

TENDANCE ▶ Très présente dans les années 1960 et 1970, la performance connaît un net regain. Pourquoi ce renouveau ?

PHILIPPE DAGEN

A la fin de l'année 2016, deux mois durant, le Palais de Tokyo, à Paris, a confié ses 13 000 m² vidés au Britannique Tino Sehgal. Principe de fonctionnement de son « œuvre » – un terme qu'il n'admet pas, préférant parler de « situations » : les spectateurs qui se promènent dans les salles peuvent être interpellés par l'un des 300 intervenants que l'artiste a choisis et préparés à l'exercice. Leur fonction : poser des questions aux visiteurs. « Qu'est-ce que le mystère ? » ou encore « Qu'est-ce que c'est, le progrès ? » La manifestation a suscité un engouement considérable.

Le soir de l'ouverture de la dernière Biennale de Dakar, le 3 mai 2016, un grand nombre de spectateurs se sont retrouvés dans la cour du principal bâtiment d'exposition pour assister à la performance de l'artiste franco-gabonaise Myriam Mihindou. Elle s'intitulait *Okuyi, cortège d'un lait de chèvre*. Le masque okuyi évoque, celui de l'« ancêtre femme » dans le sud du Gabon, « assure le passage vers le monde des morts et ouvre le chemin de la connaissance et des fécondités », explique l'artiste, qui a inventé le terme « trans-production » pour qualifier un tel moment – « trans » comme dans « transe ». Elle n'était pas seule : un groupe de musiciens jouait en permanence.

Création éphémère

Qu'y a-t-il de commun entre les performances de Myriam Mihindou et de Tino Sehgal, l'une proche du sacré, l'autre profane, l'une accomplie par l'artiste elle-même, qui jette son corps dans l'expérience, l'autre déléguée à

tions artistiques, MoMA de New York et Tate Modern à Londres, Centre Pompidou, biennales à Venise et ailleurs.

Pourquoi ce regain ? La performance, très présente dans les années 1960 et 1970, a par la suite perdu de son éclat. Bref rappel des faits et des dates, en commençant par la question du vocabulaire : « performance » est le terme le plus simple pour désigner les manifestations qui, dans une durée et un espace déterminés, mobilisent la présence physique d'un ou de plusieurs participants et soumettent les spectateurs à des situations et à des émotions directes. Comme le rappelle Jean de Loisy, le directeur du Palais de Tokyo, le principe de « la confrontation de soi ou du visiteur-spectateur à des situations inventées ou éprouvées est aussi ancien que le zutisme ou le dadaïsme ». Mais le genre se développe véritablement à partir des années 1950 : le groupe Gutai au Japon ; les premières performances à New York à l'initiative d'Allan Kaprow, Carolee Schneemann, Claes Oldenburg ou Wolf Vostell, jusqu'à la *Cut Piece* de Yoko Ono, en 1965, où des spectateurs découpaient ses vêtements à même son corps ; le happening en France à l'initiative de Jean-Jacques Lebel avec, pour, apothéose, les *120 minutes dédiées au divin marquis* – Sade – en 1966 ; le mouvement Fluxus en Allemagne et aux États-Unis avec George Maciunas, Nam June Paik ou Ben ; et encore les gestes extrêmes des « actionnistes » viennois sur leur propre corps, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Gunter Brus ou Rudolf Schwarzkogler. Ces mouvements font irruption – et scandale – tout au long des années 1960. Puis les performances d'Ana Mendieta, Orlan, Valle Export et Marina Abramovic forment une deuxième génération, féminine et féministe. Mais, comme l'affirme encore Jean de Loisy, « les années 1980 ont marqué la fin de ce premier modèle, qui reprend avec une certaine intensité au début des années 2000 ».

Pourquoi ? D'abord parce que l'histoire de la période initiale, celle des pionniers et des inventeurs, est désormais écrite. Elle l'est, observe l'historienne de l'art Sophie Delpoux, dont les travaux y ont contribué, grâce à « l'effort théorique qui a permis, depuis les années 1990, de faire entrer ces pratiques dans l'histoire de l'art, de les légitimer et d'en faire des objets de musée ».

« Il n'est pas surprenant que la performance fasse retour quand la censure refait surface »

Sophie Delpoux, historienne de l'art

des interprètes recrutés comme le sont les figurants d'un film ? Rien, si ce n'est qu'il s'agit, dans les deux cas, de moments assez brefs et qui se prêtent mal à l'enregistrement : Sehgal refuse films et photographies, Mihindou ne conserve qu'une seule image de son action. Rien, donc, si ce n'est leur intense pouvoir d'attraction et ces deux évidences que l'un et l'autre confirment : ce mode de création éphémère est désormais reconnu par les publics de l'art contemporain au même titre que les autres, et rencontre depuis quelques années un net regain de pratique et d'intérêt. La programmation du Palais de Tokyo, bien avant l'invitation à Tino Sehgal, en a témoigné autant que celles de bien des institu-

Avec un risque : « neutraliser » la performance, dont il ne reste qu'un spectacle sur un écran plus ou moins grand, qu'il faut regarder, comme à la Tate Modern, en oubliant le flux des passants et le bruit environnant – des conditions guère favorables. Cette légitimation a affecté le statut des photographies de ces événements, « aujourd'hui collectionnées comme œuvres et non comme documentation », note l'historienne. Les effets financiers de cette mutation s'observent aujourd'hui dans les galeries et les salles de ventes.

