

Les paradoxes de l'approche institutionnelle de la performance

Sophie Taam

Numéro 116, hiver 2014

Transférer l'expérience

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71294ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Taam, S. (2014). Les paradoxes de l'approche institutionnelle de la performance. *Inter*, (116), 54–56.

Les paradOxes de L'apProche iNstItutionnelle de la performAnCe

► SOPHIE TAAM

À partir d'une expérience vécue en tant que performeuse et de l'exposition *À la vie délibérée ! Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, qui a eu lieu en été 2012 à la Villa Arson, à Nice, et qui a nécessité une longue préparation – mouvementée – de sept ans, j'analyse les problématiques spécifiques de cette manœuvre ambiguë qui consiste à faire entrer la performance dans le cadre institutionnel.

La performance doit-elle s'enseigner dans les écoles d'art ? / Commençons par une petite anecdote très révélatrice : en septembre 2003, j'étais étudiante en première année à la Villa Arson et le critique milanais Tommaso Trini était venu donner une conférence sur les performances. J'avais un projet de performance précis et je voulais en discuter avec lui après son exposé. Mais, pendant la conférence, l'enseignant coordinateur est venu chercher tous les étudiants de première année, car ils n'avaient pas le droit d'assister à cette conférence, pour les ramener en cours de peinture, si mes souvenirs sont bons. Comme je trouvais la conférence passionnante et que je voulais parler de ma performance avec le critique, je me suis « cachée » et je suis restée dans la salle.

C'est grâce à cette *transgression* que j'ai pu faire ma toute première performance, en Italie, dans un festival, sous la curatelle de Tommaso Trini. Depuis, je me demande souvent comment j'aurais réagi si la conférence sur les performances avait été obligatoire pour les étudiants de première année. Me serais-je réfugiée dans la peinture ?

La définition de la performance est un serpent de mer, mais ce qui m'apparaît essentiel, c'est ceci : « La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. » (Richard Martel) J'irai plus loin en ce sens : je pense que la performance se définit principalement en fonction de rapports de force vus sous un aspect politique. C'est un art de la subversion, né comme une réaction spontanée et quasiment organique (cutanée en quelque sorte) à des contextes politiques précis.

La performance est un art qui se situe à la frontière de plusieurs disciplines artistiques, comme souvent évoqué. De par cette situation, elle possède un caractère forcément marginal, à la marge des disciplines artistiques reconnues et définies : théâtre, danse, musique, installation, vidéo, photographie, etc.



Marginale aussi car les artistes performeurs ne font jamais uniquement de la performance : soit ils sont plasticiens et font d'une autre pratique, comme l'installation ou la photographie, leur activité principale et la performance est un plus ; soit ils sont poètes, leur activité principale étant alors l'écriture et la performance, un dérivé de la poésie ; soit ils viennent du théâtre (musiciens, danseurs, acteurs) et, une fois de plus, la performance ne constitue qu'un à-côté de leur activité principale. L'inspiration même, la source dont se nourrissent les artistes performeurs, est extrêmement variée, allant de la littérature au cinéma, en passant par les arts visuels.

Marginale aussi car, dans une certaine acception de la performance, celle de Ben et de Fluxus par exemple qui recherchaient une fusion entre l'art et la vie, la *manifestation même*, c'est-à-dire l'occurrence de la performance, est marginale. Ce qui compte, c'est l'art de vivre et un environnement suffisamment libre pour permettre l'apparition éventuelle de la performance. C'est ainsi qu'on peut interpréter l'indifférence de Filliou à la fin de sa vie à l'égard de la manifestation artistique. Cette équivalence est théorisée dans son « mal fait = bien fait = pas fait », qui est le pendant Fluxus de l'assertion de Weiner sur le plan conceptuel. Quoi de plus volatile qu'un art de vivre ?

Marginale aussi car, économiquement parlant, la performance ne fait pas vivre son homme ou sa femme, à quelques exceptions près, qu'il serait d'ailleurs intéressant d'étudier – je pense à Vanessa Beecroft ou Tino Sehgal, mais leur démarche me semble très éloignée de la plupart des performeurs.

Ce caractère marginal est aussi un gage de liberté, de liberté vis-à-vis de la pression commerciale du marché de l'art, de liberté d'expression et de liberté politique.

Dans ces conditions, il semble évidemment absurde d'enseigner la performance dans les écoles d'art qui sont des unités de légitimation de

l'art ayant valeur d'autorité. On peut et on doit enseigner toutes les disciplines qui nourrissent l'inspiration des performances (peinture, cinéma, théâtre, installation, danse, musique, etc.) et, à cet égard, je garde en mémoire le modèle d'enseignement de l'école CalArts à Los Angeles, qui m'a beaucoup marquée, même si je n'ai pu que l'observer de l'extérieur. On y enseigne sans distinction et dans les mêmes bâtiments arts vivants, arts visuels, littérature et *critical studies*, c'est-à-dire ce qui a trait à l'écriture, à la littérature expérimentale, à la fiction, à la poésie, à la critique d'art, etc.

