lors de son ouverture, deux expositions sont proposées par l'établissement : une rétrospective Marcel Duchamp d'une part, et d'autre part, l'exposition collective *À propos de Nice*, hommage de la capitale à ce que l'on a appelé l'École de Nice, dont la préparation est confiée à Ben. Dans la préface du catalogue de cette dernière, Pontus Hulten, alors directeur du Musée national d'art moderne intégré au Centre, écrit : *« L'art contemporain n'aurait pas eu la même histoire sans les activités et les rencontres qui eurent lieu dans la région niçoise »*. Puis, en 1978 et 1979, un cycle d'enseignement y est conduit par Gina Pane sous le nom d'« Atelier ''performance'' », tandis qu'en 1980, le Centre accueille les Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances organisées par Jorge Glusberg et auxquelles participent de nombreux artistes tels Vito Acconci, Fred Forest, Dan Graham, Mario Merz, Hermann Nitsch, Denis Oppenheim, ORLAN, Nam June Paik, Gina Pane, VALIE EXPORT. Saluant *« une génération qui fait du corps même l'instrument de l'expression plastique »*, Pontus Hulten écrivait à cette occasion : *« Cette démarche est-elle inconséquente, futile, dérisoire par son appel à l'irrationnel, par cette mise en jeu des sens sans faire appel aux recettes éprouvées de la pratique théâtrale ? Le fait que les manifestations se sont multipliées et que le nombre d'artistes qui s'y consacrent n'a fait qu'augmenter, prouve amplement qu'il n'en est rien. Aussi nous a-t-il paru nécessaire de faire aujourd'hui le bilan. »*[287] Équipements nationaux dédiés à la fois aux arts visuels, à la parole et au spectacle vivant, le Centre Georges Pompidou et l'Ircam assument une exploration inter-artistique dans laquelle la performance a naturellement trouvé sa place.

Enfin, il faut mentionner *Polyphonix*, festival itinérant fondé par Christian Descamps, François Dufrêne et Jean-Jacques Lebel dont la première édition s'est tenue en 1979. Autogéré par des artistes, centré sur la lecture publique mais aussi plate-forme pour des approches multiples – musique, performance, poésie sonore, vidéo, etc. – toujours actif à ce jour, il s'est déroulé dans plus de quarante villes à travers le monde où il a investi des lieux aussi variés que des grands musées, des universités, des asiles psychiatriques, des stations de métro, des théâtres ou des salles de concert et des espaces alternatifs de toute sorte. Son édition la plus récente s'est tenue au Centquatre à Paris en novembre

[286] On relève en 1972 la programmation de *Multigravitational Experimental Group* (Stephanie Evanistsy et Robert Fiala, USA) présenté au Grand Palais puis, en 1974, le concert Fluxus organisé par Ben au Musée Galliera. En 1979, sont programmées les danseuses-chorégraphes Dana Reitz-Deborah Hay ainsi que Sherryl Sutton et dix-neuf concerts-performances, donnés principalement à la Chapelle de la Sorbonne, parmi lesquels ceux de Jon Gibson, Gavin Bryars, Charlemagne Palestine, John Adams, Joan La Barbara, Meredith Monk, Peter Kowald-Hans Reichel. L'édition 1980 s'inscrit dans la même veine, en proportions plus modeste toutefois, et en partenariat avec l'American Center où sont présentés le duo Rhys Chatam-Karole Armitage pour le dialogue musique danse et six concerts-performances dont ceux de Gérard Condé, Yoshi Wada. L'édition 1982 compte un concert de Laurie Anderson, celle de 1994 un concert de Toni Morrison-Max Roach.

[287] Pontus Hulten, « Le geste iconoclaste de Marcel Duchamp », in catalogue *Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances*, 1980.

2023, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, avec au programme des performances de Beñat Achiary, Jayne Cortez, Esther Ferrer, Arnaud Labelle-Rojoux, entre autres.

Ajoutons que parallèlement à la fermeture définitive, en 1996, de l'American Center, situé depuis 1986 dans le quartier de Bercy, la Fondation Cartier pour l'art contemporain, installée sur l'ancien site de l'American Center va prendre le relai avec ses Soirées nomades inaugurées en 1994 et jouer un rôle de transition jusqu'à l'apparition de nouveaux acteurs dans les années 2000.

Esquisse d'un panorama des acteurs d'aujourd'hui

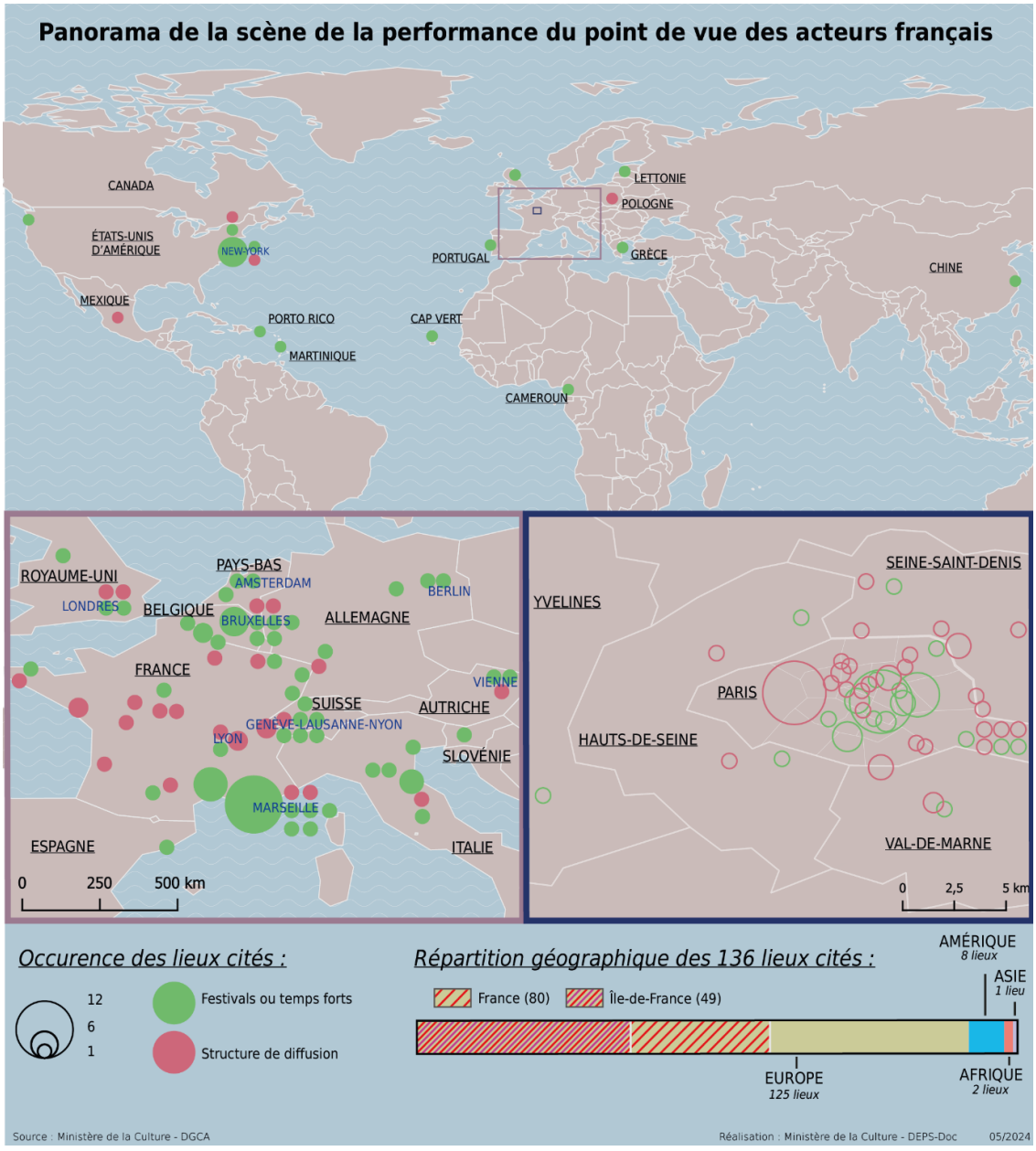
Les entretiens menés avec les artistes et les professionnels interrogés[288] permettent d'esquisser un paysage, évidemment non exhaustif, des acteurs actuels de la performance à l'échelle nationale et internationale. En préambule, soulignons ici un commentaire récurrent de nos interlocuteurs : la relative « faiblesse » du paysage français de la performance, comparé aux scènes belges, allemandes ou suisses, identifiées comme plus curieuses de cette pratique artistique et plus hospitalières à ses formes par essence inter-artistiques.

Observant la liste des lieux et festivals cités (voir tableau et cartographie page suivante), une première caractéristique est la vitalité de la scène internationale comme espace de diffusion et de visibilité pour les artistes (et coproducteurs) français. Si un certain nombre de lieux ou d'institutions françaises sont bien identifiées comme des acteurs majeurs de la performance – citons le Centre Georges Pompidou et ses festivals Move, In vivo, Hors-Pistes[289], le Palais de Tokyo et son festival Do Disturb[290], le Festival actoral[291] à Marseille, la Ménagerie de verre et son festival Les Inaccoutumés ou encore le festival d'Avignon et son Sujet à vif – la proportion de lieux ou de festivals étrangers identifiés par nos interlocuteurs représente ainsi plus de 40 % du total des lieux cités. En tête des institutions étrangères nommées : la biennale Performa à New-York (citée 7 fois) et le Kunstenfestival des arts à Bruxelles (cité 5 fois).

Le prisme géographique montre également la forte concentration des acteurs de la performance en région Île-de-France : ce territoire héberge à lui seul 61 % des acteurs nationaux de la performance identifiés par nos interlocuteurs (49 sur 80).

[288] Voir Annexe 4.
[289] Le service « Manifestation art et société », pilote sur la performance dans l'institution, vient de fermer en 2023, avec un transfert de ses missions performance vers le service des Spectacles vivants.
[290] La dernière édition de ce festival dédié à la performance a eu lieu en 2022.
[291] Dirigé par Hubert Colas, ce festival fondé en 2001 court le risque de disparaître prochainement, suite notamment à la fermeture du lieu de résidence Montevideo.

Occurrence des lieux cités	Lieux
12 fois	Centre Georges Pompidou ; Palais de Tokyo
11 fois	Festival Actoral, Marseille
8 fois	La Ménagerie de Verre, Paris
7 fois	Performa, New York
6 fois	Festival d'Avignon
5 fois	Fondation Cartier, Paris ; Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles
4 fois	Festival d'Automne à Paris ; Cnd, Pantin ; Lafayette Anticipation, Paris ; Centre Wallonie Bruxelles, Paris ; Le Générateur, Gentilly ; Santancarangelo Festival, Italie



Une seconde caractéristique est la très forte proportion de festivals cités : 78 des 136 acteurs culturels recensés sont des festivals ou des institutions repérées pour des manifestations spécifiques, en lien avec la performance (temps forts, événements), soit un ratio de 57 %. Un chiffre qui renseigne sur la place singulière accordée à la performance dans la programmation des structures culturelles. Si le caractère intrinsèquement « événementiel » de la performance – l'action fait événement, elle produit de l'inattendu – doit être ici relevé, il faut également mettre cette modalité de monstration spécifique (festival, temps forts, « à côté » de la programmation de saison pour les lieux de spectacle vivant) en relation avec son caractère « in-disciplinaire » – aussi bien en termes de formes que de contenus – et la nécessité consécutive d'un contexte de présentation spécifique, un argument régulièrement avancé par les professionnels entendus.

Une identification de ces acteurs structurée autour de quatre catégories – spectacle vivant, arts visuels, performance, et pluridisciplinaire (spectacle vivant, arts visuels, littérature, cinéma) – révèle la part importante des lieux de spectacles vivants (43 %) et des lieux pluridisciplinaires (29 %) dans l'activité de diffusion de la performance ; les lieux dédiés aux arts visuels et à la performance constituent respectivement 16 % et 12 % des acteurs majeurs cités. Ajoutons ici la présence notable d'acteurs de la création numérique à l'instar du Cube à Issy-les-Moulineaux ou de la biennale des arts numérique Némo (production Le Centquatre), ainsi que celle d'acteurs fortement engagés sur des sujets d'actualité, à l'instar du festival Jerk Off (scène queer) ou du festival Comme nous brûlons (scène queer et féministe).

Enfin, concernant la typologie de ces acteurs, il faut souligner la place importante (28 structures) que tiennent des labels ou opérateurs de l'État (Centre Georges Pompidou, Ircam, La Villette, T2g, Frac, Cnap, Le Lieu Unique, le Phénix, la Ferme du Buisson, etc.), celle substantielle des « tiers-lieux » (23), à l'instar du Générateur à Gentilly ou d'Antre-Peaux à Bourges, auxquels on peut ajouter la Pop Péniche, quai de la Seine à Paris, qui accueille de nombreuses expérimentations à la fois sonores et plastiques, ainsi que les Instants Chavirés à Montreuil. Interrogés dans le cadre de cette étude, les conseillers en charge des arts visuels et du spectacle vivant en Drac ont d'ailleurs été nombreux à identifier les Ateliers de fabrique artistique (Afa)[292] comme acteurs importants de la performance, quasiment au même niveau que les centres d'art.

Il faut souligner encore la place non négligeable (11) des acteurs privés (fondations, galeries), parmi lesquelles la Fondation Cartier pour l'art contemporain (créée en 1984), la fondation d'entreprise Pernod-Ricard créée en 1998, la Fondation Kadist Paris fondée en 2001, la Maison rouge (créée en 2004 et fermée en 2018, liée à la fondation Antoine de Galbert toujours active), la Fondation Hermès (créée en 2008), le Maif Social Club (créé en 2016), Lafayette Anticipations (ouvert en 2018) qui propose un festival de danse

[292] Appellation créée en 2015 par le ministère de la culture, les Afa sont dédiés à la recherche et l'expérimentation dans tous les domaines artistiques, au service des créateurs de préférence émergents ; ils sont dirigés par un ou plusieurs artistes professionnels et reçoivent tout au long de l'année des résidences, ateliers, rencontres, colloques ou répétitions.

pluridisciplinaire, *Échelle Humaine*, dont la huitième édition en 2024, en partenariat avec le Festival d'Automne à Paris, est renommée « festival de performances », la Bourse du Commerce / Pinault Collection inaugurée en 2021.

Au nombre des lieux privés figurent également les galeries d'art dont certaines, comme Chantal Crousel, Alberta Pane, *In Situ*, Florent Maubert, Valeria Cetraro et la HGallery, accueillent de plus en plus d'œuvres dites « performatives » dans leurs programmations ainsi que les foires, comme Art Basel, qui dans leur programmation culturelle, n'hésitent pas à mettre l'accent sur ces expressions vivantes (Performing Art Basel, depuis 2022). En marge, on doit ajouter les créateurs de mode qui font régulièrement appel à des artistes (Xavier Veilhan pour Chanel, Peter Doig chez Dior) et performeurs pour leurs défilés de présentation des collections, un format qui est aujourd'hui regardé comme une forme performantielle, à l'instar des shows du styliste américain Rich Owens. On se souvient du défilé de Martin Margiela en 1990 organisé sur un terrain de jeux dans le XIX^{e} arrondissement avec des enfants comme spectateurs et performeurs, véritables vagabonds joyeux au milieu des mannequins. Ces mêmes enfants scolarisés en école primaire avaient aussi dessiné les cartons d'invitation adressés aux invités de marque et à la presse. Dans un esprit tout autant iconoclaste, les derniers défilés de la maison Christophe Lemaire se déroulent à l'université de Paris Jussieu dans le 5^{e} arrondissement, au sein même du campus, avec des mannequins qui n'en sont plus et qui chorégraphient une sorte de danse urbaine (ils se croisent, s'attendent, se regardent…) sur les plateaux de béton et les colonnes d'acier réfléchissantes du bâtiment.

Une perception disparate de la situation selon les interlocuteurs

La perception du paysage diffère toutefois sensiblement quand on se tourne vers d'autres interlocuteurs.

L'enquête conduite auprès des conseillers création en Drac les interrogeait sur les structures qu'ils identifient sur leur territoire comme des points d'appui pour la performance. Il ressort de leurs réponses que l'ensemble constitué des Frac et centres d'art est en première ligne, mais que celui regroupant ateliers de fabrique artistique (Afa), tiers lieux et friches tient une place quasiment équivalente. Les labels du spectacle vivant – bien que le terme performance ne figure pas dans leurs cahiers des charges, comme on l'a déjà souligné – sont aussi identifiés globalement comme partenaires, principalement les scènes nationales, ainsi que les centres de développement chorégraphique, les centres dramatiques nationaux, les centres chorégraphiques nationaux et les centres nationaux de création musicale.

Si l'on se réfère aux données dont disposent Les Archives du Spectacle, un panorama différent se dessine. Sur les 456 structures de diffusion du spectacle vivant recourant au terme performance dans leurs documents de programmation de la saison 2023-2024, une

centaine (soit 22%) sont des labels du spectacle vivant qui se répartissent comme l'indique le tableau qui suit.

Label	Nombre concerné	Part du réseau	Dont via un festival
Centre chorégraphique national (Ccn)	12	63 %	4
Centre de développement chorégraphique national (Cdcn)	11	84 %	3
Centre dramatique national (Cdn)	18	47 %	2
Centre national des arts de la rue et de l'espace public (Cnarep)	2	15 %	-
Centre national de création musicale (Cncm)	3	50 %	2
Pôle national cirque (Pnc)	4	29 %	1
Scène nationale (Sn)	55	71 %	10
Scène de musiques actuelles (Smac)	1	1 %	-

À cela s'ajoutent cinq établissements publics et théâtres nationaux (Centre Georges Pompidou, Chaillot Théâtre national de la danse, Cité de la musique, Grande Halle de La Villette, Théâtre national de la Colline), trois structures de référence hors label (Le Maillon de Strasbourg, le Théâtre Garonne de Toulouse, la Maison de la danse de Lyon), 48 scènes conventionnées d'intérêt national (SCIN). Ce qui signifie qu'un quart environ de ces structures de diffusion du spectacle vivant qui convoquent le terme performance dans leur programmation est dans le périmètre d'action de l'État, le reste relevant des collectivités territoriales ou d'un fonctionnement associatif ou privé.

