

À propos de la performance des années quatre-vingt-dix

Wladyslaw Kazmierczak

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46210ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kazmierczak, W. (1999). À propos de la performance des années quatre-vingt-dix. *Inter*, (74), 34–37.

À propos de la performance des années quatre-vingt-dix

Wladyslaw KAZMIERCZAK



Wladek KAZMIERCZAK, Technoscience... BWA Krakow, 1994.

La critique des nouveaux

Depuis plusieurs années, les artistes identifiés maintenant comme les « classiques » de la performance tentent de discréditer la performance des années quatre-vingt-dix, en évoquant les modèles, les actions et le bouillonnement créatif des années soixante-dix. On reproche à cette performance de rabâcher des problèmes dépassés, on lui reproche aussi un certain éclectisme, le recours à des collages de citations, un certain théâtralisme, une superficialité, en plus de se mêler d'organiser des festivals de performance.

Même si je suis à même de comprendre que les anciens de l'avant-garde et les pionniers de la performance des années soixante-dix puissent être las de la forme de performance qui a cours aujourd'hui, je dois souligner qu'un combat pour

la sauvegarde d'une « pureté » du genre s'appuierait bien paradoxalement sur des règles, somme toute, approximatives. Nous avons donc affaire à une contradiction dont l'absurdité est particulièrement évidente quand il est question de performance. Je pense qu'il serait plus intéressant de s'interroger sur l'essence même et sur la condition actuelle de la performance. Vouloir esquiver ces questions confine à se borner à une fascination pour le passé qui – pour tout intéressant qu'il fut – est bel et bien passé.

La performance d'aujourd'hui fait ressortir des problèmes tout à fait différents. La fièvre de la performance s'est estompée. C'est l'existence même de cette forme d'expression qui est mise en cause. Nous devons aussi admettre que la performance de cette fin de siècle court de plus en plus de risques de prendre de « mauvaises orientations ». Les performeurs des années quatre-vingt-dix

rejetent l'assurance qu'avaient les performeurs des générations précédentes dans les formes d'exploration de leur propre corps et de leur psyché. Les performeurs des années quatre-vingt-dix optent délibérément pour des stratégies différentes. Il serait vain d'affirmer qu'elles sont moins bonnes que les précédentes ; elles sont simplement différentes. Toute hiérarchisation des valeurs serait inutile et ne pourrait satisfaire que les critiques. La performance ne s'est nullement fossilisée et n'a pas perdu son authenticité. Bien sûr, on trouve une frange triviale, mais ces écueils sont inévitables. Mais une chose est certaine, c'est que, du point de vue des « autres artistes », il y a de moins en moins de performances faisant appel au classicisme du genre. Évidemment, je ne m'étonne pas que les performeurs des années soixante-dix rejettent la performance qui ne fait pas l'éloge de ses racines héroïques. Mais

discréditer la performance actuelle évite surtout de répondre à la question de savoir pourquoi les artistes reviennent toujours à cette forme d'expression. Qui est le performeur d'aujourd'hui ? Quelle résistance doit-il surmonter pour pouvoir exister et créer ? Quels sont les nouveaux contextes des performances des années quatre-vingt-dix ? Et finalement, pourquoi ne pas organiser des festivals de performance ? Une critique unilatérale ne mène qu'à une rupture du genre. Je suis profondément convaincu que la performance, en définitive, ressortira renforcée de l'exercice critique des années soixante-dix.

Les années soixante-dix

Une réflexion honnête sur la performance actuelle exige que l'on fasse un retour sur ses débuts [officiels]*. La notion de « performance » est apparue aux États-Unis en 1971, deux ans plus tard en Europe et, en Pologne, avec le festival *I Am* en 1978.