On peut enseigner l'histoire des performances, chose que l'institution maîtrise parfaitement, ou organiser des rencontres *workshops* entre étudiants et artistes pratiquant la performance. Il faut, dans cette « discipline » plus que toute autre, se méfier de l'effet de gourou allant de pair avec l'enseignement officiel par un artiste professeur reconnu, habilité à juger et à noter ses étudiants.

Cette marginalité accouplée au caractère éphémère font de la performance un art hautement fragile et vulnérable, à traiter avec la plus grande subtilité, humilité et délicatesse par les institutions. Il fonctionne un peu comme un mirage que l'on voit disparaître au fur et à mesure que l'on s'en approche.

La lourdeur, l'ancrage dans le passé des institutions vs le caractère éphémère et présent des performances / Il semble exister un fossé apparemment infranchissable entre l'appréhension institutionnelle orientée histoire et l'actualité des performances². Il y a eu depuis le début de la constitution de la base de données un regard historique sur les performances de la Côte d'Azur et une sorte de complexe de légitimité qui expliquerait ce besoin incessant de se référer au passé, à l'histoire, à ce qui, par d'autres côtés, est déjà communément admis dans l'histoire de l'art (comme l'héritage, très lourd, de Fluxus). Cet angle de

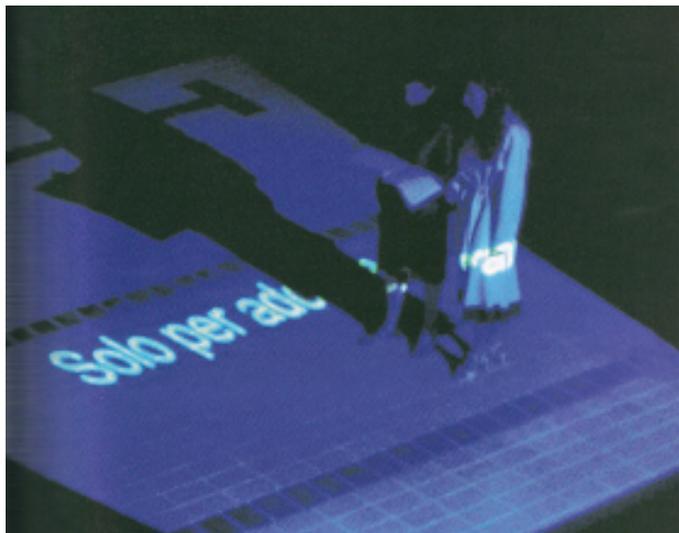


> Catherine Chantilly, série *Femme allongée*, 2009. Photo : Jean-Yves Beziau

vision, tout d'abord, oriente la définition de la performance et en exclut certaines. Il délimite également le type de performeur pris en considération dans l'exposition, à savoir ceux venant principalement des arts visuels ou ayant une culture visuelle. C'est aussi un problème de communication, les performeurs qui ne viennent pas des arts visuels n'ayant pas appris à parler le langage institutionnel.

Peut-être faut-il tout d'abord une exposition comme celle-ci pour poser des jalons, asseoir une légitimité à un genre artistique encore relativement jeune pour ensuite, éventuellement, s'intéresser à l'actualité, voire regarder vers l'avenir ? Mais au-delà de cette volonté, il me semble qu'il existe une incapacité chronique des institutions à déchiffrer de manière perspicace le présent.

Et j'aimerais évoquer un exemple de contresens institutionnel : ce projet d'« Une autre école » liée à l'École d'art d'Avignon³. J'emploie ici sciemment le mot *contresens*, car il s'agit pour moi d'une mauvaise interprétation du réel et de l'actualité, le réel étant, par définition, toujours



> Sophie Taam, feat. Valérie Palma, *Opera d'aria et d'acqua parte 1*, 2004.
Photo : Marilyn M'Gaidès.

assujéti à l'actualité, au présent. Les défenseurs de ce projet d'enseignement global n'ont pas su déchiffrer les contextes politique et esthétique actuels, sans parler d'une approche visionnaire de l'art et de la société. Leur projet, comme pour l'exposition *À la vie délibérée*, est au contraire tourné vers le passé (on le voit aux références artistiques et théoriques), et une trop grande crispation autour de la forme se mue, à force, à trop vouloir reproduire des théories et des utopies imaginées par des artistes du passé, en nécrose.

Il y a une croyance fondamentale et tragique dans cette démarche : celle de supposer que le futur ressemblera au passé, celle de ne pas pouvoir imaginer que l'avenir diffèrera du passé, celle de nier en quelque sorte la créativité de l'histoire.

J'aimerais insérer ici l'extrait d'un entretien⁴ avec le compositeur Xenakis, qui livre une vision intéressante sur la *discipline* de la créativité :

Iannis Xenakis : Car le piège de la mémoire, du souvenir, donc du blocage, est constant. C'est-à-dire qu'il faut cultiver constamment le regard neuf. C'est-à-dire la distanciation. Il faut être constamment un immigré. Dans tout. Alors là, on voit les choses d'un œil beaucoup plus frais, beaucoup plus aigu et beaucoup plus profond. Parce qu'on n'est pas rassuré par l'environnement dans lequel on baigne. Sinon, on ne le voit plus.