Toutefois, si l'on s'en remet aux artistes et professionnels de la diffusion, rencontrés au cours de notre étude, sur les 80 partenaires de la performance qu'ils identifient en France, on ne compte que douze structures relevant d'un label du spectacle vivant (soit 15 %) et pas nécessairement les mêmes que celles qui ressortent des données des Archives du Spectacle (AdS). Ainsi, ils mentionnent seulement quatre scènes nationales (le Lieu Unique, Sn de Nantes, le Phénix, Sn de Valenciennes, indirectement la Sn de Malakoff via le festival OVNI, identifiées par les AdS, mais aussi la MC93 de Bobigny), deux Cdn (outre celui d'Orléans identifiée par les AdS, aussi le Cdn d'Aubervilliers et le T2G), une Smac (Le Confort Moderne de Poitiers mais pas celle identifiée par les AdS, les Bords[2] Scène de Vitry-le-François) ; par ailleurs, ils mentionnent quatre Cncm dont le Gmea d'Albi et le Grame de Lyon en commun avec les AdS, le Gmem de Marseille et Cesare de Reims étant les deux autres (tandis que les AdS identifient aussi Athénor, Cncm de Saint-Nazaire) mais aucun Ccn ni Cdcn ni aucune Scin. De même, s'agissant des festivals dont on a déjà souligné qu'ils constituent un espace de programmation privilégié de la performance, si

quatorze d'entre eux sont identifiés de manière commune, douze sont mentionnés seulement par les artistes et professionnels de la diffusion qui en revanche n'identifient pas trente festivals recensés par les AdS ; d'ailleurs, il n'y a que 23 structures en commun entre les deux approches.

Pour les structures dédiées aux arts visuels, qui ne font pas partie du périmètre d'observation des Archives du Spectacle, on relève également un différentiel de perception, cette fois entre les artistes et professionnels interrogés, et les conseillers en Drac. En effet, outre les institutions majeures (Centre Georges Pompidou, Cnap), nos interlocuteurs n'ont mentionné comme partenaires de la performance que le centre d'art contemporain d'intérêt national (Cacin) Bétonsalon et le musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MacVal), soit 4 % de ce réseau, et trois Frac (Bordeaux, Marseille, Metz), soit 13 % de ce réseau, et le seul musée cité est le Palais de la Porte Dorée. Il est vrai que confrontés à une plus grande lourdeur administrative, en général dépourvus d'espaces appropriés, les musées n'abordent la performance que dans le cadre d'un geste curatorial spécifique qui vise des formes vivantes courtes, relevant de la performativité et induisant la production d'objets, de scripts, de spatialisation. À cela s'ajoute des opérateurs privés d'envergure – de type fondation – ou d'envergure moindre – de type galerie – et un ensemble de structures alternatives, pour l'essentiel associatives.

En somme, il en ressort une nette distorsion entre l'usage du terme à des fins de communication par les structures de diffusion dans le cadre de leurs programmes de saison ou de manifestation, ce qu'il recouvre pour les acteurs de la création performantielle et la perception qu'en a le ministère de la culture via les conseillers création des Drac.

2- Quelle politique publique pour la performance ?

De la performance à l'inter-artistique : retour sur l'action du ministère

Au début des années 1980, vaisseau amiral de la politique nationale de l'art contemporain, le Centre Georges Pompidou est, comme on l'a vu, l'un des partenaires de la performance et plus largement des aventures inter-artistiques, complétant l'attention que porte à ce domaine, lors de ses éditions successives, le Festival d'Automne à Paris qui bénéficie du soutien de l'État.

À cette époque, existe une association dénommée Espace National de Recherche, de Promotion, de Production de l'Art Performance (ENRPPAP) présidée par Daniel Charles[293], philosophe et musicien, spécialiste de John Cage. En 1982, Claude Mollard, président du Centre national des arts plastiques (Cnap) – qui vient d'être créé par arrêté du 15 octobre 1982 – donne suite au projet de cette association de *« confier à Mme ORLAN, auteur et organisatrice de performances, une mission d'étude et de réflexion en ce domaine, notamment en vue de la conception d'un lieu spécifique pour cette pratique artistique »*[294]. Il n'a pas été possible de retrouver le rapport rendant compte de cette mission – laquelle n'a manifestement pas débouché sur la création du lieu spécifique envisagé – mais cette commande met en évidence que le sujet était alors pris en compte sérieusement par l'État. Toutefois, la politique culturelle développée durant les mandats de Jack Lang a plutôt privilégié les approches par champ artistique, y compris en stimulant certains d'entre eux, peu accompagnés jusqu'alors (les arts plastiques, la création chorégraphique, les musiques actuelles, notamment), ou en faisant émerger de nouveaux champs (en particulier, les arts du cirque et les métiers d'art). Il en a résulté une faible prise en compte institutionnelle de la performance.

En 1999, Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication, décide d'affecter une partie de l'aile ouest du Palais de Tokyo à un centre d'art contemporain orienté vers la scène émergente, notamment française et européenne. À la suite des travaux de réaménagement d'une partie de ses espaces, le « Palais de Tokyo - Site de création contemporaine » est inauguré par Lionel Jospin en 2002, avec pour vocation d'accueillir et d'accompagner la création contemporaine sous toutes ses formes :

[293] Ancien élève du Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen, membre du Groupe de recherches de musique expérimentale de la Radiodiffusion Française sous la direction de Pierre Schaeffer de 1956 à 1958 puis élève, à Darmstadt, de Boulez et de Stockhausen, agrégé de philosophie, Daniel Charles (1935-2008) a participé à la création du département de musique de l'université de Paris 8 où il a enseigné jusqu'en 1989, année où il a rejoint l'université de Nice. Sa rencontre avec John Cage à Bruxelles, en 1958, a été décisive pour l'évolution de sa pensée musicale et plus largement de sa philosophie. Spécialiste de ce compositeur, il dirigera le triple numéro de la *Revue d'Esthétique* qui lui est dédié (1989, Toulouse, Privat éd. ; repris à Paris, Éd. J.-M. Place) et traduira en 1994 le texte de John Cage intitulé *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique* (La Souterraine, La Main courante, 1994, réédité en 2010).

[294] Courrier dactylographié du 17 novembre 1982.

peinture, sculpture, design, mode, vidéo, cinéma, littérature, danse. On peut voir dans cette décision l'acte II d'une ouverture institutionnelle à l'inter-artistique dont le Centre Georges Pompidou a représenté le premier acte et dont l'acte III a été la réouverture en 2012 du Palais de Tokyo, après de nouveaux travaux lui permettant de disposer cette fois de la totalité de ses espaces, soit 22 000 m², qui en font le plus grand centre d'art contemporain d'Europe.

Parallèlement, la nomination du tandem Hortense Archambaud - Vincent Baudriller à la direction du Festival d'Avignon en 2004 a largement contribué à consolider l'ouverture inter-artistique institutionnelle, ce dès l'édition 2005 et durant toutes celles qui ont suivi sous leur égide jusqu'en 2013. Dans la foulée, Mathilde Monnier nommée à la direction du Centre national de la danse en 2014 annonçait, comme on l'a déjà vu, son ambition d'en faire un « centre d'art pour la danse » tandis qu'en 2015, le Palais de Tokyo lançait son festival Do Disturb et qu'en 2017 le festival Move du Centre Georges Pompidou connaissait sa première édition.

Autant d'initiatives venues consolider le paysage de l'inter-artistique alors qu'une ouverture, certes encore timide, s'est fait jour en matière de nomination aux directions des labels dédiés à un champ artistique donné : outre le choix audacieux du projet de Boris Charmatz en 2008 pour le CCN de Rennes devenu Musée de la danse, on relève ainsi, en 2016, la désignation d'un duo circassien-chorégraphe (Rachid Ouramdane et Yoann Bourgeois) au CCN de Grenoble, de la chorégraphe Kaori Ito en 2023 à la direction du Théâtre Jeune public (TJP), centre dramatique national de Strasbourg, celle de Fanny de Chaillé, aidée jusqu'alors au titre de la création chorégraphique, à la direction du Cdn Théâtre national de Bordeaux Aquitaine en 2024, celle, enfin, toujours en 2024, de la metteuse en scène Émilie Rousset dont le travail « *explore différents modes d'écriture théâtrale et performative* »[295] à la direction du Cdn d'Orléans.

Inaugurale d'un acte II sur le plan institutionnel, l'année 2002 l'a été aussi par la mise en place d'un tout premier – et longtemps le seul – dispositif de soutien aux projets inter-artistiques : le Dicréam (Dispositif pour la création artistique multimédia et numérique), guichet unique géré par le Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc) sur la base d'une coopération et d'un travail en réseau des grandes directions du ministère : direction générale de la création artistique (Dgca), secrétariat général, délégation générale à la langue française et aux langues de France (Dglf) et du Centre national du livre (Cnl). Complémentaire des aides à la création par champ artistique (arts visuels, danse, musique, théâtre et arts associés), ce dispositif a permis des interactions entre ces champs dès lors qu'y prenait part une dimension de l'image ou des technologies numériques.

Plus de 15 ans après, trois nouveaux dispositifs sont venus dernièrement appuyer l'ouverture inter-artistique inaugurée par le Dicréam :

[295] https://johncorporation.org/fr/a-propos.

- Le dispositif Chimères (Création - hybridation - immersion - mobilités : expérimentations et recherches en écritures scéniques) pensé par le ministère de la culture (Dgca) est porté depuis 2018 par le Lieu unique (Lu), scène nationale de Nantes, et le Théâtre nouvelle génération (Tng), centre dramatique national de Lyon, accompagnés à partir de 2021 par deux nouveaux partenaires : l'Espace des arts, scène nationale de Chalon-sur-Saône, et le Centre national de la danse. Programme d'accompagnement à l'écriture et à l'expérimentation artistique allant jusqu'à la pré-production, Chimères a été conçu à l'intention des artistes de tous les champs de la création contemporaine (théâtre, cirque, musique, danse, arts visuels, littérature, cinéma, design, graphisme, architecture, métiers d'art…) et créateurs venant d'autres univers (jeu vidéo, code, réalité virtuelle et augmentée, etc.) afin d'explorer des formes artistiques dites hybrides au sens où elles relient les mondes « physique » et « numérique ».
- En 2021, en réaction à la crise sanitaire du Covid, le ministère de la Culture a lancé le dispositif Mondes nouveaux pour redynamiser la scène de la création contemporaine sur la base d'une philosophie inter-artistique affirmée, puisqu'il s'adresse à des projets relevant indifféremment des arts visuels, du spectacle vivant, des écritures, du design et des arts appliqués.
- Enfin, dernier né de la dynamique inter-artistique impulsée progressivement par le ministère, a été mis en place en 2023 l'appel à projets Cura impliquant le Centre national des arts plastiques (Cnap), l'association française des commissaires d'exposition (C|E|A), l'association des scènes nationales (Asn) ainsi que la direction générale de la création artistique (Dgca). Permettant un croisement de regard, de pratiques et de publics entre deux secteurs qui se connaissent mal et interfèrent peu, ce dispositif vise notamment à mettre en lien des scènes nationales avec les acteurs de l'art contemporain sur leurs territoires, à renforcer l'expertise des premières dans l'accompagnement de projets dans le champ de l'art contemporain et à offrir des espaces de visibilité supplémentaires aux artistes visuels français émergents et confirmés, en particulier sur des territoires moins dotés en structures dédiées aux arts visuels.

Ce panorama met en évidence que la politique du ministère de la Culture est loin d'être inexistante en matière d'inter-artistique, ce qui certes ne cible pas nommément la performance – on relève par exemple que le terme performance ne figure dans le cahier des charges d'aucun des labels nationaux, alors que ces textes ont été rédigés en 2016-2017 – mais agit toutefois sur les conditions de fond nécessaires à cette pratique. De sorte que le sentiment de nombre des artistes et professionnels entendus dans le cadre de notre étude d'une absence de réelle politique de l'État en faveur de la performance, mérite d'être quelque peu tempéré.

En revanche, on ne peut qu'entendre l'inquiétude dont ils nous ont fait part face à la disparition successivement en 2019 du festival Do Disturb après sa cinquième édition et

en 2023 du festival Move après sa septième édition, à quoi s'ajoute la fin actée du festival Sonic Protest à l'occasion de sa 20e et dernière édition en 2024 et une grande incertitude quant à l'avenir du Festival actoral. On peut ajouter à ce constat que :

- le Dicréam a fait tout dernièrement l'objet d'une refonte qui restreint fortement la dimension inter-artistique qui l'a caractérisé pendant 20 ans ;
- le dispositif Chimères, arrivant au terme de sa durée de vie initialement prévue de cinq ans, est en cours d'évaluation ;
- Mondes nouveaux est reconduit à ce jour seulement jusqu'en 2025 ;
- l'appel à projet Cura n'a pas vocation à être renouvelé.

Cette succession d'échéances affectant des entités ou dispositifs structurants de la scène de la performance invite indiscutablement à s'emparer de ce sujet. Elle révèle en outre la faiblesse d'une approche qui fonctionne par juxtaposition de programmes ou de dispositifs sans réellement se saisir du cœur de la problématique. À cela s'ajoute le fait que si l'inter-artistique n'est pas absent des politiques du ministère de la culture, l'approche de celui-ci reste foncièrement organisée par champ artistique, à la différence d'une approche plus globale dans d'autres pays – nos interlocuteurs mentionnent ainsi l'Italie, la Belgique, les États-Unis ou encore l'Asie – qui permet, selon les artistes entendus, une meilleure visibilité de la performance qu'en France.

Quelle hospitalité à l'inter-artistique dans un paysage cloisonné ?

La sectorisation structurelle du paysage artistique en France, comme du ministère lui-même, dans son organisation interne, ne crée pas, en effet, les meilleures conditions de réponse à des demandes qui précisément échappent aux cloisonnements légués par l'histoire. Certains artistes de la performance peinent ainsi à trouver le bon interlocuteur au sein des Drac où ils sont parfois renvoyés du service des arts visuels à celui du spectacle vivant ou réciproquement, ou encore du dispositif d'aide à la création dramatique à celui d'aide à la création chorégraphique ou musicale ; la Dgca avec ses délégations par champ artistique n'est pas non plus réellement en ordre de marche pour appréhender des démarches de création inter-artistiques.

Parallèlement, on constate que le sentiment d'appartenance à tel ou tel champ artistique reste fortement ancré chez nombre d'artistes comme d'enseignants ; si la rencontre inter-artistique est manifestement d'actualité comme en témoignent beaucoup de créations actuelles, des facteurs de résistance persistent. On relève à cet égard que certaines tentatives d'institutionnalisation de l'inter-artistique sont à la peine, comme c'est le cas dans des écoles supérieures résultant de la mutualisation entre écoles d'arts visuels et écoles du spectacle vivant décidée par l'État (cf. notamment l'Ésal à Metz, l'isdaT à Toulouse, et la HEAR à Strasbourg-Mulhouse).

En somme, se fait jour un décalage grandissant entre la sectorisation, historique en France, du champ de la création et la vitalité inter-artistique observable. Ce qui appelle

une vigilance d'autant plus grande que le sentiment d'appartenance évoqué ci-dessus ne peut que se renforcer si les moyens financiers disponibles viennent à se resserrer.

Comment répondre de façon la plus pertinente à ces demandes dont la légitimité artistique ne fait pas débat ? Comment adapter nos politiques publiques à ces formes que la structuration actuelle des aides peine à reconnaître ? À la croisée des champs artistiques, performances et formes performantielles appellent en effet la mise en œuvre de mesures ajustées à leurs caractéristiques et particularités. Rappelons ainsi que ce sont :

- des gestes souvent singuliers dans une démarche artistique élargie qui nécessitent de renforcer une culture de la versatilité artistique et de l'hospitalité à l'inter-artistique, prenant en compte les « pas de côtés » ;
- des gestes portés par des artistes qui ne sont pas nécessairement structurés en compagnie. Cette particularité implique la proposition de dispositifs d'aide en direction des œuvres et des structures (rôle des intermédiaires) plutôt qu'en direction des porteurs de projet, dans un enjeu d'efficacité mais aussi d'équité, notamment face aux compagnies de théâtre, de musique et de danse déjà constituées ; la possibilité offerte aux artistes du spectacle vivant, depuis la réforme des aides déconcentrées du spectacle vivant en 2021, de solliciter des producteurs délégués pour porter leur demande d'aides n'apparaît pas de nature à répondre au besoin d'artistes non seulement issus de champs artistiques divers mais surtout culturellement éloignés d'une institution dont ils ignorent le fonctionnement.
- des formes aux conditions de création particulières (non prévisible, non stabilisé, difficilement planifiable) qui s'accommodent mal des calendriers normés de production et de demande d'aides publiques ; cette caractéristique invite à repenser l'usage ancré du soutien a priori (aide à la création) pour y substituer un soutien a posteriori, une fois les œuvres créées (notamment pour les œuvres à protocole), ce que permet par exemple l'aide à la reprise dans le domaine du spectacle vivant qui pourrait s'élargir à une aide à la réactivation d'une performance identifiée comme référente ; on peut également penser en termes d'attribution de prix, ou de financement de la conservation de traces (édition, accessoires des actions, photographies, vidéos, films[296]) ;
- des formes qui n'ont pas vocation à diffuser largement, voire à ne pas diffuser au-delà de leur date de création ; la non-reproductibilité principielle des performances appelle ainsi une dérogation aux critères de diffusion qui sont applicables dans le domaine du spectacle vivant afin d'accueillir l'enjeu de l'événement fondateur de la performance ;
- des formes qui par leur nature (durée, contexte de présentation) s'accommodent mal des enjeux de recettes propres (billetterie) des structures culturelles du

[296] Il existe un dispositif, porté par la Délégation à la danse, qui finance des films de danse pouvant entrer dans cette catégorie.

spectacle vivant ; cette particularité implique des gestes programmatiques adaptés et articulés à une stratégie de rayonnement sur un territoire donné ;

- des formes peu consensuelles qui appellent des actes programmatiques singuliers (sont souvent convoqués festivals ou temps forts), ainsi que des accompagnements en termes de médiation.

Ces spécificités sont autant de « contraintes » qui déterminent un cadre possible pour l'action publique. Elles appellent un changement profond d'approche pour intégrer le paradigme de l'inter-artistique. Afin d'avancer en ce sens, nous proposons d'approfondir cinq grands sujets sur lesquels l'État pourrait être appelé à se positionner : l'enjeu d'une aide spécifique à la performance ; l'hypothèse de lieux dédiés ; la problématique du statut du performeur ; la place de la performance dans l'enseignement supérieur ; les objectifs en termes d'archives.

Faut-il une aide spécifique de l'État à la performance ?

La nécessité d'un meilleur accompagnement et d'une meilleure lisibilité de la performance ne fait pas débat aux yeux de l'ensemble des artistes interrogés. Beaucoup soulignent que les financements sont complexes à obtenir du fait de la multiplicité de « guichets » : Centre national de la musique (Cnm), résidences en musique et en arts visuels, résidences d'écriture du Cnl, aides dans les Drac ou Europe Creative pour n'en citer que quelques-unes. À cela s'ajoute l'impossibilité dans certains cas de cumuler des aides de champs artistiques différents[297].