Bien que certains artistes se soient exprimés beaucoup plus tôt par des formes d'expression proches de la performance, leur identification consciente avec ce mouvement s'est faite tardivement. Ce n'est pas un reproche envers les critiques, mais simplement la constatation d'un fait essentiel. Cela a été déterminant pour définir l'espace, les formes employées et l'émergence de l'attitude des performeurs. N'oublions pas, non plus, que, en Pologne, nous avions la censure et que les artistes évitaient intentionnellement les sujets à controverse. Les performeurs polonais de la fin des années soixante-dix ont été privés de toute l'excitation créative réservée aux pionniers authentiques de la performance. Les voies avaient déjà été tracées. Dès le début des années soixante-dix, la performance fut une réponse à l'art moderne et conceptuel, formaliste, et à son indifférence à l'égard des problèmes sociaux et politiques. La performance feignait d'ignorer, boycottait en bloc le monde de l'art en place : les galeries, les musées, les artistes, les critiques, les marchands et les politiciens. La performance s'est développée d'après des critères de sens et non de forme. Il s'agissait d'une forte réaction à l'hypocrisie de l'idéal promettant un « monde meilleur ». Les performeurs n'ont pas étalé leurs divergences et n'ont pas publié de manifeste. La performance en tant que notion n'a jamais été définie de manière précise, donc elle n'a pas de règles ni de balises. La performance n'exclut aucune forme d'expression. Il n'existe aucun catalogage ni aucune catégorisation de valeurs, pas de problématique ou d'idées réservées à la performance, ce qui laisse une ouverture totale. Quiconque se souvient du climat artistique de ce temps-là

corroborera la constatation que le radicalisme des artistes d'avant-garde avait atteint une apogée tout à fait grotesque où il n'y avait plus de place pour la création. Or, la performance proposait exactement le contraire en créant un espace de liberté sans limite aucune. Elle avait une orientation créative, anti-consumériste et anti-objet. Foudroyante, quoi ! À cette époque, la performance fascinait par sa façon de se dérober à toute « théorie scientifique ». Sa dynamique consistait à ne pas opérer de séparation avec les autres formes d'art. La performance rejetait la compétition, l'émulation dans l'art et la hiérarchisation des valeurs. Elle ne se prêtait pas, non plus, à de gracieuses constructions de programmes et de théories. Aussi, en s'adressant uniquement au public « présent », a-t-elle éliminé les intermédiaires. Et, surtout, la critique artistique. L'artiste présentait son art au lieu d'être représenté par son œuvre. La performance est à l'origine d'une révolution qui a été sous-estimée. En effet, elle a ébranlé les fondements culturels de l'art. Pour la première fois, la personne de l'artiste comptait avant l'art, ce qui engageait non plus les règles et les formules conventionnelles de l'art, mais l'existence et la perception humaines au centre de la proposition. Les pionniers de la performance agissaient avec la conviction que la prise de conscience de soi et du monde prévalait sur « l'apprentissage » de l'art. Ainsi, une limite artificielle interne dans l'art a été abolie. À partir de ce moment, l'artiste n'a plus été appelé à séparer les traces de sa vie, de son art. La performance ne pouvait cependant pas se soustraire à son époque. La mentalité d'avant-garde chez les artistes a perduré et la performance a été, en quelque sorte, traitée comme un mouvement progressif de plus et investie des connotations qui sous-tendent ce mouvement ainsi que d'une mission avant-gardiste issue de l'art corporel et du conceptualisme. Ce qui n'était pas catastrophique. Cependant, après une dizaine d'années, la performance a « quitté la scène » et son aura tellement passionnante s'est évanouie.

Les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix

La performance a fait un retour silencieux dans les années quatre-vingts. Les nouveaux performeurs, qui n'appartiennent pas à la « deuxième avant-garde », n'ont pas tendance à la cantonner entre le local et l'international. Ils sont plus ouverts. Conscients des racines et des principes fondateurs de la performance, ils sont loin d'en faire des doctrines rigides. Et en ce sens, ils sont plus proches de ses idéaux mêmes. Cependant,

contrairement aux artistes des années soixante-dix qui étaient traités avec vénération, les nouveaux performeurs sont vus d'un mauvais œil dans les galeries. On les garde à distance, alors que la performance des années soixante-dix était perçue au même titre que toute œuvre d'art que l'on respecte et que l'on cherche à suspendre au mur. Je considère que cette situation, loin de générer des conflits, est bénéfique pour la performance, et ce, non seulement en Pologne. Il reste cependant plusieurs questions à se poser sur les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Notamment, quelles ont été les raisons de la coexistence de ce mouvement artistique avec le postmodernisme ? Et dans quelle nouvelle et étrange configuration cette coexistence s'est-elle faite ?