Françoise Delalande : Vous voulez dire que l'esprit créatif, c'est quelque chose qui se travaille, c'est une espèce d'ascèse de l'esprit ?

Iannis Xenakis : Oui, moi je crois que c'est absolument cela. Qui doit porter sur la mémoire, il faut oublier, mais sans oublier complètement. Il y a une stratégie que l'individu doit adopter, avec son propre moi, sa

propre personnalité ; et puis ensuite une constante distanciation critique de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, de ce qu'il pense. Ce n'est pas facile, parce qu'il faut être à la fois dedans et dehors. C'est une gymnastique possible et qui est vitale, je ne dirais pas seulement pour toute création, mais pour toute vie.

Projection d'avenir, une piste possible pour la performance : éclatement fonction/forme / Ce qui caractérise la performance, c'est donc une volonté de brouiller les conventions, qui se traduit par ce besoin incessant de nouveauté, comme le revendique Ben. En fait, l'effet de surprise est nécessaire pour déstabiliser le spectateur de la performance et lui ôter tout repère et tout cadre, qui constituent souvent une protection.

À son origine, la performance a également un aspect politique revendiqué et très fort vis-à-vis de la société (par exemple les performances féministes ou celles de Pinoncelli) : dans ces cas-là, la performance et l'art dans son ensemble ne sont qu'un moyen, pas une fin.

Or, les institutions culturelles, du moins en France, se sont tant développées dans les quarante dernières années qu'elles constituent à elles seules une microsociété avec ses propres règles et conventions. Ce microcosme a acquis une telle imperméabilité, une telle étanchéité, une carapace si épaisse qui la sépare de la société réelle, de ses enjeux et de ses préoccupations, que tout ce qui se joue exclusivement en son sein n'est plus en prise avec la société. Dans ces conditions, la performance perd obligatoirement sa fonction initiale déstabilisatrice.

Restent alors deux pistes pour la performance du futur : soit on pense que ce qui importe dans la performance, c'est la forme, mais elle perd alors sa fonction ; soit on pense que ce qui importe est la fonction. Pour respecter la fonction, il faut alors aller chercher d'autres formes en contact plus direct avec la société et qui remplissent actuellement le rôle de la performance dans sa genèse : activisme politique (par exemple Occupy Wall Street et son porte-voix humain si créatif voire poétique, la danse sirtaki devant les banques par le groupe des désobéissants pour les amadouer sur la dette grecque ou encore les Femen) ; édition et littérature soutenant le rôle *performatif* du langage, qui est moins facilement récupérable qu'une action déterminée dans un lieu déterminé ; *flash mobs* comme expression d'un rassemblement social et créatif ; actions sur Internet et les réseaux sociaux.

Or, cette « performance-là » risque d'échapper complètement à l'institution, car elle ne sera pas reconnue comme telle, n'empruntant ni les codes ni le langage institutionnels. ◀

Notes

- 1 Ce texte est basé sur mon intervention au colloque AICA France, « La performance : vie de l'archive et actualité », qui s'est tenu les 25, 26 et 27 octobre 2012 à la Villa Arson, Nice. Il s'appuie sur l'exposition *À la vie délibérée ! Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*.
- 2 Mon analyse s'appuie ici sur l'exposition *À la vie délibérée !*, 1^{er} juillet au 28 octobre 2012, Villa Arson, Nice, France.
- 3 En 2012, un conflit très violent a opposé les étudiants de l'École d'art d'Avignon par le biais d'un syndicat à leur directeur autour du projet de déménagement de l'école. La situation, très complexe, qui impliquait entre autres le partenariat avec le galeriste Yvon Lambert, s'est cristallisée autour de deux conceptions antinomiques de l'enseignement d'art. Le directeur, soutenu par une bonne majorité de ses pairs institutionnels et d'artistes reconnus, avait proposé un projet intitulé « Une autre école », basé sur la performance, les arts éphémères, et se référant aux expériences et aux théories d'Allan Kaprow, de The Black Mountain College ou de John Cage. Les étudiants dénonçaient l'absence de technique, de bâtiment pour l'école, l'opportunisme du projet et avant tout la figure dictatoriale et abusive de son directeur. Cette lutte intense, qui s'est soldée par un procès et la suspension du directeur, a mis en évidence une scission très grave entre les générations et, plus généralement, entre les institutions et... les autres.
- 4 Françoise Delalande, *Entretiens avec Xenakis : il faut être constamment un immigré*, Buchet-Chastel, 1997, p. 89.

Née en 1970 à Paris, SOPHIE TAAM, musicienne et écrivain, élabore depuis 2003 une œuvre autour de deux axes : le texte et la voix. L'étude du chant lyrique, recherche simultanément physique et métaphysique, donne lieu à des performances construites et scénarisées. Celles-ci remplissent deux fonctions principales : montrer, telle la pointe de l'iceberg, des traces d'un travail souterrain imperceptible, et expérimenter l'interaction dans un espace-temps protégé. Pour ses actions, Sophie Taam fait souvent intervenir d'autres artistes issues du spectacle (chanteuses ou comédiennes). sophietaam@hotmail.com