Toutefois, cette question est abordée différemment selon ceux qui affilient leur geste artistique à une a-disciplinarité de principe ou l'identifient esthétiquement et symboliquement à un champ artistique spécifique ; selon également que la performance occupe la totalité de leur démarche artistique ou seulement une partie – cette seconde situation étant manifestement la plus courante[298] ; selon enfin qu'ils ont l'habitude d'inscrire, d'un point de vue administratif et économique, leur activité dans le champ des arts du spectacle ou dans celui des arts visuels. Cette hétérogénéité d'identités, de parcours et de statuts, conduit inévitablement à des positions différentes : faut-il une aide spécifique à la performance, ou faut-il au contraire s'en tenir à l'architecture actuelle des aides par champ artistique et favoriser leur perméabilité ?

Il ressort des entretiens menés que les aides individuelles à la création des arts visuels soutiennent déjà la performance comme pratique artistique, mais il est souligné que ces aides atteignent des montants faibles par rapport à ceux que l'on peut constater dans le

[297] Notamment à la Drac Île de France.

[298] C'est ce qui ressort de l'enquête conduite auprès des conseillers en Drac qui indique que la performance constitue une activité plutôt marginale au sein de l'activité artistique qu'ils sont amenés à suivre, que rares sont les artistes qui en font une mono-activité et que, pour la plupart, la performance n'est qu'un mode de travail parmi d'autres. Les artistes interrogés ont, pour une large part, confirmé que la performance n'est qu'un volet de leur activité.

spectacle vivant, situation particulièrement pénalisante pour des projets collectifs ou qui mobilisent des dispositifs « spatiaux » importants.

Dans le même temps, l'hypothèse d'une aide spécifique à la performance qui s'insérerait dans le dispositif des aides déconcentrées au spectacle vivant (Adsv), sous forme d'un « collège performance » supplémentaire dans les commissions mises en place par les Drac, n'apparait pas comme une piste à retenir. Cette piste a d'ailleurs été explorée par la Drac Île-de-France[299] qui en tire un bilan très mitigé. Le principe avait été retenu de faire analyser certains dossiers à dominante inter-artistique, parallèlement à leur examen par les collèges danse, musique et théâtre, par un collège mixte constitué de représentants de chacun des trois autres collèges et des conseillers art visuel et audiovisuel de la Drac. Il en est ressorti de fortes différences d'approche entre le collège mixte et les collèges par champ artistique dans l'analyse des dossiers et leur évaluation[300]. En outre, est apparu un point de friction important autour de l'indicateur de diffusion, fortement mis en avant dans le domaine du spectacle vivant – d'autant plus avec le plan Mieux produire, mieux diffuser (Mpmd) – alors qu'il n'a guère de pertinence dans le domaine des arts visuels et qu'il s'inscrit en totale contradiction avec le principe de non-reproductibilité cher à la performance.

En ce qui concerne le positionnement des artistes face à cette hypothèse d'une aide spécifique à la performance, l'opposition à l'idée d'un collège performance intégré au dispositif Adsv est également portée soit par des artistes qui se définissent comme relevant des arts visuels, soit par des artistes – principalement des danseurs et chorégraphes – qui considèrent que leur champ de pratique permet d'accueillir sans problème des gestes artistiques relevant de la performance. Par ailleurs, toujours dans le cadre de cette hypothèse, pour un certain nombre d'artistes la question se poserait de savoir quels contours retenir pour cette pratique dont ils rappellent qu'elle a pour particularité d'œuvrer précisément dans les interstices entre champs artistiques sans se laisser enfermer dans aucun. Observant enfin les intitulés envisagés pour le « collège performance »[301]qu'un troisième groupe appelle quant à lui de ses vœux, l'on s'aperçoit que l'enjeu, tout autant que celui de la performance à proprement parler, est celui des formes performantielles qui croisent les champs artistiques et de leur accueil au sein de l'un ou l'autre de ces champs qui structurent aujourd'hui les aides publiques.

[299] Le projet a été conçu en 2019 et expérimenté en 2020 et 2021. Il s'agissait de conduire l'expertise artistique de manière plus transversale. Toutefois, ce collège mixte, non prévu par les textes, ne disposait pas d'enveloppe propre. Il émettait un avis complémentaire à celui de la commission compétente dans le champ artistique où la demande avait été déposée. L'idée était alors d'aller au sein de la Drac Ile-de-France vers un « service régional de la création » entièrement transversal. Ce projet a été abandonné avec le changement de direction.

[300] Le collège inter-artistique s'est révélé plus exigeant que les collèges par champ artistique en centrant notamment son évaluation sur une réelle approche collective et une horizontalité entre les champs artistiques. Par ailleurs, l'expérience mettait au jour les disparités de fonctionnement entre collèges du fait d'une histoire propre à chaque champ artistique mais aussi de volumes de demandes très différents d'un champ à l'autre.

[301] « Le théâtre et son double », « Collège des arts associés », « Aides déconcentrées pour la performance », « Aides à la performance artistique », « Collège des arts performatifs », « Collège des arts indisciplinaires », « Collège transfuge », « Collège Performance-indiscipline », « Collège créations performatives pluridisciplinaires ».

Si l'on s'en tient à ces différents points de vue[302], il ne s'agirait donc pas tant d'inventer une nouvelle aide spécifique à la création pour la performance, que de faciliter la circulation entre les champs artistiques et les aides qui structurent aujourd'hui leur économie respective, dans un enjeu de fluidité aussi bien créative, qu'administrative et budgétaire. Ceci, en cohérence avec la vision[303] que les artistes ont de la performance (elle serait par essence inter-artistique) et en adéquation avec le regard qu'ils portent sur la structuration actuelle des aides[304] : une imperméabilité entre champs artistiques qui n'est pas suffisamment en phase avec la vitalité des gestes créatifs d'aujourd'hui et n'encourage pas assez le champ des performances ou des formes performantielles. Rétive à toute classification, la performance serait ainsi partout (dans tous les champs artistiques) et nulle part (non assignable à un seul).

Cet impératif d'ouverture et d'hospitalité que les artistes appellent de leurs vœux, dans une dynamique de décloisonnement nécessaire des arts (arts du spectacle, arts visuels mais aussi littérature, images animées), pourrait – selon eux – trouver à se réaliser au moyen des ajustement suivants : représentation de tous les champs artistiques dans les commissions dédiées à chacun d'entre eux, composition de collèges « curieux des formes hybrides », valorisation et facilitation de la pluri-inscription des gestes artistiques, construction d'espaces institutionnels inter-artistiques.

La position de réserve des artistes rejoint celle des conseillers en Drac qui, tout en reconnaissant à 58 % que le dispositif actuel ne répond pas vraiment ou pas du tout à la situation et à 52 % qu'il conviendrait de l'aménager, sont 63 % à être plutôt défavorables ou très défavorables à introduire un « collège performance » spécifique dans le dispositif Adsv[305].

De même, bon nombre des structures interrogées dans le cadre de notre étude ne souhaitent pas l'institution d'une aide spécifique pour la performance de peur d'en figer la spontanéité. Considérant en outre que la performance est une attitude qu'adopte un artiste à un moment spécifique de sa trajectoire, l'isoler comme « genre » serait à leurs yeux une erreur qui pourrait avoir pour effet le transfert des conditions précaires des artistes dans le domaine des arts visuels vers celui du spectacle vivant. Toutefois, d'autres au contraire sont favorables au développement d'un tel soutien et soulignent que si la performance appelle un déplacement vivifiant entre champs artistiques cela doit aussi se traduire en termes de production et de diffusion comme de relation au public,

[302] Une réserve a également été émise qui pointe la difficulté pour des artistes non structurés en compagnie de déposer des demandes d'aides à la performance.

[303] Si quelques artistes (3) pensent que la performance doit être envisagée comme un domaine autonome afin de mieux reconnaître sa place et défendre son économie de production, si l'intégration de la performance dans le champ du spectacle vivant semble effective pour certains (3), la majorité (13) considère que la performance œuvre à la croisée des arts visuels et des arts de la scène – son histoire au XX[e] siècle est celle d'une traversée des disciplines et d'un tremblement des domaines.

[304] Si seul un petit noyau d'artistes (5) se déclare proprement insatisfaits de la structuration actuelle des aides publiques qu'ils jugent inégalitaire, complexe, trop élitiste ou encore enfermée dans une conception cloisonnée (et donc excluante) des disciplines, une large majorité (11) considère, de son côté, que la structuration actuelle des aides gagnerait – afin de s'ajuster à l'évolution des pratiques et de la création artistique – à favoriser la circulation entre les champs artistiques.

[305] Chiffres résultant de la consultation par questionnaire début 2024 des conseillers art visuel et spectacle vivant des Drac.

déplacement qui, s'il n'est pas assumé, risque de faire de la performance du spectacle vivant mal accompagné.

À ce sujet, est évoqué le nouveau programme dénommé « Perform ! » lancé en 2024 par Pro Helvetia. Ce programme soutient les artistes ou collectifs d'artistes visuels de Suisse qui souhaitent professionnaliser, approfondir ou développer leur pratique de la performance (par exemple, en transposant leur pratique vers la scène, en s'aventurant dans la performance vidéo ou le monde numérique) et ont besoin d'un soutien pour la création d'une nouvelle œuvre ou le développement d'une œuvre existante. La priorité est donnée aux projets conçus pour avoir un impact durable sur la pratique de l'artiste ou du collectif (par exemple, professionnalisation ou changement dans l'approche artistique). Dynamique, très ouvert, ciblant clairement la pratique performantielle, Perform ! est toutefois assorti d'une restriction non négligeable qui écarte a priori l'intérêt de transférer en France ce dispositif : *« les requérant.es qui travaillent dans le domaine de la danse et du théâtre ne sont pas éligibles »*. Cette limitation qui renvoie à la position – évoquée précédemment – de l'art corporel dans les années 1980, s'accompagne du fait qu'est expressément prévu au titre des coûts de personnel pris en charge *« les honoraires du personnel artistique (par exemple, artistes, performeur·euses, dramaturges, directeur·rice de photographie, etc.) »*[306]. Non seulement, l'enjeu inter-artistique identifié par nous comme majeur est ici fortement restreint – à l'instar de ce qui se passe pour la réforme du Dicréam – mais apparaît également la problématique lancinante du statut du performeur, sur laquelle nous allons revenir un peu plus loin, ce qui met en évidence la dimension multifactorielle de l'approche inter-artistique.

Faut-il des lieux dédiés à la performance ?

La performance bouscule fondamentalement la relation aux publics et retentit sur les pratiques de programmation dans le champ du spectacle vivant aussi bien que dans celui des arts visuels. Notamment, programmer des performances dans des espaces non dédiés à l'accueil de spectacles pose de multiples questions : celle de la sécurité des œuvres environnantes dans les espaces muséaux ; celle de la détermination d'une jauge et de la billetterie, dans les sites qui ne sont pas « sous douane » (périmètre difficilement contrôlable) ; celle encore des conditions de répétition (besoin de temps et d'espace) pour les artistes performeurs invités. Outre ces éléments relatifs aux conditions de présentation des œuvres, la relation particulière que la forme performance engage par ailleurs avec les publics est également un sujet de réflexion pour les programmateurs. Qu'il s'agisse de leur durée (inhabituelle, non-normée), de leur propos (libre, irrévérencieux, voire provocateur), de leur forme (inclassables, extravagantes), des espaces atypiques dans lesquels elles se tiennent, ou encore de la convocation émotionnelle et intellectuelle des spectateurs qu'elles engagent, les performances

[306] Cf. https://prohelvetia.ch/fr/trouvez-un-soutien/perform/

constituent pour les publics des expériences particulières parfois éprouvantes ou dérangeantes, qui ne ressortent pas aux cadres traditionnels (normés et rassurants) de réception des œuvres.

Ces formes artistiques singulières appellent ainsi un geste de programmation adapté. Les formats spécifiques (festivals, temps forts) qui sont massivement choisis par les structures de diffusion pour programmer des performances relèvent de ce souci. La nécessité d'un accompagnement (médiation) de ces formes auprès des publics est également un sujet de préoccupation. Si ces derniers doivent être « guidés » vers l'acceptation de formes artistiques ouvertes, vers un inconnu qui interroge le libre arbitre et favorise la prise de risque allant de l'émerveillement à la déception, l'enjeu consiste également à sortir les spectateurs de la logique du synopsis où tout est annoncé à l'avance. La communication sur ces formes, enfin, est un autre point d'attention de la part des professionnels. Si de nombreuses structures du spectacle vivant programment des performances lors de temps forts ou de festivals**,** force est de constater que peu d'entre elles utilisent le terme de performance auprès du grand public, lui préférant le terme d'hybridation ou d'esthétiques plurielles pour rassurer un public attaché à des catégories plus traditionnelles. Le terme de performance fait parfois peur, celle-ci étant implicitement associée aux notions d'hermétisme ou de provocation.

Au-delà des enjeux de diffusion, de production, de communication et de médiation, les professionnels ont souligné le fait que la programmation de performances ou de formes performantielles contribue au renouvellement et au rajeunissement des publics. Un constat qui mérite d'être mis en regard d'une autre caractéristique de cette forme : sa non-reproductibilité. La pratique performantielle échappe par principe à une écriture de la reproductibilité classique et par conséquent à une logique de production et de diffusion standardisée (même si la mise en place de protocoles en permet une diffusion élargie), ce qui peut s'apparenter à une forme de « handicap » au regard des enjeux actuels de la politique ministérielle (Mpmd). Elle relève cependant d'une résistance artistique précieuse et nécessaire : c'est parce qu'elle est unique que la performance fait événement ; parce qu'elle est éphémère qu'elle convoque physiquement les spectateurs dans l'« ici et maintenant » de ce qui se passe. La performance, par sa fugacité, dessine le modèle d'une œuvre qui se consume[307], plus qu'elle ne se consomme. Une œuvre qui ne se sépare pas de son contexte d'existence (sites, lieux, espaces).

Institutionnalisation vs préservation d'une scène alternative : quel équilibre ?

Observant le paysage national de la performance, en matière de production et de diffusion, on peut retenir quatre grands profils d'acteurs :

[307] La métaphore de la consumation n'est pas inhabituelle : festival Comme nous brûlons (scène queer et féministe) ; en 2023, Patricia Allio a réalisé « Brûler pour briller ».

- des acteurs institutionnels : pour la plupart, des Frac et Cac et des structures labellisées du spectacle vivant qui prennent en charge une offre inter-artistique à dimension performantielle ;
- un ensemble de structures intermédiaires, relevant principalement des collectivités territoriales (Scin, théâtres de ville, centre culturels divers, festivals) qui intègrent une offre inter-artistique à leur programmation ;
- des acteurs privés engagés de manière affirmée dans le soutien à la performance ;
- un ensemble de structures alternatives (notamment Afa, tiers lieux, friches).

Sur cette base, il apparaît que l'État peut être un acteur majeur de l'inter-artistique et qu'il est donc en position d'améliorer la visibilité de la performance ou, tout au moins, celle des formes performantielles. Cette responsabilité appelle néanmoins une réserve. L'État doit se garder d'intervenir trop directement sur les circuits expérimentaux non institutionnels qui constituent une sorte de « poumon de la performance », conformément à son ADN historique. Ces circuits sont particulièrement actifs dans le champ musical mais on y retrouve aussi le cinéma expérimental qui explore notamment l'usage de la musique et de la danse[308] dans les projections de films, ou encore des acteurs indépendants du champ littéraire (librairies, festivals).

Il faut également rappeler ici l'importance des initiatives d'artistes qui ont historiquement contribué et contribuent encore à promouvoir cette pratique ; une dynamique que l'État doit préserver. En intitulant, en 2023, sa rencontre annuelle de la performance, *« le cimetière de la performance »,* Le Générateur entendait marquer ce territoire : *« comprendre, analyser les fils qui tissent la performance, se débarrasser de ceux qui la plombent, c'est réactiver sa dimension émancipatrice. »*. Sur cette base, il ne paraît pas opportun à ce jour pour l'État de s'engager dans la création de lieux dédiés.

Cette position de précaution suffit-elle toutefois à répondre à la demande claire de la part des artistes d'accroître la visibilité de la performance et ce, au niveau national ? Car si quelques artistes assument d'être logés, nourris ou défrayés mais pas payés pour leur prestation, trouvant dans ces conditions de diffusion une forme de liberté propre à l'histoire même de la performance, la plupart revendiquent d'être correctement rémunérés – la mise en place d'une grille de rémunération est suggérée, de même que la possibilité d'accéder au régime de l'intermittence du spectacle[309] – et soulignent que, pour ce faire, de réels moyens de production doivent être rendus disponibles et confiés à des acteurs opérationnels.

[308] On peut notamment citer le laboratoire cinématographique MTK de Grenoble ; le festival Prisme de l'association Mire à Nantes, dédié au cinéma argentique expérimental ; Light Cone, association dont l'objectif est la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental dont elle s'attache à assurer la promotion en France et dans le monde, notamment par l'organisation de scratch projections, séances monographiques ou thématiques, cartes blanches ainsi que soirées explorant les formes élargies du cinéma ; l'association Grains de lumière de Marseille ; la Cooperativa del Cinema Indipendente de Naples.

[309] Ces points seront traités dans la section suivante.

Une modalité de soutien pertinente : la « résidence performance »

Accroître la visibilité de la performance sans en altérer l'authenticité, tel est le défi qu'il faut relever. La piste d'une aide spécifique aux artistes ayant été précédemment écartée, et celle d'une aide à des lieux dédiés appelant les réserves que l'on vient de poser, c'est le principe de la « résidence » qui apparaît vraisemblablement le plus adapté. Un cadre d'action que la circulaire de 2016 encadre d'ores et déjà[310], mais qui n'est aujourd'hui pas encore suffisamment activé. Reposant sur un partenariat de projet défini dans le temps – celui-ci pouvant trouver une extension sous la forme d'une position d'artiste associé – entre un lieu (qui lui-même peut servir de catalyseur de la performance) et un artiste (à qui l'on peut demander de s'impliquer au-delà de l'œuvre sur laquelle il travaille), la « résidence performance » s'impose comme une réponse appropriée.

Au-delà des enjeux de production, la résidence-performance permettrait en outre de répondre aux enjeux de déhiérarchisation des lieux de production-diffusion et donc de prendre en compte la scène alternative au même titre que l'ensemble des acteurs culturels : structures labellisées et non labellisées, centres culturels de rencontre, Scin, théâtres municipaux, festivals, centres d'art, médiathèques, Afa, etc., pour n'en citer que quelques-uns. On citera comme exemple la résidence éco-féministe fondée par l'artiste franco-italienne Romina de Novellis dans les Pouilles en Italie (*Domus Artist Residency*).

Quel statut pour les artistes-performeurs ?

À plusieurs reprises, au fil des pages qui précèdent, est apparue, en filigrane, la problématique du statut de l'artiste de la performance, problématique qui conduit à examiner la manière dont ses prestations sont contractualisées et l'échelle de rémunération qui s'y attache.

Un cadre juridique flou

La performance est à ce jour un point aveugle de la littérature juridique encadrant la création artistique. En effet, le terme n'y apparait nulle part.