Je postulerais certaines similarités avec les motivations des années soixante-dix : une concentration sur l'individu, une affirmation de l'individualisme, un rejet des conventions et des règles de l'art. Il est clair que la performance ne porte plus le stigmate de la révolution. C'est là que repose la principale différence. La performance a rempli un vide qui est apparu après les « avant-gardes ». Sans constituer une nouvelle avant-garde, la performance en possède toutefois de nombreuses caractéristiques. Elle provoque toujours et elle agace. Proche des problèmes sociaux, politiques, existentiels et éthiques, la performance entretient une discussion sur les valeurs spirituelles et concrètes du monde qui nous entoure. Une discussion sans programme. En fait, la performance a relevé des défis que le postmodernisme n'a pas réussi à relever. Il n'est pas étonnant que la performance, avec sa capacité potentielle d'impliquer ses destinataires dans des situations choquantes ou impensables a priori, se retrouve en marge ou soit simplement éliminée. Des défis considérables incombent ainsi aux performeurs.

Menaces

Aucun questionnement de l'art ne saurait passer outre la question fondamentale des valeurs prisées par les sociétés contemporaines. Nous pouvons généraliser en affirmant que le monde tend vers une grande stabilisation, vers une opulence et une consommation obsédante, au prix du silence sur les divisions, les convulsions, la misère et les catastrophes de ce monde.

Voilà pourquoi les artistes contemporains ont rejeté la notion conventionnelle de « l'artiste engagé », un provocateur qui pose au public des questions drastiques. La performance tient en fait le rôle de rebelle solitaire qui ne cherche pas à devenir plus intéressant par des simplifications...

*Il ne s'agit pas ici de dater les débuts de la performance mais, pour l'auteur, de baliser ses commentaires. L'objet de la publication de ce texte n'est pas « d'arrêter » le moment d'émergence de la performance, mais de montrer des nuances dans les développements de la pratique des années soixante-dix à aujourd'hui. [INDLR]

Cette rébellion s'adresse à un petit nombre de personnes. Elle n'en est pas moins dérangeante. On ne peut ignorer que la performance passe généralement pour un art controversé et peu connu, voire indésirable. La performance n'éveille que peu d'intérêt ou n'existe pas, pour ainsi dire, dans de nombreux pays et, là où elle se manifeste encore, on peut observer des tendances à « civiliser » ce « mauvais » art. Le boycott de la performance par les institutions, les critiques et les mass media correspond à une revanche à l'endroit de son radicalisme. Les journalistes et les fonctionnaires s'acharnent particulièrement à privilégier les aspects scandaleux ou sensationnalistes plutôt qu'idéologiques. Rares sont les articles qui établissent une forme de dialogue avec l'artiste. En fait, la performance n'a pas d'alliés dans cette civilisation centrée sur l'« information ». En cette époque si peu encline à soutenir le financement de l'art, une performance trop expressive peut mener à la fermeture d'une galerie ou à l'annulation d'un festival. J'ai eu l'occasion à plusieurs reprises d'être le témoin d'interventions policières pour des raisons futiles. Sans parler des attaques ouvertes dans la presse envers la performance. Le résultat est connu de tous. Peu de galeries ou de musées prennent le risque de présenter de la performance. Les musées sabotent littéralement la performance en refusant de soutenir des recherches ou de conserver une documentation adéquate.

Autres menaces

Il y a aussi d'autres menaces. D'une part, le mot « performance » est employé abusivement dans le show-business ou les théâtres de boulevard. D'autre part, de nouvelles notions sont apparues, comme « live art », « time base art », qui ont pour vocation de neutraliser la pratique. D'autres nouvelles notions et définitions émergent et sont employées par les artistes qui projettent de délaisser le mot fétiche « performance ».

