

Intervention



De la performance ou j'espère que j'en parlerai : fragments

Diane-Jocelyne Côté

Number 7, 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57573ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, D.-J. (1980). De la performance ou j'espère que j'en parlerai : fragments. *Intervention*, (7), 11–14.

De la performance ou j'espère que j'en parlerai (1) : fragments

«Il est clair que l'idée d'une méthode fixe, ou d'une théorie fixe de la rationalité, repose sur une conception trop naïve de l'homme et de son environnement social. Pour ceux qui considèrent la richesse des éléments fournis par l'histoire et qui ne s'efforcent pas de l'appauvrir pour satisfaire leurs bas instincts - leur soif de sécurité intellectuelle, sous forme de clarté, précision, «objectivité», «vérité» - pour ceux-là, il devient clair qu'il y a un seul principe à défendre en toutes circonstances et à tous les stades du développement humain. C'est le principe tout est bon.» (2)

Me voici donc en face d'un phénomène-ART qui génère une incroyable quantité de questions dans plusieurs domaines. Entre autres, l'ordre sémiologique: étude de la vie des signes dans la vie sociale; l'ordre sémantique: sens, évolution du sens; l'ordre logique et métalogue: fonctions des éléments signifiants à l'intérieur d'un système analytique; en plus de recouper des questions de communication: code, canal, message... J'en passe et j'en laisse. J'ai choisi de m'amuser avec la logique (si cette première partie vous emmerde, passez à la seconde un peu plus simple et un peu plus anarchique).

Les risques de la logique

À partir de l'application que fait Kosuth du système logique (3), nous prenons pour acquis que l'art actuel propose un questionnement de «caractère linguistique» (chaque oeuvre étant une proposition dans un système articulé comme un langage). Le questionnement peut être soit sémantique s'il se rapporte au sens des unités de langage (rapport entre le signifiant et le signifié ou rapport entre le signe et le référent) ou soit syntaxique s'il se rapporte aux relations entre les divers unités articulées (fonction: relation d'interdépendance entre les éléments).

De plus, le questionnement de l'artiste peut être de caractère métalinguistique si partant du langage-ART, il élabore sur ce système un autre langage par lequel il réfléchit sur l'ART - langage non seulement sur ses formes, ses définitions et les règles qui régissent ce système, mais aussi sur les ouvertures et les limites de ce système. Le questionnement de l'art conceptuel se situe donc dans un ordre métalogue c'est-à-dire un système de relations sur un système de relations logiques. La performance soulève autant de questions sémantiques, syntaxiques que de questions métalogiques. L'art est en soi un système tout aussi analytique et tautologique que le sont les mathématiques et la logique. Cette terminologie employée entre autres par Kosuth, dans son texte désormais célèbre, réfère directement au vocabulaire spécifique de la logique.

—Il est analytique parce que le sens des oeuvres d'art (comme celui des signes logiques) est constitué à l'intérieur du système de l'art et traduit des vérités dont la «validité» ne repose que sur les définitions des signes contenus. Exemple: en mathématique, $2 + 2 = 4$ par convention tout comme en art, un porte-bouteille est devenu art par décision de Duchamp.

—Il est tautologique: «Si on nomme cela art, c'est de l'art» (Judd). «L'art est art en tant qu'art et toute autre chose est une autre chose.» (Reinhardt).

—Les oeuvres d'art, comme «les propositions logiques ou mathématiques», ne sont pas des «propositions synthétiques» c'est-à-dire que leur «validité» ne peut pas être vérifiée par l'expérience; on n'a pas à sortir du contexte-ART pour vérifier empiriquement la justesse de la proposition dans une expérience du niveau des sens.

Ce qui en fait une oeuvre d'art c'est uniquement l'investissement d'un sens par l'artiste à l'intérieur d'un contexte-ART. Ce contexte sert de système de référence parce que l'oeuvre elle-même ne contient pas de référence à une tradition. C'est parce qu'elle fonctionne dans le système-art qu'elle est oeuvre d'art. Pour Christo, envelopper le Withney n'est percevable comme art que si on accepte a priori le contexte art actuel.

L'art actuel en est arrivé à proposer un principe d'équivalence entre la chose faite et la chose non faite, entre la chose pensée et la chose réalisée, entre la chose racontée et la chose vécue parce que son questionnement se situe au niveau du sens et non de la forme.