Autre preuve encore de cette inscription dans l'histoire et autre motif de doutes : la pratique qui s'amplifie depuis peu du *re-enactement* : refaire

une performance, des décennies plus tard. Désir compréhensible : les enregistrements subsistants ne donnent souvent qu'une perception incomplète et le *re-enactement* permet d'en prendre mieux la mesure. Mais la répétition est nécessairement déformante. Les contextes sont différents, la surprise est absente, le respect s'interpose entre le spectateur et les performeurs, désormais interprétés d'une partition corporelle fixée à partir de photos, de films, de croquis et de notes. C'est de reconstitution qu'il s'agit, toute improvisation exclue. « Le risque de ces performances bien installées dans les musées et les galeries, à distance de leurs spectateurs, c'est de rater leur cible, c'est-à-dire de ne pas être "irruptives", car presque trop balisées ou attendues... », ajoute Sophie Delpoux.

Dans ce cas, la différence entre performance et théâtre devient incertaine – d'autant plus que les écoles d'art enseignent désormais la performance, autant sa pratique que sa théorie, sous forme de cours réguliers. Ce que remarque aussi Jean de Loisy : « Aujourd'hui, la performance se nourrit des arts du cirque et de la danse. La limite entre les disciplines est de plus en plus floue dans les mondes sans frontières du spectacle et de l'art ».

L'historicisation a ainsi mis à la disposition des jeunes artistes un corpus de plus en plus vaste de références et de modèles. Explication suffisante ? Pas pour Sophie Delpoux, qui suggère un parallèle entre la période qui a vu naître la performance et la nôtre. La question sexuelle ne serait-elle pas centrale à nouveau, s'interroge-t-elle ? « Nombreux sont ceux qui voient des signes de régression dans ce domaine. Or, la performance est vraiment marquée par les

thématiques de la liberté et de l'aliénation des corps. Il n'est pas surprenant qu'elle fasse retour, donc, quand la censure refait surface ».

La censure s'indignait en effet il y a un demi-siècle des performances dont la nudité partielle ou totale était l'enjeu. De Yoko Ono à Lebel, de Yayoi Kusama aux parodies obscènes des actionnistes viennois ou à la dénonciation du viol dans la *Rape Scene* d'Ana Mendieta, l'histoire de la performance se confond alors avec celle de la lutte pour la liberté des mœurs et contre la marchandisation du corps de la femme par une société dominée par le pouvoir et le désir de l'homme.

Actions en justice

En serait-on encore à ce stade ? Les indices en ce sens prolifèrent. Le 1^{er} février, la performeuse luxembourgeoise Deborah De Robertis sera une fois de plus devant un tribunal, passible d'une amende de 2 000 euros. Gardes à vue et procès font partie de sa vie depuis qu'elle s'est dénudée en 2014, au Musée d'Orsay, devant *L'Origine du monde*, de Courbet. Elle a recommencé devant l'*Olympia*, de Manet, puis en septembre 2016 au Musée Guimet, dans une exposition du photographe Nobuyoshi Araki – dont elle a joué en direct les postures exhibitionnistes des modèles. Ce qui serait tolérable en photo ne le serait pas « en vrai » ? Étrange.

A un degré plus politique, des actions en justice ont été intentées contre les Femmes, dont les seins nus offensaient quelque regard divin ou quelque dignité nationale. Le 12 janvier, l'une d'elles, Iana Zhdanova, a été relaxée en appel du délit d'« exhibition sexuelle » par la justice française. C'est en effet la poitrine nue qu'elle avait attaqué. Le

5 juin 2014, la statue de cire de Vladimir Poutine au Musée Grévin – encore une performance au musée. Elle a été condamnée à 3 000 euros pour avoir endommagé le mannequin. En écho aux procès dont elles sont accablées, Annette Messager a rendu hommage aux Femmes, en décembre 2016, dans son exposition parisienne intitulée « A mon seul désir ». Affirmer que les interdits et les supposés devoirs imposés aux femmes par les religions ne cessent de s'aggraver relève du truisme. La performance est un moyen radical de s'opposer à la domestication du corps par la désobéissance publique. Transgression contre oppression.

Plus profondément encore, la performance n'aurait-elle pas une valeur quasi thérapeutique ? Jean de Loisy cite ainsi l'artiste Abraham Poincheval, « qui va couvrir des œufs de poule pendant 27 jours ou s'est installé, pendant 8 jours et 8 nuits, sur une plate-forme de 70 cm de côté, à 22 mètres de hauteur, sur le parvis de la gare de Lyon. En fait, ces œuvres sérieuses ont plus à voir avec la méditation qu'avec l'événement. L'expérience du temps, la solitude sont les éléments précieux et rares que cet artiste oppose aux frénésies de notre époque ». Se référant à sa propre pratique, Myriam Mihindou en dit ceci : « Mon sang, ma chair, ma mémoire, mon héritage (doubles tous deux) sont dans le corps et j'aime les consulter sans entrave pour m'humaniser et me polariser. La performance est un rite de passage. Elle répond à une nécessité. C'est un art de vivre, de déclarer – une autogénération ». Serait-ce à une thérapie de ce genre qu'aspirent, de plus en plus nombreux, les praticiens et les spectateurs de cet art qui laisse moins de traces matérielles que d'empreintes mentales ?

L'ART EN ACTES



Myriam Mihindou lors de la performance «No Sensibility», à Paris, en 2013. Courtesy Galerie Maïa Müller