À ma grande surprise, j'ai découvert que former des artistes performeurs dans des écoles d'art s'avère une des méthodes pernicieuses pour contenir la performance. Paradoxalement, ceci contribue au processus de « bonification » de cet art. Les programmes des conservatoires transforment la performance en une manifestation « belle, élégante et intelligente enveloppée d'une surabondance de discours ». La performance académique, formalisée et étudiée devient plutôt un théâtre quelconque, sans avoir rien de commun avec la performance des années soixante-dix, ni même avec les tendances principales de celle des années quatre-vingt-dix. Mais elle répond ainsi à une at-

tente primordiale des sociétés contemporaines : celle d'être prévisible et esthétique. Rassurante.

C'est pourquoi je considère que la formation des performeurs est une erreur tragique. Il en va de même avec les workshops de performance donnés par des artistes professionnels où les artistes « pratiquent » [au sens de répétition, comme au théâtre, par opposition à praxis] la performance. Car être un artiste de la performance implique une certaine attitude envers soi-même et envers le monde, plutôt qu'envers l'art.

L'ouverture en tant que piège

La plus grande force de la performance, c'était et c'est toujours son ouverture. Mais nous avons ici affaire à un autre piège assez extraordinaire. Ouverture veut dire « absence de limites ». Le spectateur peut ainsi être surpris par la complexité sémantique de l'action. L'on exige, en effet, du spectateur une lucidité de perception supérieure et transcendante. La performance est fortement liée à l'existence de la forme et aux tensions émotionnelles et, de ce fait, elle n'est jamais vide sémantiquement parlant. Pendant le déroulement de la performance, une transformation de signes, de matières, d'objets et de relations réciproques s'opère entre l'action et l'artiste, métamorphosant complètement la situation initiale. Ceci peut entraîner une grande difficulté de réception et d'organisation des notions en jeu. Même pour ceux qui y sont préparés, la performance agace avec sa prolifération de notions complexes difficiles à interpréter. Le reproche souvent fait à la performance, de trop demander au spectateur, est tout à fait justifié. La performance s'adresse au spectateur porté à la réflexion. Elle révèle, en effet, le manque de profondeur de la tendance dominante à se nourrir de médiocrités dans les loisirs et à consommer des choses simples et faciles comme la télé, la musique pop, les dessins animés, etc. Les moyens d'expression innovateurs ou les créations outrepassant les conventions habituelles ne sont d'aucun poids dans notre culture et ne sont aucunement valorisés. La performance mène ainsi une lutte héroïque pour sauvegarder un espace de liberté et pouvoir y exprimer des propositions significatives.

La performance est antimédiatique

L'une des premières « faiblesses » de la performance serait de ne pouvoir rassembler sa propre documentation. La performance aurait donc un caractère antimédiatique. Elle se prête aussi mal à un enregistrement conventionnel qu'à une

description. Par exemple, un enregistrement en direct avec une caméra vidéo n'a de valeur qu'à titre d'information et, en tant que tel, reste pauvre. La documentation photographique change le sens de l'action, car c'est le côté esthétique de l'image qui prend le dessus. Or, il s'agit déjà d'une autre réalité. On assiste alors à une transformation intéressante ou encore à une fausse réalité dans laquelle l'image de la performance enregistrée avec la caméra vidéo ou prise en photos devient un obstacle à la transmission du message émotionnel et intellectuel. Ainsi, une action peut facilement se voir banalisée, comme, par ailleurs, le fait de ne laisser aucune trace pour le futur pose un danger aussi grand. Les artistes eux-mêmes tentent de résoudre ce problème par différents moyens, tous imparfaits. Le public, pour sa part, n'accepte de l'art contemporain que ce que les médias en montrent. Cependant, le trait inhérent à la performance tient au contact direct avec l'autre. L'ère de la communication électronique marginalise de plus en plus la performance. Voilà précisément pourquoi la performance est pertinente et importante.

Qu'est-ce qu'un performeur ?

C'est un artiste, mais différent, qui entrevoit sa place dans la culture de manière différente. Ses réactions, son rapport au monde sont subjectifs, et tels sont ses actes. Il réclame le rôle d'acteur qu'on lui désigne tant au niveau social que culturel. Sa profession n'importe pas. Il n'a aucunement besoin de se professionnaliser ou d'être « formé », deux valeurs particulièrement prisées par la société de consommation. Son utilité spirituelle et sociale prime. Il serait difficile de définir l'artiste de la performance. Il est philosophe, enseignant, critique, contestataire, initiateur, organisateur, nomade, voyageur, acolyte et porteur de valeurs spirituelles.