Il est absent du code de la propriété intellectuelle (CPI) en particulier de son article L.112-2 qui définit les œuvres de l'esprit, ce en dépit de trois modifications depuis la loi de 1957 sur les droits d'auteurs[311]. Ainsi sont considérées comme œuvres de l'esprit ;

---

[310] « *Une résidence de création, de recherche, d'expérimentation peut comporter une présentation au public des résultats du travail conduit au cours de la résidence. Dans le cadre d'une résidence de création, cette présentation peut prendre une forme finalisée (exposition, performance, représentation, concert, publication, projection, lecture, conférence, édition, etc.) ou revêtir une forme intermédiaire témoignant de la démarche de création en cours.* » Circulaire du 8 juin 2016, relative au soutien d'artistes et d'équipes artistiques dans le cadre de résidences. Annexe 3, les différents dispositifs d'accueil et d'accompagnement des artistes.

[311] La loi n°85-660 du 03/07/1985 a introduit au titre des œuvres protégées les numéros et tours de cirque ainsi que les œuvres graphiques et typographiques et les logiciels ; la loi n°92-597 du 01/07/1992 a codifié le texte et ajouté dans le périmètre de protection les créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure ; la loi n°94-361 du 10/05/1994 a complété la protection des logiciels par celle du matériel de conception préparatoire.

- au titre du spectacle vivant, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ; les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ; les compositions musicales avec ou sans paroles ; à quoi l'on peut ajouter les conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature ;
- au titre des arts visuels, les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; les œuvres graphiques et typographiques ; les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ; les œuvres des arts appliqués ; à quoi l'on peut ajouter les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles[312].

Cette absence se confirme dans le détail fourni par le même code et par le code de la sécurité sociale (CSS) pour les œuvres relevant de la branche des arts graphiques et plastiques (article R 122-3 du CPI et article R.382-1 du CSS) dont la liste explicite est la suivante :

- œuvres originales, graphiques ou plastiques, telles que les tableaux, les collages, les peintures, les dessins, les gravures, les estampes, les lithographies, les sculptures, les tapisseries, les céramiques, les verreries, les photographies et les créations plastiques sur support audiovisuel ou numérique ;
- scénographies de spectacles vivants, d'expositions ou d'espaces ;
- œuvres du design pour leurs activités relatives à la création de modèles originaux.

Sauf à envisager une assimilation aux « conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature » ou aux « scénographies de spectacles vivants, d'expositions ou d'espaces », la ressource juridique est de mettre en avant de manière extensive l'article L 112-1 du CPI qui précise : *« Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination. »*

C'est manifestement le choix fait par le ministère de la culture puisque l'instruction interministérielle du 12 janvier 2023 relative aux revenus tirés d'activités artistiques relevant de l'article L 382-3 du code de la sécurité sociale[313] intègre dans son annexe 2, au titre des œuvres concernées, les *« performances d'art graphique »*. On relève également que les entités en charge des droits des artistes auteurs, la Maison des artistes (Mda) et l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (Agessa) retiennent parmi les travaux et prestations relevant de la branche des arts graphiques et plastiques qui ouvrent droit au régime social des artistes-auteurs « les réalisations de plasticien » ainsi définies : *« installations, art vidéo, performances d'art pouvant faire appel à différentes disciplines (sculpture, peinture, photographie, musique, langage …) et mettant en évidence*

[312] La performance est également absente de la liste des réalisation considérées comme œuvres d'art par l'article 98A du code général des impôts.
[313] Instruction interministérielle n°DSS/5B/DGCA/2023/6.

la prépondérance d'une démarche plastique créatrice. Les créations plastiques sur support audiovisuel ou numérique sont limitées à douze exemplaires. »[314] Ce sont les deux seuls textes législatifs ou réglementaires qui, à notre connaissance, mentionnent à ce jour la performance.

Cette approche par l'article L 112-1 du CPI est corroborée par le tribunal de grande instance de Paris dans son jugement pour contrefaçon de droits d'auteur prononcé le 22 janvier 2010 en faveur des ayants droits d'Yves Klein : en effet, c'est en vertu de l'article L 112-1 du CPI, que le tribunal a accueilli au titre des œuvres protégées les œuvres d'Yves Klein *« qualifiées d'anthropométries, terme qui désigne usuellement la technique de mesure des différentes parties du corps humain et au cours desquelles il organisait des performances chorégraphiques, complexes et ritualisées »* ainsi que les décrivent les ayant-droit. Le tribunal a, en outre, précisé que *« l'originalité des performances revendiquées réside en l'espèce dans la combinaison des éléments qui les caractérisent (le décor, la mise en scène, les costumes et le mode opératoire) qui leur confère une physionomie propre et traduit un parti pris esthétique reflétant l'empreinte de la personnalité de son auteur »*[315].

La jurisprudence fournit également des indications importantes concernant les principes de contractualisation relative à la performance. La cour d'appel de Paris a ainsi prononcé le 26 mai 2016 deux arrêts dans deux affaires similaires opposant des artistes danseurs recrutés par le Palais de Tokyo pour une performance. Le différend portait sur le fait qu'alors que leur recrutement avait été validé, les deux artistes se sont vu proposer une rémunération sous forme de droits d'auteurs pour un montant forfaitaire de 2 880 € pour la série de représentations prévues (40 représentations pour l'un, soit de 72 € nets par représentation, 50 représentations pour l'autre soit 57,60 € nets par représentation), ce qu'ils ont refusé. La Cour d'appel a rappelé, dans un cas comme dans l'autre, que *« le Palais de Tokyo ne pouvait proposer [au danseur] comme elle l'a fait de le rémunérer sous forme de droits d'auteur alors que selon l'article L 7121-3 du code du travail*[316]*, les artistes du spectacle, au nombre desquels figurent les artistes chorégraphiques, doivent être salariés. »* et a considéré que c'est le Palais de Tokyo qui avait *« mis fin unilatéralement au contrat de travail, à la suite du refus [du salarié] d'être payé sous forme de droits d'auteur, ce que l'employeur ne pouvait aucunement proposer. »*[317] Elle a également accordé une indemnité pour préjudice sur la base du cachet brut minimal prévu par la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles (118,02 € à l'époque).

[314] Cf. https://www.secu-artistes-auteurs.fr/artiste-auteur/le-regime-social/affiliation/activites-artistiques-eligibles/les-activites-du-champ

[315] Extraits du compte-rendu de la 3e chambre, 2e section du tribunal de grande instance de Paris en date du 20 mai 2011 (N° RG 10/01454)

[316] *« Tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité qui fait l'objet de ce contrat dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce et des sociétés. »*

[317] Extraits de l'arrêt la cour d'appel de Paris (pôle 6, chambre 9) en date du 26 mai 2016 (N° RG 14/11933).

Une contractualisation variable

La jurisprudence rappelle à juste titre les règles relatives au domaine du spectacle vivant, ce dernier étant défini dans le code du travail (CdT) par la présence physique d'au moins un artiste du spectacle lors de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit (article L 7122-1). Toutefois, là-encore, un flou existe puisque le terme artiste de la performance ou de performeur n'apparaît nulle part dans ce code qui précise que sont considérés comme artistes du spectacle, « notamment » : l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur-orchestrateur, le metteur en scène, le réalisateur et le chorégraphe, pour l'exécution matérielle de leur conception artistique, l'artiste de cirque, le marionnettiste, les personnes dont l'activité est reconnue comme un métier d'artiste-interprète par les conventions collectives du spectacle vivant étendues (article L 7121-2 du CdT). Le « notamment » présent dans cette définition permet évidemment une marge de manœuvre mais la nomenclature n'est jamais anodine et on a vu que dans les deux affaires traitées par la cour d'appel de Paris la désignation de danseur ou artiste chorégraphique a été utilisée pour désigner les interprètes partie prenante de la performance. Cette absence peut avoir notamment une incidence quant aux droits à l'assurance chômage puisque l'annexe X de la convention d'assurance chômage relative aux artistes du spectacle renvoie à ce même article L.7121-2 du CdT pour déterminer ceux qui en sont bénéficiaires. Absent du code du travail, le « performeur » l'est également de la convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles qui définit l'artiste-interprète comme suit : *« personne qui interprète c'est-à-dire représente, chante, récite, déclame, joue, danse ou exécute devant un public (ou dans le cadre d'un processus de recherche artistique) une œuvre artistique, littéraire, musicale, chorégraphique, de variétés, de cirque, de rue ou de marionnettes. Le terme générique d'artiste-interprète regroupe notamment les artistes chorégraphiques, de cirque, dramatiques, lyriques (solistes et chœurs), marionnettistes, musiciens (dont le chef de pupitre), de variétés, de complément, conteurs … »* (article XI.2.C2).

Ainsi donc, l'intégration de l'activité de l'artiste de la performance au cadre du spectacle vivant ne va pas de soi sauf à accepter de s'agréger à un champ artistique recensé par les textes, ce qui est contradictoire avec l'esprit de l'inter-artistique qui fonde la performance. Par ailleurs, le régime du salariat a pour effet d'inscrire l'activité dans des contraintes qui peuvent s'avérer problématiques pour la performance, eu égard notamment à sa liberté de format. Il en va ainsi des règles relatives à la durée du travail qui, sauf cas explicitement prévu, limitent les périodes de travail à 6 jours consécutifs maximum, établissent à 10 heures par jour la durée maximale du travail et imposent au moins 20 minutes de pause lorsque le temps de travail quotidien atteint 6 heures. La convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles prévoit toutefois que (article VI.6.1), pour autant que la durée du temps de travail durant la semaine concernée n'excède pas 48 heures, la durée journalière de travail effectif peut être portée à 12 heures, dans les cas suivants :

- pour les salariés qui sont en tournée ou en activité de festival,
- pour les salariés qui participent à la production (création ou reprise) d'un spectacle : dans ce cas, cette dérogation ne pourra être effective que pour les 15 jours qui précèdent la première représentation ;
- pour les salariés qui participent au montage et démontage du spectacle.

À ce jour c'est donc le pragmatisme qui prévaut et les responsables de structure que nous avons rencontrés expliquent s'ajuster en fonction des demandes des artistes et des usages de leur cadre d'activité.

La situation la plus simple est le cas où l'artiste est lui-même organisé en structure juridiquement autonome (existence d'une compagnie, inscription au registre des sociétés ou du commerce) : il est alors en mesure de signer un contrat de cession, ce qui renvoie sur lui la responsabilité de gérer la ressource humaine qu'il mobilise : c'est ce même protocole qui est utilisé avec les artistes étrangers pouvant fournir un « formulaire de détachement », ce qui permet de les payer sur facture.

Dans le cas contraire, l'approche est plus délicate. En effet, si la conception de la performance peut sans difficulté être rémunérée en droits d'auteurs – de même que l'est une composition musicale, une dramaturgie, une chorégraphie, une mise en scène, etc. – la présentation devant le public, même quand elle est portée par son concepteur seul, peut juridiquement être considérée comme prestation de spectacle vivant puisque, comme le prévoit l'article L 7122-1 du CdT, il y a alors *« présence physique d'au moins un artiste du spectacle lors de la représentation en public »*. Il en va de même, par extension, pour le temps d'élaboration physique de la performance, celui des repérages, essais, réglages avant son exécution, comme c'est l'usage dans le spectacle vivant où le temps de répétition ou de création est en principe salarié[318]. L'instruction interministérielle du 12 janvier 2023 semble toutefois ne pas écarter que cette prestation puisse être rémunérée en droits d'auteur – cela reviendrait en quelque sorte à assimiler une performance exécutée par son concepteur à la lecture devant un public qu'un écrivain ferait de son manuscrit, bien que ce rapprochement butte sur la situation symétrique d'un compositeur qui jouerait sa partition, laquelle renvoie d'usage au statut de salarié.

Cette approche est toutefois difficile lorsque la performance fait appel à la présence physique d'artistes qui n'en sont pas concepteurs mais en sont, de fait, des interprètes. La jurisprudence Klein mentionnée précédemment ne laisse là guère de marges de manœuvre, ce qui a, par ailleurs, pour effet de conduire possiblement, dans la même équipe, à deux statuts différents, n'ouvrant pas sur les mêmes droits. Cela peut expliquer que certains collectifs d'artistes visuels se positionnent aussi dans le domaine du spectacle vivant en se constituant en compagnie comme le collectif Amicale de production qui a pris cette décision en 2012[319].

[318] Bien que cela ne soit pas conforme au droit, un usage existe dans certains cas où les temps préalables à la représentation sont globalisés avec ceux des représentations qui suivent en intégrant leur rémunération au cachet versé pour celles-ci.
[319] Notamment avec la création *Germinal* (2012), conçue par Halory Goerger et Antoine Defoort.

En tout état de cause, la performance dans sa diversité de formes interpelle fortement la responsabilité juridique et sociale des structures qui en assurent la production ou la diffusion. Cela concerne les modes de contractualisation mais aussi la responsabilité civile en regard de l'usage possible dans le cadre d'une performance d'objets, outils, machines, véhicules voire armes qui imposent au producteur et au programmateur de s'assurer que l'artistes dispose des habilitations ou autorisations nécessaires, ou encore de l'utilisation de matières explosives ou inflammables qui est soumise à des règles strictes notamment en espace clos. Et sur ce point, les structures relevant du domaine du spectacle vivant ont-elles sans doute plus l'habitude et donc plus de ressources face à de telles situations que des structures du domaine des arts visuels dont l'activité majeure est de gérer des expositions ou des collections[320].

Rémunérations et droits sociaux en question

Tous nos interlocuteurs, au cours de cette étude, ont insisté sur la grande précarité qu'ils constatent chez les artistes de la performance, indiquant que certains d'entre eux vivent avec le RSA ou, parfois, seulement avec une indemnité d'adulte handicapé. Ce constat renvoie évidemment au faible montant des aides individuelles à la création aux arts visuels déjà souligné. Cette situation a d'ailleurs retenu l'attention du ministère de la culture qui a commandé en avril 2019 à Bruno Racine un rapport sur ce sujet. Rendu le 22 janvier 2020, celui-ci, intitulé *L'auteur et l'acte de création,* s'ouvre par un constat sans appel : *« La mission révèle ainsi un phénomène déjà ancien de fragilisation des conditions de vie et de création des artistes-auteurs, aggravé récemment par des facteurs conjoncturels. »*[321]

Parallèlement, la concertation entre les services de l'État (délégation aux arts visuels de la Dgca, service des musées de France et sous-direction des monuments historiques et des espaces protégés de la Dgpa) et les associations regroupant les fonds régionaux d'art contemporain et les centres d'art ainsi que les organismes de gestion collective a abouti, fin 2019, à ce que soit mis en place un droit de présentation publique des œuvres dans le cadre d'une exposition monographique ou collective. Toutefois, il existe encore une marge de progression certaine quant à l'application de ce qui n'est au demeurant qu'une recommandation du ministère.

De son côté, l'association française de développement des centres d'art contemporain a adopté le 15 mai 2023 un « Référentiel de rémunération » définissant des salaires minimums et des salaires cibles, qu'il est recommandé de chercher à atteindre. Ce référentiel prend en compte la performance de la manière suivante :

[320] Rappelons que le statut d'entrepreneur de spectacle vivant nécessite une déclaration en préfecture valant licence (article L 7122-3 du CdT). Toutefois, peuvent exercer sans licence, dans la limite de six représentations annuelles, des structures qui n'ont pas pour activité principale ou pour objet l'exploitation de lieux de spectacles, la production ou la diffusion de spectacles (article L 7122-19 du CdT). Elles s'acquittent alors du versement des cotisations sociales résultant de ces représentations auprès du guichet unique pour le spectacle vivant (GUSO).
[321] Bruno Racine, *L'auteur et l'acte de création*, Rapport au ministre de la Culture, janvier 2020.

	Minimum		Cible
Rémunération pour l'adaptation d'une performance	300 €	Soit 500 €	1 000 €
Cession de droits de présentation	200 €		

Rémunération pour la création d'une performance	500 €	Soit 700 €	1 400 €
Cession de droits de présentation	200 €		

Cession de droits pour la présentation d'une performance	200 €	

Ces montants peuvent être mis en regard de ceux prévus dans le spectacle vivant par l'avenant du 25 janvier 2024 à la convention collective nationale des entreprises du spectacle vivant, relatif aux salaires minimaux applicables aux artistes dans les situations de base à compter du 1er février 2024[322] :

	Cachet minimum isolé (4h indivisibles)	
Comédien	de 118 € salle de moins de 200 places	à 155 € salle de plus de 600 places
Danseur d'ensemble	142,55 €	
Musicien d'ensemble (moins de 10 membres)	174,36 €	

L'évolution du niveau de rémunération recherché par les acteurs du secteur des arts visuels va donc dans le bon sens mais on ne doit pas perdre de vue que ces revenus ne génèrent pas les mêmes natures et niveaux de droits sociaux.

C'est précisément de ce problème dont s'est emparé un ensemble de réseaux et syndicats d'artistes-auteurs : La Buse (Réseau indépendant qui interroge le monde de l'art en tant que milieu de travail), STAA (Syndicat des Travailleurs et Artistes Auteurs), SNAPcgt (Syndicat National de Artistes Plasticiens), Ligue des auteurs professionnels, syndicat des écrivains de langue française, etc. Cela a conduit au dépôt en février 2022 par le député Pierre Dharéville d'une proposition de loi visant à l'instauration d'un revenu de remplacement pour les artistes-auteurs temporairement privés de ressources[323]. Cette proposition de loi n'a toujours pas été inscrite à l'ordre du jour de l'Assemblée nationale mais une mobilisation des acteurs de terrain a conduit le 14 février 2024 à une présentation de ce texte dans les locaux du Palais Bourbon par les groupes politiques qui la portent.

[322] https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALITEXT000049309111/

[323] Proposition de loi n°5093 enregistrée à la présidence de l'Assemblée nationale le 22 février 2022.

Cette actualité invite les ministères concernés (Culture et Affaires sociales) à arrêter leur position et bien évidemment le législateur à faire son travail. Nous en resterons dans le cadre de cette étude à des recommandations pratiques. On relèvera toutefois que le ministère du travail, de la santé et des solidarités et le ministère de la culture ont publié le 27 mai 2024 un communiqué commun appelant de leurs vœux l'amélioration de la situation du secteur des festivals de cinéma et confiant pour ce faire une mission à un inspecteur général des affaires sociales, François Romaneix. La demande de ce secteur, portée par le collectif Sous les écrans la dèche, est de permettre aux salariés de ce secteur d'accéder au régime de l'intermittence des techniciens du spectacle vivant et du spectacle enregistré. Une initiative identique serait la bienvenue pour faire la lumière sur le statut du performeur en situation devant un public et lors des temps d'élaboration physique, essai et réglage qui les précèdent.

Quelle place pour la performance dans l'enseignement supérieur de la création en France ?