Peu importe les qualités formelles de l'objet (l'esthétique n'a rien à voir avec l'art...) ce qui importe, c'est le contenu signifié. Il s'ensuit une dématérialisation de l'objet parce que la matière de l'art n'est pas l'objet mais le sens de cet objet et sa fonction à l'intérieur du «système analytique de l'art».

L'oeuvre d'art comme proposition logique ne vaut qu'en tant qu'elle fait avancer le questionnement, qu'elle explore les limites du langage de l'art. Sinon elle sombre dans le formalisme du langage qui n'est que répétition ou interprétation des mêmes structures. Or le système de l'art en tant que «système logique» n'est pas «synthétique» (vérifiable par une expérience sensible). Un questionnement sur des fonctions d'un système analytique est un questionnement formaliste au possible. S'interroger sur les formes d'un système c'est prendre ce système comme unité. Alors quoi! ce sont des recherches formalistes qui sortent l'art de son formalisme? Voilà dans quel genre de paradoxe peut nous amener la logique! Enfin... prenons pour acquis que...

Je n'en peux plus, essayons autre chose

Regardons la performance en dissociant les éléments signifiants qui la composent. Direction presque sémantique. Répondant au même besoin de questionnement sur le sens de l'art et surtout sur les ouvertures et les limites de ce langage, l'artiste performeur pose plus spécifiquement la question autour du problème de la «médiation». Pour sortir l'art de son carcan analytique ramenons-le près du vécu, redonnons-lui l'intensité du vécu non «vicarialisé», le vécu sans procuration. La performance, nouvelle «figuration», explore une autre forme de fiction.

La figuration même la plus réaliste est encore une fiction du fait qu'elle rabat sur deux dimensions une forme qui en a trois. La performance préméditée présente un rituel (souvent fois autobiographique) dans un lieu choisi (cadre) devant des participants comme critique de fonction (rapports entre les éléments signifiants). Reprenons chacun des éléments.

La Préméditation

Il est remarquable en effet que la performance même si elle présente parfois une partie improvisée, est présentée comme voulue et c'est ce qui lui donne sa validité. Elle n'existe comme performance que lorsque l'artiste la présente comme telle. C'est l'intention de l'artiste qui lui donne son sens premier. À ce niveau elle rejoint l'art conceptuel comme fonction propositionnelle à l'intérieur du domaine ART. La performance contenant en elle-même d'autres éléments signifiants, le sens que lui donne l'artiste lui ajoute un autre niveau de signification donnant ainsi plusieurs possibilités d'analyse dépendamment du fait que les éléments sont articulés ou non entre eux et de quelle façon ils le sont. On pourra parler d'un geste symbolique (un seul élément à plusieurs sens), d'une performance à contenu mythologique (récit symbolique articulé).

Le pouvoir de l'artiste

La position de l'artiste, la plupart du temps interprète de sa proposition - parfois simple concepteur-réalisateur (4) - et de ce fait, comme variable, entraîne une relation de dépendance univoque de la part du spectateur. Le spectateur (y) est fonction (f) de l'artiste (x). $y = f(x)$.

Les performances que donnèrent Max Dean et Suzy Lake au Musée des Beaux-Arts de Montréal (5), nous donnent à penser à ce sujet. La performance comme critique de fonctions est ici bien manifestée. Dans toute performance, «le public» est lié à la volonté de l'artiste. Si comme ce fut le cas pour Dean ou pour Suzy Lake, ceux-ci décident de devenir victimes, le rôle du «public» indifférent qu'il était au départ, devient actif et décisionnel ou reste passif et culpabilisant. Le renversement des rôles de par la volonté de l'artiste est ici manifestation de sa puissance. Cette puissance projetée au négatif est tout aussi évidente (sinon plus) que dans une performance où l'artiste agissant ne remet en cause que l'articulation des sèmes du «public» (le code).

CET ESPACE EST
GRACIEUSEMENT
OFFERT PAR
INTERVENTION
POUR
L'AGRANDISSEMENT
DES LIMBES

Le rituel

À cause de l'évidente préméditation de la performance, à cause du statut privilégié de l'artiste «la bête qui a de la lumière (la lumière, c'est l'intellectualité, l'intelligence et la capacité expressive de rendre cette chose-là, **cette chose qui n'existait pas avant**, dans un contexte de choses signifiantes et reconnaissables, c'est-à-dire dans la culture». (6), à cause donc du charisme de l'artiste créateur de sens, le rite, pratique réglée de caractère symbolique s'offre comme virtuellement déchiffrable, d'un seul coup. Un rite sans tradition aucune; un événement unique «qui donne à penser», à cause de sa nature symbolique avec tout ce qu'elle comporte de ramifications chiffrées.