Lutter pour une place

Le problème numéro un pour la performance est celui d'avoir sa place, des lieux où l'artiste performeur puisse rejoindre un public. Il y en a peu en Pologne et ailleurs dans le monde. Chaque artiste est en quête incessante de nouveaux espaces et devient par la force des choses un nomade toujours en route. Il y a des endroits où on présente annuellement des festivals de performance, que ce soit aux États-Unis, au Mexique, en Corée, en Pologne, au Japon, en Slovaquie ou en Roumanie. Puis, de façon moins régulière, en Allemagne, au Portugal, au Canada, en France, en Lituanie, en Irlande, en Grande-Bretagne, en Hongrie. Est-ce beaucoup ou peu ? Terriblement

peu ! Et ces événements sont coordonnés par une poignée d'artistes et de performeurs engagés dans l'organisation des festivals dans leurs pays.

Or, ce ne sont pas des sympathisants qui organisent les festivals. Ce sont les artistes eux-mêmes qui créent des espaces pour pouvoir présenter leur propre travail et faire la promotion du travail d'autres artistes qui abordent ces formes d'expression. Tout ceci se fait au prix d'efforts constants pour surmonter les contraintes posées de part et d'autre aux niveaux social et logistique. Et ce n'est sûrement pas afin d'être par la suite invité à un festival étranger. Il y a d'autres motivations qui ne tiennent pas de la conspiration. La performance n'existe seulement que là où des artistes-performeurs arrivent à organiser des manifestations importantes. Ils sont bien peu de commissaires non-artistes qui apprécient la performance au point d'organiser des festivals ou des manifestations. Ils doivent eux-mêmes faire preuve d'une grande détermination. Contrairement à la première « phase » de la performance, dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, elle se déroule dans des espaces de plus en plus exotiques. Au bord d'une rivière, dans une ancienne fortification ou une église, dans des musées de province, dans des manufactures désaffectées, des studios de télévision, des halls commerciaux, des théâtres, des stationnements, sur des parterres, autour d'un lac, dans des bases militaires désaffectées ou d'anciens dépôts de gare, des cinémas, des salles de spectacles, des stades, quelque part en pleine campagne, sur une plage, une rue ou sur le versant d'un volcan éteint. À prime abord, ceci favorise une rencontre avec un public non-artistique. Mais il suffit d'un geste ou d'une attitude référant à un tabou pour choquer la vision idéale du public. Le travail en présence d'un public aléatoire ou accidentel peut s'avérer moins intéressant qu'il ne semble. Ce qui est en cause, ce n'est pas le potentiel de séduction. L'artiste qui décide de travailler dans un lieu public s'attend à être protégé par les organisateurs. Or, l'essence même de la performance est alors touchée – jamais la création « protégée » n'aura ce goût d'authentique provocation.

Centres. Galeries

Nous voyons très bien que les performances des années quatre-vingt-dix rejoignent le public fréquentant les galeries et les festivals. La performance ne s'est pas transférée vers des endroits fréquentés par les gens ordinaires, bien qu'il y ait une certaine tendance en ce sens. Les artistes performeurs continuent de compter sur le cercle des galeries ou des

grands centres d'art, espérant y trouver un contact privilégié avec l'auditoire. La peur des lieux inconnus fait qu'ils s'agrippent aux institutions artistiques qui permettent un contact plus privilégié avec le public. Il n'y a apparemment pas d'autres solutions.

En fait, la performance semble exister uniquement pour le public organisé des festivals et des galeries. Une manifestation individuelle d'un performeur dans une galerie n'attirera jamais une foule de spectateurs. Dans la galerie, la performance devient automatiquement, comme tout art, un produit. L'artiste aussi devient un produit. C'est pourquoi il serait mieux de développer la plus grande indépendance possible envers les galeries. Bien sûr, il n'y a pas de raison de blâmer les artistes pour tout cela. Les performeurs, en tout cas, n'aiment pas les galeries. Ils donnent des représentations le plus souvent dans des lieux qui, pour différentes raisons, portent le nom de « galeries ».

Pourquoi des festivals ?