Un des tous premiers actes touchant à l'enseignement en matière de performance a sans doute été la publication en 1970 de l'ouvrage collectif dirigé par Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*[324], ouvrage qui développe diverses idées en matière d'art participatif et d'enseignement.

Des enseignants, artistes de la performance

La performance a trouvé sa place assez rapidement dans des écoles supérieures d'arts visuels qui ont accueilli, non pas tant la performance comme enseignement, mais des artistes de la performance comme enseignants. C'est ainsi que Gina Pane a enseigné à l'École supérieure des beaux-arts du Mans de 1975 à 1990, Joël Hubaut a commencé à enseigner à celle de Caen en 1978 et Arnaud Labelle-Rojoux à Avignon à partir de 1990 puis à Dunkerque et à la Villa Arson de 2007 à 2016. Danseuse et plasticienne, Claudia Triozzi a enseigné à l'intersection entre ces deux champs artistiques à l'École supérieure d'art de Rueil-Malmaison de 2006 à 2011 puis à l'École nationale supérieure d'arts de Bourges à partir de 2011 et enfin à celle de Cergy-Pontoise à partir de 2019. À l'Ensba-Lyon, la performance est abordée en master à la fois sur le plan de la théorie et sur le plan pratique grâce à un poste d'enseignant à plein temps[325], tandis qu'en 1er cycle l'approche est conduite par des intervenants extérieurs.

[324] Robert Filliou et al., *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts*, Cologne – New York, Kasper König, 1970 [rééd. Occasional Papers, 2014]. Une version française a été publiée en 1998, *Enseigner et apprendre, Arts vivants*, Paris – Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann. Joseph Beuys, George Brecht, John Cage, Marcelle Filliou, Dorothy Iannone, Allan Kaprow, Dieter, Vera, Bjössi et Karl Roth, ainsi que Benjamin Patterson. Concernant cet ouvrage, voir l'analyse détaillée proposée par Laurence Cathala, Sébastien Dégeilh, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz, « Teaching and Learning as Performing Arts ». *Pour l'un dit*, Institut supérieur des arts et du design de Toulouse, 2017. Mis en ligne en 2022 https://hal.science/hal-03760187

[325] Poste occupé depuis 2011 par Marie de Brugerolle, historienne, critique d'art et commissaire d'exposition.

Concernant l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (Ensba), le terme performance était dans un premier temps surtout utilisé dans les vernissages et n'est apparu dans la définition des ateliers que très récemment. L'une des artistes que nous avons rencontrés dans le cadre de cette étude, ancienne étudiante à l'Ensba, se souvient que dans les années 2004-2009, si certains chefs d'atelier tels Jean-Luc Vilmouth étaient sensibles à la performance, d'autres étaient très réticents au dialogue inter-artistique que cette pratique pouvait appeler – par exemple, il était alors interdit aux étudiants en son de faire de la musique – et que soutenir son diplôme en 2008 en présentant une performance était très risqué[326]. Hélène Delprat, nommée professeur de dessin en 2015, a introduit une unité d'enseignement dédiée au corps, ce qui signifiait que, dans la formation dispensée, le corps devenait l'objet d'une technicité, tandis que Nathalie Talec, nommée cheffe d'atelier également en 2015 propose depuis lors une approche fortement pluridisciplinaire. En 2019, alors qu'Hélène Delprat est nommée cheffe de l'atelier de dessin/performance sont recrutés trois nouveaux chefs d'ateliers dont les travaux intègrent la dimension performantielle : la chorégraphe Emmanuelle Huynh qui crée l'atelier « danse performance » ; Angelica Mesiti, dont une exposition au Palais de Tokyo la même année s'intitulait *Quand faire c'est dire* ; Julien Prévieux, lui-même performeur (cf. notamment, *Of Balls, Books and Hats,* 2018, présentée lors du Festival actoral à Marseille, à l'Usine C à Montréal, à la Ménagerie de verre à Paris ou encore au T2g à Gennevilliers). Co-portée par plusieurs chefs d'atelier, l'unité flottante dédiée au corps depuis 2015 a, par exemple, conduit Hélène Delprat et Julien Prévieux à aborder les notations de la danse du point de vue graphique ; à la suite du départ d'Hélène Delprat, cette unité d'enseignement est en cours de redéfinition.

On notera aussi le rôle de l'université avec l'École des Arts de La Sorbonne et ses programmes Genre et Performance et Performance et Care (Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

De la chair à l'esprit : former des artistes

Dans l'enseignement supérieur en danse, c'est la formation pilotée par le centre chorégraphique national de Montpellier qui, la première, a proposé une approche performantielle. À l'été 2000, à l'initiative de Mathilde Monnier, cette formation A développé un programme expérimental dénommé « Potlatch » (été 2000), cérémonial dont on a vu précédemment la place qu'il a occupé dans les imaginaires des avant-gardes. À partir de ce programme s'est engagée une redéfinition du cursus qui a pris le nom d'ex.e.r.ce en 2001 et qui s'est étoffé au fil du temps, faisant place progressivement à plus de théorie, d'interdisciplinarité et de diversité dans les intervenants parmi lesquels des artistes résidents tels Emmanuelle Huynh (2004), Laurent Pichaud (2005), Fabrice Ramalingom (2006), Xavier Le Roy (2007 et 2008) et est devenu master en partenariat avec l'université de Montpellier en 2011.

[326] Notre interlocutrice a échoué et n'a obtenu son diplôme que l'année suivante avec une proposition plus formelle.

Parallèlement, dans le cadre d'une résidence de recherche et de création de trois ans au Centre national de la danse, Boris Charmatz a proposé en 2002 le projet « Bocal » école nomade et provisoire, active de juillet 2003 à juillet 2004. L'enjeu de ce projet était de mettre l'école à l'épreuve de l'esthétique et du politique en réunissant une quinzaine de personnes de 20 à 30 ans – danseurs, médecin, plasticiens, designers, écrivains, circassien et musiciens – en vue de repenser les modalités de la formation en danse et de placer la question de l'art en son centre.

Par ailleurs, à la suite de sa nomination à la direction du Centre national de danse contemporaine (Cndc) d'Angers en 2004, la chorégraphe Emmanuelle Huynh a également introduit l'approche performantielle dans cette école, notamment en créant un second cycle dénommé Essais en direction d'« étudiants-artistes » (les « essayistes ») qui ont un intérêt pour les questions du corps, du geste et de ses représentations, cursus qui a accueilli quatre promotions de 2005 à 2013 avant d'être supprimé. L'arrivée de Noé Soulier à la direction du Cndc en 2020 conduit toutefois à une relance d'une orientation où la dimension performantielle prend toute sa place.

« Peut-on se contenter d'écoles formant la chair des auditions de quelques compagnies ''qui tournent'', ou doit-on demander aussi à l'école d'être le creuset de l'art de demain ? » : telle était la question posée par Boris Charmatz dans le cadre de son projet Bocal, question qui a largement prospéré depuis lors dans l'enseignement supérieur en danse même si toutes les écoles n'accordent pas la même place aux réponses qu'elle appelle, sachant que l'approche des pratiques performantielles n'apparait nulle part, à ce jour, dans le référentiel du diplôme national supérieur professionnel de danseur (Dnspd). La mastérisation de la formation, en cours dans plusieurs écoles – Cnsmdp depuis 2020, Cnsmdl et Cndc, en projet – pourrait être mise à profit pour avancer sur ce plan.

Des initiatives en faveur de l'inter-artistique

Dans le champ de la musique, les établissements d'enseignement supérieur font peu de place à la performance qui est rarement nommée en tant que telle, On relève toutefois des initiatives allant dans ce sens au sein de quelques-uns d'entre eux.

Au Cnsmdp, la question de la performance n'est pas qualifiée nommément mais depuis la création, en 1993, de la classe d'improvisation générative par le compositeur Alain Savouret, de nombreux étudiants sont conquis par cette formation qui leur donne les outils pour développer une approche pratique et théorique de formes innovantes de concert (performances, théâtre musical, multimédia) tout en développant un travail en relation avec d'autres formes d'expression artistique (danse, cinéma, vidéo, etc.). Cette classe s'adresse aux instrumentistes et chanteurs du conservatoire désireux de diversifier leur pratique par le développement de leur capacité d'invention musicale. Sans obéir à aucun style ou idiome musical, la pédagogie questionne les mémoires individuelles et collectives tout en convoquant le propre vécu musical des étudiants. La question de la théâtralité, les expérimentations sonores, le travail d'écriture au plateau et la relation

avec le multimédia développent également l'immersion sonore en articulation avec l'architecture d'un lieu. Cette classe, complémentaire à la classe de composition du conservatoire, est assurée actuellement par Alexandros Markeas et Vincent Lê Quang et fait partie du département jazz du Cnsmdp. Par ailleurs, à l'Ircam, l'esprit de la performance a pris de l'ampleur avec des installations et l'intégration du multimédia transformant les formats des concerts. L'inter-artistique est pris en compte, notamment dans le cadre du Cursus de composition et d'informatique musicale, ainsi que dans le cadre du partenariat mis en place depuis 2023-2024 avec le Studio National des Arts contemporains qui a remplacé la chaire supersonique avec l'Ensba de Paris. Ce Cursus donne aux stagiaires une solide autonomie technique, une maîtrise de plusieurs programmes informatiques [327] et ouvre les voies d'une approche inter-artistique notamment lors de workshops autour de l'improvisation, de la danse, de la poésie et de l'image. Le Cursus se veut ainsi ouvert à toute pratique, intégrant le medium technologique dans de multiples approches par un panorama complet des outils et techniques liées à l'usage de l'informatique et les nouvelles technologies pour la composition, notamment dans les domaines de la composition assistée par ordinateur (Cao), du traitement du signal, de la synthèse sonore et de l'écriture de l'interaction.

Au département musique du Pont supérieur, pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne-Pays de la Loire, bien que la performance ne soit pas nommée en tant que telle, le croisement des esthétiques comme les musiques amplifiées, improvisées ou traditionnelles tient une place importante et nourrit des activités de recherche artistique sous différentes formes, dont la recherche création qui favorise en interaction avec la danse et le théâtre un travail autour des différents langages de plateau, notamment dans le cadre du dispositif Reves (Recherche et valorisation dans les écoles supérieures du spectacle vivant) mis en place par le ministère de la culture. L'École supérieure de musique et de danse de Lille-Hauts de France (Esmd) n'a pas non plus jusqu'alors introduit l'enjeu de la performance dans ses enseignements, tant en musique qu'en danse, mais elle vise pour les années qui viennent la transversalité et les croisements inter-artistiques qui favoriseront de fait la prise en compte de ces enjeux ainsi qu'en témoigne la tentative récente – hélas inaboutie – d'un projet avec le Musée des beaux-arts de Lille associant musiciens et tatouage en direct devant un tableau par un professionnel.

À la recherche de la performance

Pour ce qui concerne l'enseignement supérieur d'art dramatique, une première observation[328] de l'offre d'enseignement des douze[329] écoles supérieures dédiées qui émaillent le territoire national révèle une forte hétérogénéité quant à la place accordée à la performance. Celle-ci est en effet, pour certains, absente des maquettes

[327] À titre d'exemple : Max, OpenMusic, Modalys, TS2, Spat, etc.
[328] Sur la base des maquettes pédagogiques des établissements transmises à la Dgca dans le cadre des procédures d'accréditation.
[329] Tns ; Ensatt ; Esad ; Tnba ; Tnb ; Eracm ; Esca- Studio d'Asnières ; Cnsad, Théâtre de l'Union- Cdn ; Théâtre du Nord-Cdn ; L'École de la Comédie de Saint-Étienne-Cdn ; Ensad-Montpellier.

pédagogiques ; pour d'autres, mentionnée exclusivement comme pratique dans l'espace public ; pour d'autres encore, elle apparaît comme l'une des pratiques possibles dans les parcours libres qui jalonnent le processus de recrutement des élèves comédiens ou bien elle est présente par le biais des invitations faites à des intervenants extérieurs identifiés comme performeurs ; pour d'autres enfin, la performance fait l'objet d'une offre d'enseignement spécifique à la fois pratique et théorique, c'est le cas de l'École du Théâtre national de Bretagne à Rennes, sous la direction du metteur en scène Arthur Nauzyciel.

Cette situation hétérogène s'explique en grande partie par des textes de référence anciens : arrêté du 1er février 2008 et du 20 juillet 2015. Ce qui surprend plus, c'est que ces textes ont fait place tout dernièrement à un nouveau texte (l'arrêté du 15 novembre 2023 relatif au diplôme national supérieur professionnel de comédien) qui ne fait toutefois aucune mention de cette pratique artistique de la scène. Les référentiels d'activités professionnelles, de compétences et d'évaluation en annexe, s'ils mentionnent la possibilité pour les élèves comédiens et comédiennes de prendre appui sur la pratique « d'arts voisins » afin de développer et explorer leur registre de jeu, ne comptent pas la performance parmi ces derniers. Sont ainsi évoqués comme « arts voisins » le théâtre gestuel, le masque, la marionnette, le clown, le conte, etc. sans référence à la performance. Ceci est d'autant plus étonnant que les référentiels du Dnspc « acteur marionnettiste » mentionnent quant à eux la performance parmi les « arts voisins », et que le Snop[330], publié en septembre 2023[331], intègre la performance dans son offre d'enseignement initial du théâtre au titre de discipline complémentaire[332] et propose cette dernière comme l'une des options possibles de son diplôme national d'études de théâtre délivré par les conservatoires. Erreur ou oubli, cette absence s'apparente dans tous les cas à une lacune qu'il faudra combler tôt ou tard. L'importance d'une juste adéquation entre l'offre de formation des écoles supérieures d'un côté et l'évolution des pratiques artistiques de l'autre, dans un souci d'insertion professionnelle des élèves comédiens, d'ajustement de l'offre d'enseignement aux évolutions de la création théâtrale, et de vitalité artistique des enseignements, ne fait pas débat[333].

[330] Par commodité, nous utiliserons désormais cet acronyme pour désigner le Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement public spécialisé de la danse, de la musique et du théâtre.

[331] Parution au Bulletin officiel du ministère de la culture, hors-série n°5.

[332] *« L'enseignement du théâtre s'envisage à partir d'une discipline centrale, à savoir l'art dramatique (ou art du jeu théâtral), et de plusieurs disciplines complémentaires. Les disciplines complémentaires sont, entre autres, les suivantes : arts de la marionnette, arts du cirque, arts de la rue, arts du récit, arts du geste, magie nouvelle, art du clown, cabaret, mise en scène, dramaturgie, scénographie, costume, écriture dramatique et scénique, technique vocale, masque, théâtre d'objets, jeu radiophonique, jeu devant la caméra, improvisation, performance, corps en jeu, histoire du théâtre. ».*

[333] L'entretien que nous avons pu mener avec le vice-président de l'association nationale des écoles supérieures d'art dramatique (Anesad), dont l'une des missions est de « mener un travail commun de réflexion et de proposition en matière de pédagogie et de recherche », nous invite à penser que la pratique de la performance – bien que non-nommée explicitement comme telle – irrigue pourtant les enseignements proposés dans nombre d'écoles supérieures d'art dramatique ; elle pourrait ainsi faire l'objet d'une réflexion partagée entre les établissements.

Décloisonner les enseignements artistiques

Cet état des lieux met en évidence que la performance est abordée de manière fort inégale dans les enseignements supérieurs de la création artistique. Plus encore, on a pu observer au fil du temps des tensions dans certains établissements d'enseignement supérieur de la création pour lesquels l'État avait fait le pari de l'inter-artistique en organisant la fusion entre des écoles d'arts visuels et des centres de formation musique et danse (Cefedem) au début des années 2010. C'est ainsi que l'Ésal a fait l'objet d'une mission de l'Inspection de la création artistique en 2018[334] et que plus récemment, début 2023, l'isdaT a connu une situation de crise qui a conduit au départ de son directeur, ouvrant sur une période d'incertitude.

Ces tensions résultent non seulement des effets de sentiments d'appartenance à un champ artistique déjà évoqués précédemment, mais aussi de la disparité des cursus comme l'a souligné dès 2015 une mission d'études de l'Inspection de la création artistique sur ces configurations[335] : alors que dans le domaine des arts visuels les cursus portent exclusivement sur des formations à la création organisées en deux cycles (3 ans + 2 ans), en musique, les cursus proposés concernent l'interprétation mais aussi la pédagogie, pour l'essentiel en trois années, et en danse exclusivement la pédagogie, initialement sur deux années, recombinées en cycle de trois ans en lien avec un parcours licence en université partenaire.

Les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon ne sont pas non plus à l'abri de tensions entre les deux champs artistiques qui y cohabitent comme l'a prouvé la crise survenue au Cnsmd de Paris fin 2013 qui a également conduit à déclencher une mission d'inspection[336] ou, en 2018, l'épisode de contestation par les musiciens de la possible nomination d'une danseuse à la direction du Cnsmd de Lyon[337].

Comme on l'a déjà souligné, le cloisonnement entre champs artistiques apparaît nettement plus marqué en France que dans d'autres pays comme la Belgique[338], la Grande-Bretagne ou les Pays-Bas et cette différence vaut aussi pour l'enseignement

---

[334] Cf. Rapport nº SIE 2019 005, *École supérieure d'art de Lorraine* établi en 2019 par Jacques Bayle, Philippe Le Moal, Philippe Ribour.

[335] Cf. Rapport nº SIE 2015 48, *La HEAR (Strasbourg-Mulhouse), L'isdaT (Toulouse)*, établi en 2015 par Jérôme Dupin, Jean-Pierre Estival et Pascale Laborie.

[336] Cf. Rapport SIE, juin 2014, *La place de la danse dans les conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse*, établi par Philippe Le Moal.

[337] Début juillet 2018, *La Lettre du Musicien* révèle en exclusivité, sur son site internet, la liste des trois candidats retenus pour la direction du Cnsmdl : Mathieu Ferey, Viviane Serry et Serge Cyferstein. Le jury se prononce ensuite à l'unanimité sur le choix de la danseuse Viviane Serry. En réaction des enseignants du CNSMDL publient un communiqué pour mettre en garde contre *« le choix d'une candidature ''danse'' qui déséquilibrerait le fonctionnement de l'établissement »*. Gilbert Amy, ancien directeur du CNSMD, écrit à la ministre de la culture pour faire part de son inquiétude : *« Cet établissement […] ne peut être qu'entre les mains d'une personnalité incontestable, reconnue et estimée par le milieu professionnel. Il me semble que ces qualités éminentes ne sont pas réunies à l'heure actuelle »*. Cf. notamment « Refus du ministère d'accepter le choix de Viviane Serry à la tête du CCNSMD de Lyon ; une décision injuste », communiqué du Syndeac mis en ligne le 24 juillet 2018, et *La Lettre du musicien* n°512, septembre 2018.

[338] Par exemple à l'Académie royale des beaux-arts de Gand.

supérieur où les maquettes pédagogiques des écoles d'arts visuels sont beaucoup plus ouvertes au spectacle et réciproquement.