Mais alors que traditionnellement le rite donnait à penser dans une direction commune pour le «célébrant» et les spectateurs, ici, le rite ne comporte pas encore de référent ou sinon n'en comporte plus, parce que le code permettant de trouver le chiffre est en état de rupture: le «public» détenteur d'un code échu ne possède pas encore les clés pour la performance. La fonction de spectateur étant remise en question, l'articulation des sèmes est démantelée. C'est ce qui fait dire que la performance est un «rite sans dieu». On parle de rituel aussi parce que le geste comme moyen de communication est substitué à la parole (moyen privilégié par le théâtre).

Le corps comme support-langage dans un ici et maintenant c'est une tentative de démédiatisation de la communication, une façon de transmettre une force vitale (seul critère pour juger de la réussite d'une performance) en niant le principe d'équivalence entre le pensé et le réalisé de l'art conceptuel.

La performance ne vaut que lorsqu'elle est vécue; toute retransmission n'est que document, trace... parce que son entreprise veut nier la vie vicariale, la vie par procuration. Un sens est projeté par le charisme d'un corps-artiste vers les corps-individus attentifs. La retransmission est souvent simple forme de mise en conserve pour la vente ou bien document d'archive pour la mémoire capitalisante.

La distance

Du fait que la performance est préméditée elle transporte en elle-même une distanciation d'avec le vécu. Le choix d'un lieu et d'un moment précis fige la performance dans un temps mythique, un temps de réserve, de prélèvement. Comme une sorte de parenthèse qui nécessite soit:

—la «connivence», l'entente entre l'artiste et l'«autre» pour se retrouver ensemble pendant un moment fixé à l'avance, comme détaché du reste.

—Ou bien, je pense à Snyers dans «Attention on vous regarde» (7); la complicité momentanée, le temps d'un clin d'oeil.

—Ou tout simplement la rupture du quotidien par l'irruption de l'art dans la vie sans l'accord de l'«autre».

Le simple fait de relater, de raconter l'événement, fixe définitivement les limites temporelles de son déroulement et le préserve entier comme une bulle (mais le récit, c'est déjà autre chose).

Le cadre

Les premières performances (surtout en art corporel) portaient une telle charge de subversion qu'elles ne pouvaient être présentées que dans le cadre de galeries d'art. Et encore... Herman Nitch dût présenter son théâtre «Orgie et Mystère» à huit heures du matin pour empêcher la police de faire irruption dans la galerie. La puissance de contestation des performances des années 70, contemporaines des relents politiques de mai 68, s'est considérablement diluée. De ce fait, les performances quoique se déroulant la plupart du temps dans des galeries, peuvent maintenant avoir pour lieu celui que consacre l'artiste (la messe en plein air, la campagne électorale Rhinocéros).

Encore ici, c'est dans un sens l'affirmation du pouvoir de l'artiste et dans l'autre, l'évidente formalisation de la performance déjà! L'intensité de l'impact diminue parce que la forme se sclérose. On parle de performance-théâtre, performance-musique, etc... en ce sens qu'elle s'associe à des catégories, qu'elle se définit comme reliée à des techniques, à des manières, à des écoles. Or, sitôt qu'un artiste s'interroge sur une forme spécifique d'art, il ne s'interroge plus sur les limites de l'art en général. Il accepte une tradition et crée des oeuvres qui rassemblent aux oeuvres antécédentes - voyez Kosuth.

L'autre (le spectateur-participant)