Parce qu'il s'agit du moment privilégié des spectateurs et des artistes. Parce que le public des festivals est très hétérogène. Ce sont les nouveaux espaces contextuels, sociaux, culturels qui importent. Il est essentiel aussi pour les artistes de voir le travail des autres artistes et de pouvoir les rencontrer pendant quelques jours.

Le caractère de la performance – celui de la participation directe du spectateur – engage le destinataire plus que toute autre forme d'art. En ces temps où tout le monde est sans cesse pressé, avec un emploi du temps serré, il est difficile de concevoir que quelqu'un puisse accorder un peu d'attention à autrui. Nous pouvons toujours exprimer des regrets et des critiques à l'égard de cet état de choses. Ce qui ne change rien au fait que le public de la performance est plutôt fait de personnes en quête d'originalité et... ayant beaucoup de temps libre. C'est donc un petit cercle de personnes « différentes » : artistes, critiques, étudiants, journalistes, fonctionnaires. Peu de gens peuvent répondre à ce besoin de présence directe dans les manifestations de performance. Il arrive même que ce public potentiel déjà restreint ne puisse pas tout suivre. Pendant l'une des plus intéressantes manifestations organisées en Pologne, nous avons eu affaire à une situation tout à fait grotesque où vingt-quatre excellents performeurs polonais et étrangers ont attendu vainement un public qui ne s'est pas manifesté. Le problème pour l'organisateur ou le performeur, c'est de se trouver face à un spectateur qui sera en mesure de devenir le partenaire de l'artiste. Alors que pour le destinataire, c'est

celui du petit nombre de bons performeurs. De temps en temps, on avance qu'il n'y aurait que deux vrais performeurs ! Par chance, on ne donne jamais les mêmes noms. En regardant la liste des participants à divers festivals de performance, nous arrivons à une surprenante conclusion : les mêmes noms reviennent continuellement. Il existerait quelque chose comme une liste des « meilleurs » performeurs, qui serait attribuable à une raison toute prosaïque : la restriction budgétaire des organisations liées aux événements de performance. Tous les festivals sont organisés à l'aide de budgets incroyablement réduits.

En conséquence, le manque de fonds force à faire des choix économiques et des sélections attrayantes, ce qui amène aussi une certaine prudence à l'égard du fait de prendre des risques. Le festival de Cleveland fait exception, la liste se faisant sur la base d'un concours**.

Tout ceci comporte un piège. En effet, cela pose la question de la célébrité, de la compétition, du carriérisme, des ambitions et des luttes entre artistes. Mais, en fait, ce n'est pas un drame. La performance possède son système de défense « immunitaire ». Il n'y a pas de place pour les stars dans la performance. Le fait de travailler en différents lieux du monde n'offre en échange ni célébrité ni argent à l'artiste. Et heureusement, la performance n'a pas une valeur commerciale.

Quelques questions

Plusieurs autres questions se posent toujours. Pourquoi la performance éveille-t-elle tant de réactions hostiles dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, alors que nous avons déjà connu maintes révolutions dans la vie et l'art, depuis la grande contestation et le mouvement hippie ? D'autant plus que la performance, dans un cadre plus général, peut être considérée comme la suite logique des anciennes tendances du modernisme qui voulait rapprocher l'art de la vie de tous les jours. Et que la performance aborde des problèmes qui concernent quiconque est minimalement sensible à son rapport au monde. Les détracteurs de la performance doivent se demander où est le problème, puisque la performance ne cherche pas à contrecarrer les œuvres précédentes, qu'elle a rejeté toutes les règles, qu'elle ne cherche pas à être un art dans le sens classique du terme, qu'elle tient le contact direct avec le public pour la chose la plus importante, qu'elle a écarté les critiques d'art. Et enfin, puisqu'elle était et est indifférente à toute popularité. Il en découle encore plus de questions à se poser... de part et d'autre.

**Ici, la rédaction veut se distancer de l'organisation de Cleveland qui opère à nos yeux un mode de rémunération à l'éthique à deux niveaux, pour le moins douteuse : invités officiels rémunérés versus une foule de « volontaires » qui recevront des pacotilles (et n'auront pas accès à de l'assistance technique). (INDLR)