Les artistes interrogés dans le cadre de cette étude déplorent fortement cette situation. Toutefois, rares sont ceux qui sont favorables à la création de structures d'enseignement dédiées à la formation à la performance. La très grande majorité d'entre eux affirme en revanche la pertinence d'un volet d'enseignement pratique et théorique (cette dimension a été soulignée) de la performance dans les écoles supérieures d'art, tous domaines confondus.

Cette position rejoint le point de vue d'Arnaud Labelle-Rojoux qui a longuement enseigné en école supérieur d'art : *« Je pense que la performance ne s'enseigne pas. Ce qui s'enseigne c'est ce qui est à la périphérie de l'art et dont la performance se nourrit plus que toute autre discipline. C'est son côté ouvert. Cannibale. Excessif. »* Cette posture doit cependant être mise en regard d'un autre témoignage, recueilli lors de nos entretiens, qui pointe que les étudiants en arts visuels, tout particulièrement en 1er cycle d'études, s'imaginent que « c'est simple de faire de la performance », alors même que cela demande des savoir-faire et une connaissance de son histoire convoquant un travail d'expérimentation faisant appel à l'inter-artistique, une traversée de la pratique pour construire une exigence appropriée. On peut, en outre, prendre en compte, sur cette question, les analyses de l'historienne et critique d'art Claire Bishop qui, à la suite du théoricien de l'art John Roberts, développe l'idée que la performance introduit un principe de déqualification, à l'instar de ce qui se produit en économie :

> « Roberts utilise les théories du travail comme un moyen de comprendre l'avant-garde : l'œuvre d'art devient le point central d'une redéfinition de la compétence et de la valeur du travail manuel. En adoptant une esthétique de l'amateur et du quotidien, l'avant-garde réduit l'écart entre l'artiste et le non-artiste, supprimant la frontière entre le professionnel et l'amateur. Cela produit une remise en question de l'autorité qui, poussée jusqu'au bout, implique logiquement la mort de l'artiste tel qu'il était traditionnellement perçu. Roberts parle de ce processus comme d'une ''spectralisation'' de l'artiste : quand n'importe qui peut être artiste, en quoi est-il nécessaire de disposer d'un savoir spécialisé. »[339]

Poursuivant cette analyse, Claire Bishop, met à jour un processus complexe qui vient retourner cette conclusion :

> « Durant les cinquante dernières années, de nombreuses performances de déqualification ont eu lieu dans le cube blanc ou la boite noire, sous l'impulsion de performeurs rompus aux exigences de ces deux espèces d'espace. Contrairement à l'amateurisme, la déqualification appelle le rejet conscient de n'importe quel entraînement disciplinaire et des compétences qui lui sont traditionnellement affiliées. Il est crucial d'avoir acquis cette pratique pour pouvoir la *rejeter* ensuite. [...] En d'autres termes, la déqualification requiert toujours une requalification si elle veut

[339] Claire Bishop, « Déqualifier le théâtre, requalifier la performance », in « La Permanence » *Cahier spécial / Mouvement* n°73, 2014.

> nous convaincre qu'elle est plus qu'un simple amateurisme. À son niveau le plus basique, cette requalification appartient au domaine de la rhétorique : il s'agit de rendre compte, de raconter de manière convaincante, voire de théoriser l'autodéconstruction d'une discipline. »[340]

On mesure ici l'ampleur des leviers que la pratique inter-artistique peut générer dans l'enseignement supérieur de la création tout comme les précautions que cela peut appeler. Ce qu'illustre parfaitement le propos d'Emmanuelle Huynh lorsqu'elle explique la démarche de l'atelier « danse performance » qu'elle dirige à l'Ensba : *« je ne cherche pas à faire de mes étudiants des danseurs, je cherche à ce qu'ils découvrent la possibilité de faire de leur corps le site de l'œuvre. »*[341]

Dans une dynamique analogue, on peut évoquer l'initiative de l'isdaT – une des rares écoles supérieures françaises qui propose à la fois des enseignements en arts visuels, en musique et en danse – d'explorer des interactions entre ces trois champs artistiques, ce qui a notamment conduit, à l'initiative de Valérie du Chéné[342], à la mise en place pour les étudiants en 1re année d'études en arts visuels d'un atelier dénommé « l'usage de soi » conduit par Martine Truong Tan Trung, professeur de pédagogie de la danse et spécialiste de l'analyse fonctionnelle du mouvement dans le corps dansé (Afcmd).

Les entretiens que nous avons eus mettent également au jour la grande méconnaissance des étudiants à l'égard de l'histoire de la performance, ce qui croise un autre constat : l'approche de l'histoire de l'art se fait encore pour l'essentiel par champ artistique ; en somme, l'étudiant en musique n'aborde quasiment que l'histoire de la musique durant ses études de même que celui du théâtre n'est confronté quasiment qu'à l'histoire du théâtre[343]. Cette approche n'est plus défendable : il est essentiel désormais de penser histoire ***des*** arts et de promouvoir cette matière. Comme le notait Jean-Marc Adolphe dans l'édito du cahier spécial de *Mouvement* édité à l'occasion de l'exposition *La Permanence* présentée en 2014 au Musée de la danse - centre chorégraphique national de Rennes :

> « Avant, tout était à sa place. À chaque art son académie, ses musées, ses théâtres, ses studios, ses auditoriums, etc. Des catégories se sont instituées, un ordre s'est établi, contre lesquels, tout au long du XXe siècle, les « avant-gardes » ont opposé leurs coups de boutoir, disséminé leurs marques d'affranchissements. Ils ont fait *événement*, semant parfois la zizanie, mais marquant d'un trait vif l'histoire de l'art, telle qu'elle peut aujourd'hui s'enseigner, se transmettre, s'hériter. »

---

[340] Claire Bishop, *ibid.*

[341] Emmanuelle Huynh, entretien du 14 février 2024.

[342] Valérie du Chéné développe une pratique de peinture, installation, volume et dessin. Elle collabore depuis de nombreuses années avec l'historienne Arlette Farge, dans un dialogue qui implique le texte et l'image, et depuis plus récemment avec l'artiste Régis Pinault, dans le cadre de plusieurs projets qui lient cinéma, volume et peinture.

[343] Dans le cadre de nos missions d'évaluation des écoles supérieures d'art dramatique, nous avons pu constater la trop faible valorisation des enseignements théoriques, ainsi que la persistance d'une forme de hiérarchie – voire d'opposition - entre praxis et théorie.

> « Ce legs, s'affirme d'abord au présent, dans *l'indiscipline* de démarches artistiques qui outrepassent les frontières du passé. Mais ce présent n'est pas oublieux des strates, gestes, actes, œuvres qui l'ont rendu possible. Cela constitue une mémoire à laquelle, tout autant que l'invention de corps-artistes d'aujourd'hui, les institutions qui ont vocation à pérenniser et sanctuariser, doivent faire place, quitte à réexaminer leurs modes de conservation, d'exposition, de diffusion. La durée d'une œuvre, c'est ce qui la tient en vie : la façon dont elle continue de nous regarder, longtemps après avoir été accomplie ; et sa capacité à être réactivée, mise en perspective, réinterprétée (dans tous les sens du terme). »

Enfin, comme l'indique la recommandation 20 du rapport Racine, il importe également de *« Veiller à ce que les étudiants des établissements d'enseignement artistique bénéficient de formations relatives aux aspects juridiques, administratifs et commerciaux de leur future carrière. »*. Citons à cet égard, le dispositif d'accompagnement de la vie professionnelle dénommé « Via Futura » mis en place à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris qui permet d'aborder ces questions à partir de la troisième année et jusqu'à un an après l'obtention du diplôme. Toutefois, l'on souligne à la direction des études de l'établissement la difficulté d'intéresser les étudiants à ces sujets, difficulté observée dans de nombreux autres établissements.

Les enjeux de l'archive

Historiquement, la performance n'ayant pas vocation à fabriquer un objet – ce qui est à voir ne peut l'être, en principe, qu'une seule fois, là où cela a lieu – une fois la performance achevée, elle génère un fait d'absence systémique. Paradoxalement, la gestion de ce fait d'absence a été prise en compte largement en amont car, dès les débuts de la performance, des traces ont été conservées, traces certes fragmentaires mais le plus souvent délibérément constituées au moment même de la mise en action prévue. La photographie a ainsi été mobilisée très régulièrement et, dans une moindre mesure, le film en 8 mm ou 16 mm, puis plus abondamment la vidéo, ces médiums pouvant être par ailleurs aussi parties prenantes de l'œuvre.

En 2014, dans l'avant-propos à leur ouvrage *Interviewer la performance* qui réunit des comptes-rendus d'entretiens ou d'échanges avec douze artistes ou collectifs, acteurs historiques de la scène de la performance française[344], Mehdi Brit et Sandrine Meats écrivaient : *« Nous avons voulu participer à ce travail de création et, surtout, de mise à disposition, d'une documentation dont a encore tant besoin la performance. »* [345] Ils s'inscrivaient dans les pas du travail engagé par la Villa Arson qui avait lancé en 2007, avec le concours du conseil général des Alpes-Maritimes, un programme de recherche sur l'histoire de la performance sur la Côte d'Azur à compter de 1951, programme qui a trouvé sa conclusion en juin 2012 par la mise en ligne de l'ensemble des informations

[344] Julien Blaine, Marie Cool et Fabio Balducci, Olivier Dollinger, Charles Dreyfus, Esther Ferrer, Joël Hubaut, Arnaud Labelle-Rojoux, Éric Madeleine, ORLAN, Tsuneko Taniuchi, UNTEL, Jean-Luc Verna.
[345] Mehdi Brit et Sandrine Meats, *op. cit.*, p.7.

collectées par cette recherche – performance-art.fr – et par l'exposition *A la vie délibérée. Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, laquelle donna lieu à la publication d'un catalogue du même titre. La même année, se tenait le colloque international « La performance : vie de l'archive et actualité » organisé également par la Villa Arson et l'AICA France[346] avec le concours du Getty Research Institute dont les actes ont été publiés ; cet ouvrage questionne les moyens et les méthodes d'accès à la connaissance de la performance, son histoire, sa mémoire vivante, son actualité ; critiques d'art, historiens et historiennes de l'art, commissaires d'expositions, philosophes, artistes y offrent des analyses variées et complémentaires centrées sur une problématique fondamentale de la performance : l'archive et le statut des documents, des photographies, des objets, qui constituent l'art de la performance ou en témoignent. Mentionnons aussi l'initiative de la Maison rouge qui a proposé en 2009 et 2010 une série de rencontres dénommées « Raconter la performance »[347] qui anticipait l'ouvrage *Raconter la performance,* mentionné précédemment, puisqu'il s'agissait déjà de consigner les paroles de grands témoins de la période historique de la performance.

S'il trouve des défenseurs et, même plus, des acteurs, mettant en avant l'intérêt pour les étudiants et le public, voire pour les artistes, ce travail de mémoire a aussi des détracteurs. Certains considèrent en effet que la muséification, la codification et la reconstitution de performances historiques, ne sont vraiment pas indispensables dès lors que cette démarche enfreint le caractère anti-commercial et transgressif de la performance originelle. Plus largement, s'exprime une position visant à contrer la patrimonialisation, en particulier quand cela concerne ce qui a vécu aux marges de l'institution : si la performance devenait un répertoire, entend-on, elle gagnerait en teneur muséale et mémorielle, mais elle perdrait de sa puissance disruptive d'origine ; en outre, certaines propositions artistiques non fixées n'ont pas vocation à faire répertoire. Dans le même temps, comme on l'a vu précédemment, la dynamique du reenactment dépasse la problématique du répertoire et convoque foncièrement celle du document, de la trace, jusqu'à envisager que la trace devienne œuvre.

En termes de politique publique, il nous semble qu'il n'y a pas lieu de trancher dans ce débat mais plutôt de réunir les conditions pratiques de conservation pour qu'il puisse se poursuivre dans les meilleures conditions, c'est-à-dire sur la base de documents consignés et accessibles. C'est ainsi que le Cnap et le Frac Lorraine ont engagé un travail d'archivage et de mémoire de certains des protocoles considérés comme significatifs de l'histoire de la performance. Pilote en matière de réflexion dans ce domaine, le Frac Lorraine, en accord avec certains artistes comme Les gens d'Uterpan ou Carla Adra, envisage notamment de limiter à moins de dix les occurrences de certaines œuvres, ce qui entre en contradiction avec le principe d'inaliénabilité des collections publiques ; la

[346] Section française de l'Association internationale des critiques d'art.

[347] Conduit par l'historienne de l'art Sophie Delpeux, ce projet d'histoire orale consistait à faire décrire successivement par deux invités une même performance historique. Sont ainsi disponibles sur internet cinq épisodes consacrés respectivement à Michel Journiac, Gina Pane, Alberto Sorbelli, Tino Sehgal, Yoko Ono.

documentation de ces activations serait répertoriée en tant qu'œuvre archivée. Le Frac Lorraine deviendrait ainsi un véritable laboratoire de la performance et un lieu de conservation d'une histoire immatérielle. Cependant, à ce jour, une petite part seulement du champ est prise en compte. Sans doute est-il difficile de garder trace de tout ce qui se produit mais un travail de mémoire sur des performances clés, autour de thématiques importantes, semble nécessaire de manière plus systématique. À titre d'exemple, depuis quelques années, de nombreux artistes ont réalisé un travail sur l'identité de genre qui méritent attention. Certes, il est impossible d'être exhaustif et il y aura lieu de dégager des lignes de force sur des sujets centraux et de les documenter afin de constituer un fond d'archives de la performance qui réunisse protocoles, films, photos, textes, accessoires, tutoriels, permettant de rendre compte de ce pan de l'histoire des arts.

La création d'une documentation concertée permettrait par ailleurs la ré-interprétation de certaines actions que les nouvelles générations n'ont pas expérimentées. Dans un souci d'historicité et de mémoire vivante, on citera les conférences performées de Guillaume Désanges qui s'emploie en 2004, sur un mode performantiel, à raconter l'histoire de la performance en 20 minutes. Dans son récit, sous formes de gestes analogiques, il insiste sur le fait que *« la culture de la performance, c'est ce qui ne reste pas, même quand on se souvient de tout. Est-ce bien arrivé* ? Même pas sûr. *»*[348], dit-il avec lucidité. Cette difficulté de conserver une histoire des gestes et des situations déjà mortes dit tout l'enjeu de l'archive et de la conservation d'œuvres vivantes, autant d'enjeux qui restent encore en devenir.

Une initiative récente est venue compléter le paysage de l'archivage avec la création d'une base de données par le Générateur, lieu dédié à la performance depuis 2006, situé à Gentilly. Mise en chantier en 2019, « Performances Sources » a fait l'objet d'une mise en ligne en janvier 2023 [349]. Cette base, qui rassemble douze années de mémoire documentée, des dépôts d'artistes et de lieux partenaires[350], a été conçue avec le concours d'une doctorante grâce notamment à une aide de la Fondation de France[351]. Si ce travail doit être salué, il est principalement dédié à la performance du point de vue du spectacle vivant et prend peu en compte les productions performantielles dans le domaine des arts visuels : il passe notamment sous silence toutes les performances conceptuelles et protocolaires pourtant majoritairement présentes dans les collections publiques. Par ailleurs, il ne prend pas en compte les paramètres scientifiques de référence, tels ceux mis en place par Videomuseum[352], réseau de base de données des

[348] Revue *Trouble*, numéro 5, 2005, p. 80-103.
[349] https://performancesources.com.
[350] Principalement le Centre Wallonie-Bruxelles, le Mac Val, des centres d'art (Credac, Cneai, notamment) et la galerie Jacques Dongy.
[351] Un financement échelonné sur 3 ans (85 k€) de 2019 à 2021 avec le recours au crédit impôt-recherche.
[352] Pour avoir une vision panoramique de la performance artistique dans les collections publiques nationales, on peut déjà consulter la base de données numériques Navigart, qui recense toutes les acquisitions depuis 1900. Cette base comporte un corpus de 450 000 œuvres. Dans le cadre de cette étude, nous avons fait une sélection de 1 500 œuvres qui relèvent du performantiel. Il est possible de prendre connaissance de ce corpus en se rendant sur la Base Commune du réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain Videomuseum : https://www.navigart.fr/basecommune/ Suivre

collections des musées et organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain (musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Cnap Fnac, Frac, fondations) qui se sont regroupés pour développer, en commun, des méthodes et des outils utilisant les nouvelles technologies de traitement de l'information afin de mieux recenser et diffuser la connaissance de leur patrimoine muséographique. Là encore, l'inter-artistique reste à inventer…

À cet égard, on pourra remarquer que la problématique de conservation d'une mémoire des œuvres, des traces de ce qui les constitue est de longue date abordée dans le domaine du spectacle vivant. En effet, que l'œuvre soit donnée une seule fois ou cent fois, elle cessera tôt ou tard d'être exploitée et se posera inévitablement la question de ce qu'il en reste exactement. Car outre que d'une représentation à l'autre l'œuvre n'est jamais identique, ni les objets qu'elle laisse derrière elle (éléments de scénographie, costumes) ni les supports (texte dramatique, partition musicale, canevas de déplacement, protocoles de l'interprétation, conduite des éclairages, de la diffusion sonore) ni les témoignages divers (enregistrements visuels et sonores) ne sont l'œuvre elle-même. Cette dimension du vivant, la performance la partage foncièrement avec les œuvres musicales, théâtrales, circassiennes, etc. Arts visuels et spectacle vivant ont ici un rendez-vous indiscutable.

Caroline CROS
Inspectrice Arts visuel

Stéphanie CHAILLOU
Inspectrice Théâtre et arts associés

Philippe LE MOAL
Inspecteur Danse

Sylvie SIERRA MARKIEWICZ
Inspectrice Musique

ensuite les instructions pour créer son compte et demander l'accès à la sélection que nous avons faite, afin de recevoir automatiquement un lien (cf. Annexe 6).

Annexes

Annexe 1 - Lettre de mission

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Direction générale de la création artistique
Service de l'inspection de la creation artistique

Paris, le - 1 JUIN 2023

NOTE

à Caroline CROS, Stéphanie CHAILLOU,
Sylvie SIERRA-MARKIEWICZ, Philippe LE MOAL
Inspecteurs de la création artistique

Objet : Mission d'étude sur la performance.

PJ :

Réf. : 2023/D/8147

Pratique majeure du champ des arts plastiques des avant-gardes du début du XXe siècle au courant des années 1980, avec une période très marquée durant les années 1960 et 1970, la « performance », après avoir quasiment disparu, fait un retour en force sur la scène artistique du début du XXIe siècle au point de constituer un marqueur de contemporanéité de la période.