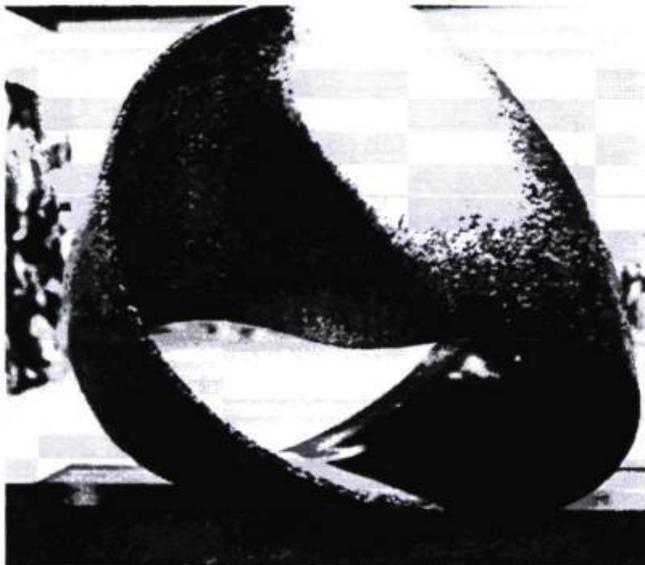
Il faut vraiment parler de l'autre en tant qu'individu. Le code étant rompu entre le «public» et l'artiste, chaque individu perd contact avec celui qui le côtoie. L'artiste s'adresse donc individuellement à chacun des «autres» parce qu'entre eux le contact (code) est rompu. En effet le code du spectateur ne contient que peu d'éléments: applaudir, crier, huer, se lever debout et dire bravo, lancer des projectiles... (on sait que l'âge mental d'une foule est d'environ huit ans alors...).

«L'autre» est aux prises avec la perte de son code devant un événement qui lui propose une communication directe. Briser le code social du langage parlé, retrouver le texte de son corps, c'est nécessairement sonder l'intimité, fournir un «je» comme pâture. Le corps social se rétracte, il n'y a pas de nous. Un processus de croissance est amorcé. Une fonction de développe. Une mutation du rôle de l'artiste génère le malaise de l'«autre» forcé de transgresser sa fonction devant chaque performance, événement unique, asocial. Il ne sait plus être qu'un individu attentif, l'artiste corrompt son plaisir formaliste et bourgeois. Il s'ensuit que l'autre n'a pas le temps de prendre son recul, sollicite qu'il est de participer à l'événement d'où son problème de rendre compte, «de se raconter en acte avec l'artiste, être dans et hors l'énoncé, ouvrir la forme circonscrite, sans destructions» (8).

C'est ici encore un exemple des problèmes posés par un système s'auto-alimentant, système «analytique» dont le sens ne repose que sur les définitions des signes contenus. Vous voyez où on en vient?

C'est ni plus ni moins que le fameux problème du ruban de Moébius. Vous savez ce ruban dont le dehors et le dedans se confondent...

Diane Jocelyne Côté



Max Bill, «le ruban de Moebius»

Notes

- (1) Clin d'oeil à Diderot.
- (2) Feyerabend, Paul, **Contre la méthode**, Seuil, 1979.
- (3) Voilà comment faire de l'art un système de logique. Voir Kosuth, «Art after philosophy».
- (4) L'exemple de Fabio Mauri dans «Without/News from Europe», **Parachute**, no 14, printemps 1979, p. 25.
- (5) «Dean est attaché par les pieds à un fil de fer tiré par un moteur qui, relié à un micro très sensible, cesse de fonctionner aux moindres bruits de la salle. Max Dean est tiré par ce moteur et, si le public n'intervient pas, peut être pendu par les pieds.»
«La performance de Lake se «déroule» dans un ascenseur. Elle arrive pieds et mains liés sur les épaules d'un homme. À l'intérieur de l'ascenseur un rouleau de tissu gris mesurant 100 pieds est déroulé de quelques pieds. L'homme dépose Lake sur le tissu et l'enroule complètement. À la fin, il quitte l'endroit pour laisser l'artiste se libérer. **Parachute**, no 13, hiver 1978, pp. 43 et 46.
- (6) Fabio Mauri, op. cit.
- (7) **Art Press international**, no 30, p. 11, numéro consacré à la performance.
- (8) Payant, René, «Notes sur la performance», **Parachute**, no 14, p. 15.

Références

Kosuth, Joseph, «Art after philosophy», traduit dans **Art Press**, numéro 1, décembre/janvier 73, Paris, pp. 25 à 29. L'original est de 1969.

Notes de cours, «Logique et métalogue modernes» de Jaromir Danek.

LA REVUE
INTERVENTION

*un collectif multidisciplinaire
qui questionne, informe,
analyse, critique, produit.*

*Un outil indispensable à la
connaissance de l'activité
socio-culturelle québécoise.*

abonnez-vous!

*tarif régulier de \$ 7.00
de soutien \$ 10.00 (1 an / 4 numéros)*

nom _____

adresse _____

ville _____

prov. _____ code postal _____

LA REVUE
INTERVENTION

C.P. 277, HAUTE-VILLEE
QUEBEC, CANADA, G1R 4P8