Revendiquée par les artistes du spectacle vivant comme des arts visuels, prisée des programmateurs et des institutions muséales, elle tend à s'imposer dans toutes les programmations en quête d'hybridations et de nouveaux formats. Son essor et son attrait auprès du public comme des professionnels la fait se déployer dans des lieux très divers de la friche artistique aux espaces institutionnels, de la boîte noire des théâtres au *white cube* des musées, de la salle d'exposition traditionnelle à l'espace public et naturel.

Ce phénomène, difficile à circonscrire, tant sont hétérogènes les formes qui s'en réclament et les œuvres qui en résultent, soulève des questions à la fois théoriques, esthétiques et de politiques publiques : jusqu'où la « performance » d'aujourd'hui est-elle parente du genre qui s'est constitué dans les années 1960-1970 ? Qu'est-ce qui explique la résurgence de cette pratique dans le champ de la création artistique, à l'échelle nationale et internationale ? Est-ce un engouement passager ou un phénomène durable ? Quelle est son ampleur ? Jusqu'où cette pratique remet-elle en question les repères sédimentés du spectaculaire, de ses modes d'apparition et de réception, voire le rôle de l'art comme de l'archive, dans la société d'aujourd'hui ? Quelles conséquences en tirer pour les politiques publiques en ce qui concerne les dispositifs d'aide à la création, le statut de l'artiste performeur et les besoins le concernant en termes de formation ? Quelle est la capacité de l'Institution à absorber l'hétérodoxie que porte cette pratique contestataire – déconstruction des systèmes de domination, outrepassement des normes – jusqu'à soulever possiblement des problématiques éthiques ?

Sur la base de ces interrogations, j'ai décidé de vous confier une mission d'étude, afin de mieux cerner cette pratique dans ses manifestations contemporaines mais aussi son environnement.

Affaire suivie par : Elisabeth Pégorié-Rayapin
Tél : 01 40 15 83 80
Mél : elisabeth.pegorie-rayapin@culture.gouv.fr
62 rue Beaubourg 75003 PARIS

Après une mise en perspective historique, vous vous efforcerez d'opérer un recensement des lieux et institutions, publiques ou privées, supports du renouveau de la pratique et mesurerez la montée en charge de celui-ci, sur la base notamment d'une collecte et d'une analyse de données. Vous tenterez d'identifier le périmètre ainsi qualifié aujourd'hui, ainsi que la place de la performance dans l'enseignement supérieur culture et la recherche. Vous développerez une approche croisée entre les différents champs artistiques afin de comprendre l'impact spécifique sur chacun d'entre eux du phénomène de la performance et celui de sa réactivation, ainsi que les effets constatables en termes de transversalité et d'hybridation des formes.

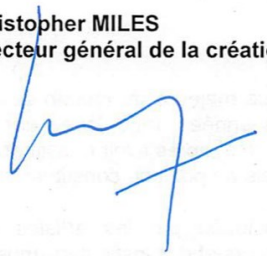
L'étude pourra conduire à formuler des propositions en matière de politique publique (réorganisation sectorielle, mise en place de nouvelles formes de soutien de statut des artistes concernés, enrichissement des collections publiques, numérisation comme traces ou documents).

Vous pourrez vous appuyer sur des témoignages de personnalités issues de ce champ artistique ou qui contribuent à son économie et sa visibilité et à son enseignement.

Vous solliciterez en tant que de besoin les services-métiers de la DGCA et les conseillers en DRAC/DAC.

Vous veillerez à me remettre votre rapport final avant la fin mars 2024.

Christopher MILES
Directeur général de la création artistique



COPIE(S) : par bordereau au Préfet de la région, à l'attention de la DRAC

Annexe 2 - Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double,* [1938].

BATAILLE Georges, « La Notion de dépense », in *La Critique sociale* n°7, 1933.

BATAILLE Georges, *La Part maudite : essai d'économie générale*, [1949], Éd. de Minuit, Paris, 2014.

BEL Jérôme, Entretien avec Clyde Chabot (dir), *Théâtre /Public,* n° 184, 2007.

BENEVENISTE Émile, « De la subjectivité dans le langage », in *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 58, 1958.

BÉNICHOU Anne, « Introduction. Le *reenactment* ou le répertoire en régime intermédial. », in *Intermédialités / Intermediality*, n°28-29, 2016.

BÉNICHOU Anne, « Le document vivant : ouvrir les images iconiques de la performance. *Les Seven Easy Pieces de Marina Abramovi´c et de Babette Mangolte* », in *Errances photographiques, Mobilité et intermédialité*, Suzanne Paquet (dir.), Presse de l'université de Montréal, Publication sur Open Edition Books : 23 janvier 2018.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, [1966], La Fabrique, Paris, 2003.

BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »,* Paris, Belin, 2013, p.43.

BISHOP Claire, « Déqualifier le théâtre, requalifier la performance », in « La Permanence » *Cahier spécial / Mouvement* n°73, 2014.

BISMUTH Léa, *L'art de passer à l'acte*, Puf, Paris, 2024.

BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure, VAUTRIN Éric, *Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralité,* les presses du réel, Dijon, 2021.

BOLTER Jay David, *The Digital Plenitude : The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2019.*

BOUDIER Marion et DÉCHERY Chloé (dir.), *Artistes-Chercheur.e.s Chercheur.e.s-artistes. Peformer les savoirs*, Les presses du réel, Dijon, 2022

BOULBES Carole (dir.), Attitudes performatives. Aux lisières de la performance et de la danse, Ensba Nancy, Les presses du réel, Dijon, 2014.

BRESSON Philippe, « Ceux qui ont fait l'American Center » in *Les périphériques vous parlent, La revue* n°28-web, 2009. http://www.lesperipheriques.org/spip.php?article588.

BRIT Mehdi et MEATS Sandrine, *Interviewer la performance*, Manuella Éditions, Paris, 2014.

BRUGEROLLE Marie de, *Post-Performance Future Method/e*, T&P Publishing, Lyon, 2023.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion*, [1990], trad. fr. Cynthia Kraus, La Découverte poche, Paris, 2006.

CALDERA Elisabetta et VANOYE Francis, *Gestalt-Thérapie : Pour une esthétique de l'existence*, Armand Colin, Paris, 2014.

CHARPIN Catherine, *Les Arts Incohérents 882-1893,* éditions Syros Alternatives, Paris, 1990.

COTTON Nicholas, « Du performatif à la performance. La ''performativité'' dans tous ses états », *Sens public, International Web Journal*, www.sens-publi.org, 2016.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2013.

DEBORD Guy (dir.), *Internationale situationniste* n° 1, 1958.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

DORLIN Elsa, « ''Performe ton genre : Performe ta race !'' Repenser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la postcolonie » in Christine Verschuur, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, *Cahiers Genre et Développement,* n°7, EFI/AFED, Genève, L'Harmattan, Paris, 2010.

DOUSSON Lambert, « ...la plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier *» : Stockhausen et le 11 septembre. Essai sur la musique et la violence,* Éd. Musica Falsa, 2020.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe* [1958], Paris, Flammarion, 1975.

ESCAL Françoise et NICOLAS François, *Le concert : enjeux, fonctions, modalités,* L'Harmattan, 2000.

FOURNIER Fanny, « Des chorégraphes dans les musées d'art : le cas de Xavier Le Roy », *Culture & Musées*, 27 | 2016, 123-128.

GAILEY Benjamin Joseph, *The Performance and reception of flash mobs : authenticity, Youtube and the Fantastic,* dissertation pour validation partielle du doctorat de philosophie du théâtre, University of Illinois, 2015.

GANDER Ryan, *Le Dit du Dé,* Dijon, Les presses du réel, 2006.

GERT Valeska, *Ich bin eine Hexe*, Munich, 1968 ; *Je suis une sorcière*, traduction par Philippe Ivernel, Centre national de la danse, Paris, 2004.

GIRAUD Thomas, *Avec Bas Jan Ader : l'histoire brève et épique d'une vie consacrée à la chute,* J'ai Lu, Paris, 2023.

GOLDBERG RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours* [1988], Éditions Thames & Hudson, Paris, 2001.

GOUDARD Philippe, « Espaces » in *Les Arts du cirque*, BnF-CNAC, https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/espaces.

GOULD Glenn, « L'enregistrement et ses perspectives », in *High Fidelity Magazine*, avril 1966.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Éditons L'Âge d'homme, Paris, 1968.

HEIN Fabien, *Hard rock, heavy metal, metal - Histoire, cultures et pratiquants*, Les presses du réel, Dijon, 2004.

HELBO André (dir.), *Performance et savoirs*, Éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2011.

HENRITZI Michel, *Micro Japon*, Les presses du réel, Dijon, 2021.

HENRY Pierre, *Journal de mes sons*, Actes Sud, Aix-en-Provence, 2004.

HERVÉ Louise et MAILLET Chloé, *Attraction étrange,* édition JRP Ringier, Genève, 2013.

HUESCA Roland, *La Danse des orifices. Étude sur la nudité*, Éd. Jean-Michel Place, Paris, 2015.

JARRY Alfred, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, 1896.

JEAMMET Philippe, « Le passage à l 'acte », *Cliniques* n°10, 2015.

JOURNIAC Michel, *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, Arthur Hubschmid, Paris-Zurich, 1974.

KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Éditions L'Âge d'homme, Paris, 1977.

KAPROW Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life [Essai sur le brouillage entre l'art et la vie],* Kelley Jeff (ed.), University California Press, Los Angeles, 1988.

KEIDAN Lois, « De la performance au live art », in « Performances contemporaines », *Art Press 2* n°7, 2008.

LANDRIN Ophélie, *De la scène avant-gardiste à la performance théâtrale et solo,* Classique Garnier, Paris, 2022.

LAVRA Paola, « Les lieux du corps : du tabou de la parole à la puissance du geste. Quelques mots en ouverture du FIAP », *Catalogue de la 2e édition du FIAP*, Artincidence, Fort-de-France, 2021.

LEBEL Jean-Jacques, *Happenings ou l'insoumission radicale*, Hazan, Paris, 2009.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

LESAGE Marie-Christine « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *L'Annuaire théâtral*, n°60, automne 2016.

LICOPPE Christian, « Michel Callon et le ''tournant performatif'' de la théorie de l'acteur-réseau. Vers une anthropologie des objets techniques en situation » in *Débordements, Mélanges offerts à Michel Callon*, ouvr. collect., Presses des Mines, 2010 .

LISTA Giovanni, *La Scène moderne*, Actes Sud, Arles, 1997.

MANGION Éric, « Mouvements dans le ''white cube'' », in *Rue Descartes* n°69, 2013.

MANGION Éric, *A la vie délibérée !,* 2012, en ligne : https://performance-art.fr/fr/page/vie-deliberee/.

MANGION Éric, « Une avant-avant-garde », in *Rue Descartes*, n°69, 2013.

MARTEL Richard, *Art Action 1958-1978,* [2001], Les presses du réel, Dijon, 2005.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don*, [1925], PUF, Paris, 2012.

MOÏNTAR Mohamed Djafar, « Sur la terminologie de Benveniste », mis en ligne en 1997 https://journals.openedition.org/linx/1085.

PEGHAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London Routledge, 1993.

PÉQUIGNOT Bruno, « De la performance dans les arts », revue *Communications*, Le Seuil, 2013.

PLUCHART François, *L'art corporel*, collection Mise au point sur l'art actuel, Limage 2, Paris, 1983.

PLUCHART François, *L'Art : un acte de participation au monde*, Écrits de 1962 à 1984 réunis par Sylvie Mokhtari, Cnap et Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.

PONTBRIAND Chantal (dir.), *Performance : text(e)s et documents. Actes du colloque : Performance Multidisciplinarité : Postmodernisme*. Parachute, Montréal, 1981.

PRADIER Jean-Marie, « De la *performance theory* aux *performance studies* », in *Journal des anthropologues* 148-149, 2017.

RESTANY Pierre, *L'Autre Face de l'art*, Gallilée, Paris, 1979.

RICORDEL Yann, « Contribution a une histoire du Sound Art. Soundings, les artistes utilisant le son aux Etats-Unis dans les années 1960-1970 », *Optical Sound* #7, 2020

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s), enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*, L'Harmatttan, Paris, 2007.

RUSH Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, [1999], trad. fr. Éd. Thames & Hudson, Paris, 2000.

RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits*, [1913], Éd. Allia, Paris., 2003.

SALADIN Matthieu, *L'expérience de l'expérimentation*, Les presses du réel, Dijon, 2015.

SALTER Chris, *Entangled : Technology and the Transformation of Performance ?* MIT Press, Cambridge, 2010.

SCHECHNER Richard, *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1985.

SCHECHNER Richard, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éditions Théâtrales, 2008.

SHEPERD Simon, *The Cambridge Introduction to Peformance Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.

SZENDY Peter, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Minuit, Paris, 2007.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990.

STENZL Jürg (traduction Carlo Russi), *Le nouveau Luigi Nono*, Éd. Contrechamps, Paris, 1987.

SZENDY Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001.

TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau*, Les Solitaires intempestifs, Paris, 2015.

TAYLOR Diana, *The archive and the repertoire : Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003.

TOEPLITZ Kasper T., interview par Michèle Tosi, in *Hémisphère son*, novembre 2021.

VERSCHUUR Christine, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève ; EFI/AFED, L'Harmattan, Paris 2010.

VIRILIO Paul, *L'Accident originel*, Galilée, Paris, 2005.

WARD Frazer, « No Innocent Bystanders : Performance Art and Audience », in *Art : Faculty Books*. 1, Smith College, 2012, https://scholarworks.smith.edu/art_books/1.

WEBER Florence, *Au-delà du grand partage, vers une ethnographie des prestations sans marché. Introduction à Marcel Mauss,* Essai sur le don, Puf, 2012, p. 13.

WOOD Catherine, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishers, Londres, 2022.

ZERBIB David, « De la performance au performantiel », in *Art press 2*, trimestriel n°7, 2007.

ZERBIB David, « La performance est-elle performative ? » in *Art press 2*, trimestriel n°18, 2010.

Catalogues d'exposition

Body Talks, interviews, Douillard Carole, Jones Amelia, Lacy Suzanne, Smith Barbara T., édité par Zéro 2 éditions, exposition *Pionnières*, Zoo Galerie, 2022.

Dennis Oppenheim, 1967-71, Paris, galerie Mathias Fels et Éditions Cédic, 1972.

Hors limites, L'art et la vie 1962-1994, Jean de Loisy (dir.), Mnam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances, Mnam-Centre Georges Pompidou, 1980.

Lacan, l'exposition. Quand l'art rencontre la psychanalyse, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 2024,

L'Art au Corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours, Philippe Vergne (dir.), Galeries contemporaines des musées de Marseille, RMN, 1996.

Les Félicités, Des lignes de désir, Ensba, Paris, 2023.

Les Promesses du passé, une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est, catalogue d'exposition, Mnam-Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

Marina Abramovic, Fondazione Antonio Ratti, Éd. Charta, Milan, 2002.

Renverser les yeux. Autour de l'arte povera 1960-1975 : photographie, film, vidéo. Jeu de Paume, Paris, 2022.

Zwischen Ausstieg und Aktion. Die Erfurter Subkultur der 1960er, 1970er und 1980er Jahre, catalogue pour l'exposition à la Kunsthalle Erfurt, 2013.

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire de la danse, LE MOAL Philippe (dir.), Larousse, 1999.

Dictionnaire du théâtre, PAVIS Patrice, Armand Colin, 2019.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, CORVIN Michel, Bordas, Paris, [1991], 2008.

Encyclopaedia Universalis, « Performance », CHARLES Daniel, article mis en ligne le 19/01/1999, modifié le 10/02/2009.

Annexe 3 - Questionnaires

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Étude sur la performance - Enquête auprès des conseillers AV et SV en DRAC

Questionnaire à renvoyer avant le **vendredi 15 décembre** à l'adresse suivante : etude-performance-sica@culture.gouv.fr

DRAC :

Votre ou vos domaines artistiques de référence :

1- On observe depuis plusieurs années un usage par les créateurs et programmateurs du terme « performance » dont l'époque historique se situe des années 1950 aux années 1970. Diriez-vous que : [graisser la réponse choisie]

- ce terme n'a jamais disparu
- il a ressurgi depuis les années 1990
- il a ressurgi depuis les années 2000
- il a ressurgi depuis les années 2010
- il a ressurgi depuis les années 2020

2 – Selon vous, qu'est-ce qui caractérise le mieux la performance. Choisir 3 items parmi les 9 proposés : [graisser les 3 réponses choisies]

- la présentation hors d'une salle de spectacle
- la transversalité artistique
- le fait que l'artiste soit seul face au public
- un dispositif d'interaction avec le public
- un questionnement du genre
- une mise en danger de l'artiste ou des artistes présents
- une dimension autobiographique

- la présence de la nudité
- une dimension de provocation

Quel(s) autre(s) critère(s) souhaiteriez-vous éventuellement mettre en avant ?

3- La performance s'est constituée historiquement comme une discipline relevant du domaine des arts visuels : est-ce toujours le cas aujourd'hui ou faut-il l'inclure dans le domaine du spectacle vivant ou encore en faire un domaine autonome ?

4 – Combien d'artistes ou équipes artistiques ont demandé cette année une aide à l'Etat dans votre région dans votre domaine de référence ?

5 – Combien parmi ces artistes utilisent le terme performance pour caractériser tout ou partie de leur travail ? Combien selon vous relèvent effectivement de la performance ?

6- Les dispositifs de l'Etat d'aides aux artistes actuels permettent-ils de répondre aux artistes qui se revendiquent de la performance : [graisser la réponse choisie]

- tout-à-fait
- correctement
- pas vraiment
- pas du tout

7 – Dans le périmètre de la DGCA, la structuration des aides par domaines artistiques (arts visuels, danse, musique, théâtre) vous paraît-elle : [graisser la réponse choisie]

- essentielle
- à aménager
- contre-productive

8- Quelle est votre position par rapport à l'idée de créer un collège « performance » dans les commissions déconcentrées d'aide à la création du spectacle vivant ? [graisser la réponse choisie]

- tout-à-fait défavorable
- plutôt défavorable
- plutôt favorable
- tout-à-fait favorable

9- Selon vous, quels sont les types de structure (labels, AFA, théâtres de ville, centres d'art, autres…) qui sont les plus ouvertes à la présentation de performances ? [En choisir 3 et les classer.]

10 – Dans votre région, la place qu'occupe la performance dans les programmations est, selon vous : [graisser la réponse choisie]

- très importante
- importante
- relative
- très relative
- nulle

11 – Parmi les collectivités territoriales de votre région, certaines sont-elles proactives – ou au contraire rétives – sur le sujet de la performance ? Si oui, lesquelles ? Et pourquoi ?

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Étude sur la performance – questionnaire « artistes de la performance »

Nom :
Prénom :

1. Les structures culturelles identifient tout ou partie de votre travail et de vos œuvres sous le terme de « performance », cela vous semble-t-il correspondre à votre démarche artistique ? Si oui, pourquoi ? Si non, pourquoi ?
2. En quoi votre geste artistique relève-t-il plus de la performance que de catégories plus définies comme arts visuels, danse, musique ou théâtre et arts associés ? De votre côté, comment nommez-vous votre travail ?
3. Selon vous, qu'est-ce qui caractérise le mieux la performance ?
4. Comment percevez-vous l'appropriation des codes de la performance par les activistes politiques, féministes, écologistes dans l'espace public ?
5. Pensez-vous que la manière de nommer son travail a un effet sur sa réception ? Classez par ordre de préférence ces 4 termes :
    - performance
    - art-action
    - art expérimental
    - art indisciplinaire
6. La performance s'est constituée historiquement comme une discipline relevant du domaine des arts visuels : est-ce toujours le cas aujourd'hui ou faut-il l'inclure dans le domaine du spectacle vivant ou encore en faire un domaine autonome ?
7. La répartition entre domaines artistiques qui structure actuellement les aides publiques vous semble-t-elle pertinente ? si oui, pourquoi ? si non, pourquoi ?
8. Auprès de quel dispositif déposez-vous vos demandes d'aide à la création (aides individuelles à la création, aides au projet, conventionnement, acquisitions auprès de musées ou Fracs) ? Concernant les aides déconcentrées au spectacle vivant (ADSV), auprès de quel collège : danse, musique, théâtre et arts associés ? Pourquoi ?
9. Si la performance était incluse dans domaine du spectacle vivant, souhaiteriez-vous pouvoir déposer vos demandes d'aides auprès d'un collège spécifique de la commission Aides déconcentrées au spectacle vivant (ADSV) ? Si oui, comment le nommeriez-vous ?

10. Avez-vous suivi une formation artistique ? Si oui, laquelle ?
11. Pensez-vous qu'il y a un besoin de structures d'enseignement dédiées à la formation à la performance ? Si oui, des structures spécifiques vous semblent-elles être une bonne option ? Oui ? Non ? Pourquoi ?
12. Quels sont selon vous les acteurs, structures, festivals de référence pour la performance en France ? A l'international ?
13. Dans quel réseau de production (résidences et coproduction) et de diffusion inscrivez-vous vos œuvres ?
14. Existe-t-il une économie privée de la performance ? Si oui, qui en sont les opérateurs ?
15. Quels seraient, selon vous, les dispositifs de soutien à mettre en place pour favoriser une plus grande visibilité de la performance en France ? Faut-il des structures dédiées ?
16. Selon vous, y-a-t-il un travail de mémoire à engager pour préserver des traces des performances produites ? Voyez-vous la nécessité d'un programme concerté ? Si oui à quelle échelle ?

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Étude sur la performance – Enquête professionnels (diffuseurs et producteurs)

Nom :
Prénom :
Structure :

1- Vous programmez et/ou produisez des « performances » ; à quoi ce choix éditorial correspond-il ? Pourquoi programmer de la performance aujourd'hui ?

2 - Selon vous, quelles sont les formes artistiques désignées par ce terme ?

3 – Qu'est-ce qui caractérise le mieux pour vous la performance ?

4 – Rencontrez-vous des difficultés à programmer des performances ? Si oui, de quelle nature sont-elles ?

5 – Qui sont, selon vous, les artistes majeurs de la performance aujourd'hui ?

6 – Quelles sont, selon vous, les lieux et festivals emblématiques de la performance en France ? À l'international ?

7 – Quels sont les réseaux de production et/ou de diffusion de la performance en France ? À l'international ?

8- Existe-t-il une économie privée de la performance ? Si oui, qui en sont les opérateurs ?
9 – Y a-t-il des problématiques propres à la production de formes nommées performance ? Si oui, lesquelles ?

10 – Y a-t-il des problématiques propres à la diffusion de formes nommées performance ? Si oui, lesquelles ?

11 – Que savez-vous de la politique du ministère à l'égard de cette pratique artistique ? Qu'en pensez-vous ?

12 - Pensez-vous que les formes artistiques relevant de la performance méritent un plus grand soutien ? Si oui, comment ?

13 - Selon vous, y-a-t-il un travail de mémoire à engager pour préserver des traces des performances produites ? Voyez-vous la nécessité d'un programme concerté ? Si oui à quelle échelle ?

Annexe 4 - Liste des artistes et professionnels dont les avis ont été recueillis

Artistes

Patricia ALLIO, autrice, performeuse, réalisatrice et metteuse en scène
Alice ANDERSON, artiste visuelle
Christine ARMANGER, danseuse, performeuse, chorégraphe
Sophie BERGER, autrice et réalisatrice son
Gaëlle BOURGES, danseuse, chorégraphe
François CHAIGNAUD, danseur, chorégraphe
Rebecca CHAILLON, autrice, performeuse et metteuse en scène
Anne-James CHATON, auteur et performeur
Béryl COULOMBIÉ, performeuse et artiste
Julien DESPREZ, guitariste, improvisateur, compositeur
Carole DOUILLARD, artiste visuelle
Christophe FIAT, auteur, performeur et metteur en scène
Anna GAÏOTTI, danseuse, performeuse, chorégraphe
Marie-Noëlle GENOD, danseurs, comédien, chorégraphe
Annabel GUÉRÉDRAT, danseuses, performeuse, chorégraphe
Louise HERVÉ et Clovis MAILLET, artistes visuels
Emmanuelle HUYNH, danseuses, performeuse, chorégraphe, enseignante en école supérieure d'art
Pierre JOSEPH, artiste visuel
Vanasay KHAMPHOMMALA, dramaturge, performeuse et metteuse en scène
Latifa LAÂBISSI, danseuse, chorégraphe
Michaël LEVINAS, compositeur et pianiste
Paul MAHEKE, artiste visuel
Phia MÉNARD, jongleuse, performeuse et metteuse en scène
Frédéric NAUCZYCIEL, vidéaste, chorégraphe
ORLAN, artiste visuelle
Olivier de SAGAZAN, artiste visuel, performeur
Gurshad SHAHEMAN, auteur, performeur et metteur en scène
Collectif Suzanne, groupe de danse et de performance
Les gens d'Uterpan, artistes performeurs
Maguelone VIDAL, compositrice, musicienne, metteuse en scène et performeuse

Professionnels

Hortense ARCHAMBAUD, directrice de la MC 93-scène nationale, Bobigny ; anciennement co-directrice du Festival d'Avignon

Didier ASHOUR, directeur du GMEA-CNCM d'Albi-Tarn

Jean-Baptiste de BEAUVAIS, directeur des études de l'Ensba, Paris

Bernard BLISTÈNE, président du comité artistique du programme « Mondes Nouveaux », Paris

Marie de BRUGEROLLE, commissaire indépendante, auteure, professeure d'enseignement artistique à l'Ensba, Lyon

Collectif Futur Composé

Eli COMMINS, directeur du Lieu Unique-scène nationale, Nantes

Hubert COLAS, directeur Festival actoral, Marseille

Francesca CORONA, directrice artistique du Festival d'Automne à Paris

Romaric DAURIER, directeur du Phénix, scène nationale, Valenciennes

Bénédicte DREHER, administratrice du Festival d'Automne à Paris

Anne DREYFUS, directrice du Générateur, Gentilly

Frederique EHRMANN, directrice adjointe déléguée au développement des projets du T2G, centre dramatique national, Gennevilliers

Dorith GALUZ, collectionneuse

Fanny GONELLA, directrice du Frac Lorraine

Charlotte IMBAULT, commissaire indépendante, T2G, centre dramatique national, Gennevilliers

Nicolas LARNAUDIE, directeur adjoint du Département culture et création, Centre Georges Pompidou, Paris

Franck MADLENER, directeur de l'Ircam, Paris

Vittoria MATARRESE, directrice de la Bally Foundation, Lugano, Suisse ; anciennement commissaire du festival Do Disturb, Palais de Tokyo, Paris

Maria Carmela MINI, directrice du festival Latitudes contemporaines, Lille

Estelle PAGÈS, inspectrice de la création artistique, ancienne directrice des études de l'Ensba de Lyon

Stéphanie PÉCOURT, directrice du Centre Wallonie Bruxelles, Paris

Alice PIALOUX, programmatrice, Département culture et création, Centre Georges Pompidou, Paris

Philippe QUESNE, metteur en scène, directeur artistique de La Ménagerie de verre, Paris

Arnaud RIVIÈRE, directeur du festival Sonic Protest

Laurence ROUGIER, déléguée générale du réseau Futurs Composés

Stéphane ROTH, directeur du festival Musica

Christian SEBILLE, directeur du GMEM, Centre national de création musicale de Marseille

Christophe SUSSET, directeur exécutif de La Ménagerie de verre, Paris

Serge TRANVOUEZ, directeur de l'Esad, Paris ; vice-président de l'Anesad

Caterina ZEVOLA, programmatrice du Centre Wallonie Bruxelles, Paris

Annexe 5 - Analyse des données de la base des Archives du spectacle (ADS)

Présentation de la base de données

Les Archives du spectacle conduisent depuis 2007 un dépouillement des programmes de saison de diverses structures de diffusion du spectacle vivant. Il en résulte une base de données qui compte 150 627 spectacles recensés à la mi-avril 2024.

La base est beaucoup plus complète pour les années récentes, pour lesquelles le dépouillement a été plus systématique. Elle comporte toutefois des données anciennes à partir d'informations issues notamment du Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France. Ainsi, la plus ancienne fiche concerne *La Suzanne chrétienne* d'Adrien Jourdan, programmée au collège de Clermont en août 1653 et 8 889 fiches concernent des spectacles programmés entre cette date et 1900.

La base contient principalement des données issues des structures françaises (120 395 fiches, soit près de 80%) ainsi que de certaines structures internationales, notamment de l'espace francophone (Belgique, Luxembourg, Suisse). Elle intègre une donnée caractérisant le type de la structure (CDN, SN, festival, SCIN, etc.).

La consultation de la base se fait à partir de catégories artistiques qui constituent les critères d'appel, un même spectacle pouvant être caractérisé par plusieurs catégories. Pour l'analyse qui suit nous avons procédé à l'identification du nombre de fiches caractérisées par une catégorie unique[353].

Prévalence de la catégorie performance

Globalement, la catégorie performance apparaît marginale dans les structures de diffusion du spectacle vivant recensées par la base. En effet, sur les 150 627 fiches, seulement 2,3 % répondent à la catégorie performance.

Ce caractère marginal s'accentue si l'on restreint aux structures françaises. Dans ce cas seulement 1,7 % répondent à la catégorie performance. Si l'on prend en considération que la base recense 4 fois plus de spectacles programmés dans les structures françaises que dans les structures étrangères, la catégorie performance apparaît donc globalement bien moins utilisée en France.

Ce différentiel existe quelle que soit la catégorie artistique concernée. Toutefois, on observe qu'il est d'une ampleur différente selon cette catégorie comme le met en

[353] Pour plus de lisibilité nous avons fusionné certaines catégories utilisées dans la base. Ainsi, la catégorie « lyrique » de la base a été agrégée à la catégorie « musique » ; les catégories « marionnettes », « arts de la piste », » arts de la rue » et « cabaret » de la base ont été regroupées en une seule catégorie « arts associés » ; la catégorie « pluridisciplinaire » de la base a été augmentée des spectacles désignés par plusieurs des catégories qui précèdent pour constituer la catégorie « inter-artistique ».

évidence le tableau qui suit : c'est dans le cas de programmations d'arts visuels[354] dans les structures de spectacle vivant que le différentiel apparaît le plus élevé.

Part des fiches assorties de la mention performance	Totalité base	Struct. France
Toutes catégories	1,6%	1,2%
Danse	3,6%	3,4%
Musique	1,8%	1,6%
Théâtre	0,5%	0,3%
Arts associés	1,2%	1,0%
Inter-artistique	2,1%	1,4%
Seul en scène	1,3%	0,6%
Arts visuels	21,6%	17,3%

Les programmations d'arts visuels proposées dans les structures du spectacle vivant sont assez naturellement, et de loin, celles qui sont le plus assorties de la mention performance.

Parmi les catégories du spectacle vivant, c'est à la danse que la performance est le plus associée tandis que le théâtre en apparaît le plus éloigné. On relève que la catégorie inter-artistique est également associée à la performance et cela plus nettement à l'étranger qu'en France. De même, le seul en scène est deux fois plus assorti de l'appellation performance dans les structures étrangères que dans les structures françaises.

La plus ancienne occurrence associée dans la base à la désignation performance est :

- pour la catégorie danse, *Multigravitational Experimental Group* (Stephanie Evanistsy et Robert Fiala, USA) présentée en 1972 au Grand Palais dans le cadre du Festival d'Automne à Paris ;
- pour la catégorie musique, *United States Part I-IV* de Laurie Anderson, présentée en 1982 à Bobino dans le cadre du Festival d'Automne à Paris et, dans le genre lyrique, *Utopia 47*, musique et mise en scène d'Eric Sleichim, présenté en 2012 à l'Opéra Théâtre de Saint-Etienne ;
- pour la catégorie théâtre, *Hamlet (A portrait)* dans une conception et mise en scène de Stuart Sherman présentée en 1981 à l'American Center dans le cadre du Festival d'Automne à Paris ;

[354] Nous avons réuni en une seule catégorie « arts visuels » les catégories « installations » et « arts numériques » présentes dans la base.

- pour les arts associés, en marionnettes, *Histoires de visages* de Horta von Hoye en 2005 au festival Momix (Kingersheim) ; en arts de la pistes *c/o [le Tube],* conception Jörg Müller, présentée en 2001 à La Brèche (Cherbourg en Cotentin) ; en arts de la rue, *Sprechenden Kleider*, conception Benoît Maubrey pour le Die Audio Gruppe, présentée en 1998 au festival Eclat (Aurillac) ; en cabaret, *Savoir enfin qui nous buvons*, conception Sébastien Barrier, présentée en 2013 au Channel (scène nationale de Calais) ;
- pour le seul en scène, *When Even The*, de Clara Furey présenté en 2021 à la scène nationale d'Orléans ;
- pour l'inter-artistique, *E+E* d'Emmanuelle Huynh et Elsa Wolliaston présentée en 1999 au Théâtre de Nîmes et *Needlapb* de Jan Lauwers, présenté également en 1999 au Beursschouwburg (Bruxelles)
- pour les arts visuels : *Organic Honey's Vertical Roll*, de Joan Jonas présentée en 1973 au Musée Galliera dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Évolution de la part de la catégorie performance dans le temps

Pour analyser correctement l'évolution diachronique, il est nécessaire de neutraliser le caractère variable de la saisie des informations dans la base. À cette fin, nous avons constitué des échantillons de structures françaises pour lesquels le dépouillement des saisons est complet sur une même période :

A- Ensemble des structures dont les saisons sont totalement dépouillées à partir de 1990 (12 structures) ;

B- Ensemble des structures dont les saisons sont totalement dépouillées à partir de 2000 (28 structures) ;

C- Ensemble des structures dont les saisons sont totalement dépouillées à partir de 2010 (290 structures).

Il en résulte une reconstitution approximative de l'évolution globale observée :

Évolution par rapport à la période précédente	de 1995 à 1999	de 2000 à 2004	de 2005 à 2009	de 2010 à 2014	de 2015 à 2019	à partir de 2020
		20,0%	122,2%	115,0%	38,4%	34,9%

Une progression de 100% représentant un doublement, on constate que l'occurrence de la désignation performance dans les programmations des structures connaît une bascule importante en 2005-2009 – ce qui vient confirmer divers témoignages recueillis lors des entretiens avec les programmateurs dans le cadre de cette étude – progression qui se poursuit de 2010 à 2014 (à nouveau plus d'un doublement) avant de se stabiliser à une croissance de 35% à 38% depuis 2015.

Cette progression diffère fortement selon la catégorie artistique, ce dont rend compte le tableau suivant.

Prévalence de la performance par catégorie	de 2000 à 2004	à partir de 2020
Toutes catégories	0,7%	2,9%
Danse	1,2%	6,1%
Musique	1,0%	1,6%
Théâtre	0,1%	0,9%
Arts associés	0,0%	1,8%
Pluridisciplinaire	0,7%	1,7%
Seul en scène	0,0%	0,8%
arts visuels	16,0%	19,7%

Il en ressort que ce c'est au sein des programmations en danse que l'occurrence de la désignation performance a le plus progressé depuis le début des années 2000 dans les structures de spectacle vivant (+ 4,9 %), la part au sein des programmations en arts visuels connaissant quant à elle une progression de 3,7 %. Pour toutes les autres catégories, la progression est inférieure à 2 % et même inférieure à 1% pour le théâtre.

Actualité de la performance en France

En 2023-2024, 455 structures françaises de spectacle vivant ont programmé au moins un spectacle assorti de la désignation performance. Toutefois, une telle proposition reste exceptionnelle dans la très grande majorité des cas puisque seulement 93 de ces structures (soit 20,4%) ont proposé dans la saison au moins trois spectacles assortis de cette désignation. Les structures qui recourent le plus à l'appellation performance (au moins cinq propositions durant la saison 2023-2024) sont au nombre de 25.

Type	Nom	Ville	Région	Spect.
F	actOral	Marseille	PACA	19
F	Festival d'Automne à Paris	Paris	IDF	16
F	Festival Off Avignon	Avignon	PACA	13
Epn	Centre Georges Pompidou	Paris	IDF	9
F	Chalon dans la rue	Chalon-sur-Saône	ARA	8
F	Les Inaccoutumés	Paris	IDF	7
F	Némo	Paris	IDF	7
Scin	Scènes croisées	Mende	OCC	7
Sn	L'Hexagone	Meylan	ARA	6
F Sn	DañsFabrik	Brest	BRET	6
Thv	Théâtre de l'Aire Libre	Saint-Jacques-de-la-Lande	BRET	6
Thv	Théâtre de la Ville	Paris	IDF	6
F Scin	ArtDanThé	Vanves	IDF	6
F	La Nuit du cirque	*localisation multiple*	-	5
Thv-in	Maison de la Danse de Lyon	Lyon	ARA	5
Thv	Théâtre de l'Élysée	Lyon	ARA	5
F Cdcn	Entre cour et jardins	Dijon	BFC	5
F	Festival Waterproof	Rennes	BRET	5
F	FARaway	Reims	GD EST	5
Thv-in	Le Maillon	Strasbourg	GD EST	5
F	Musica	Strasbourg	GD EST	5
F	Les Singulier.es	Paris	IDF	5
F	30/30	Le Bouscat	NAQ	5
F	EXIT	Tournefeuille	OCC	5
Scin	TU-Nantes	Nantes	PDLL	5

Direction générale de la création artistique / Inspection de la création artistique / Rapport définitif n° ICA 2024 012

Caroline CROS, Stéphanie CHAILLOU, Philippe Le MOAL (rédaction et coordination), Sylvie SIERRA MARKIEWICZ
avec le concours d'Elena DAPPORTO