

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les rêves n'ont pas le sens du temps ; les *happenings* non plus¹.

When I was a child in college, there was a Ginsberg poem going around with the refrain: "I am waiting for the rebirth of wonder." For me performance art has that magic².

En 1962, Susan Sontag vient d'assister aux premiers *happenings* d'Allan Kaprow qui ont lieu à New York. Les *happenings* sont alors les premières manifestations de ce qui se déploiera au cours des deux décennies suivantes comme un spectre riche et foisonnant de pratiques artistiques performatives : *body art*, art de l'action, performance. Le texte de Susan Sontag traduit sa volonté de décrire ces pratiques alors nouvelles. « Les *happenings* », écrit-elle, « créent un réseau asymétrique de surprises, sans point culminant ni achèvement ; il y est question de l'illogisme des rêves plutôt que de la rationalité de l'art en général ». On lit la difficulté de l'exercice auquel elle se prête, consistant à leur attribuer des critères de définition, étant donné le caractère déroutant des *happenings*, et le défi qu'ils lancent à la logique et à la raison. La critique d'art souligne la liberté et le caractère désordonné de ces œuvres qui se présentent sous la forme de « juxtapositions radicales ». Elle remarque aussi l'originalité du rapport au public mis en œuvre dans ces événements, ainsi que leur rapport au temps. Au point que, avec leur sens du temps si singulier qu'elle désigne comme une « impermanence délibérée », les *happenings* semblent tenir davantage du rêve que de la réalité.

Le commentaire de Susan Sontag permet de saisir quelque chose de la radicalité avec laquelle les pratiques artistiques performatives se présentent dans le champ des avant-gardes et de la critique d'art du début de la seconde moitié du xx^e siècle, c'est-à-dire sous la forme d'une *effraction* :

1. SONTAG Susan, « Happenings: An Art of Radical Juxtaposition », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1961, p. 266.

2. BURNHAM Linda F., « Editorial », *High Performance*, vol. 1, n° 1, février 1978, p. 2.

un phénomène spontané, n'ayant pas de passé, faisant irruption dans le temps long de l'histoire de l'art.

Lorsque, quatorze ans plus tard, Linda Frye Burnham, écrivaine et poétesse états-unienne, décide de créer la revue *High Performance* à Los Angeles, la performance est un genre artistique déjà bien identifié, pratiqué par nombre d'artistes. Son souhait de lui consacrer un espace éditorial propre vient d'une inquiétude à l'endroit de la disparition des œuvres. Il faut trouver, dit-elle, des façons d'enregistrer ces œuvres et d'en conserver des traces, aussi antinomique que cela puisse paraître avec leur impermanence délibérée : c'est là le rôle paradoxal de la revue. Ainsi, un peu plus d'une décennie après l'apparition des premiers *happenings*, on observe un souci de l'archive, de la mémoire et de la transmission des pratiques artistiques performatives. Linda Frye Burnham introduit le premier numéro de sa revue avec le refrain d'un poème intitulé *I Am Waiting*³. Pour celle qui en fut une fervente promotrice en Californie du Sud, la performance est dotée d'une puissance singulière, magique, un pouvoir d'enchantement. Elle possède une qualité tactile et projectile, une capacité à faire revenir des affects tout à la fois profonds et flottants : en l'occurrence, ses souvenirs d'un poème d'enfance qui en appelle à une renaissance de l'émerveillement.

Les sentiments de Linda Frye Burnham et de Susan Sontag sont à l'image de ceux de toute une génération d'artistes et de critiques qui font et soutiennent la performance alors qu'elle est une forme artistique tout juste émergente, dans le courant des décennies 1960 et 1970. Parce qu'elle offre un rapport direct avec le réel, par son ancrage dans le présent, par son caractère vivant, incarné, cette pratique est porteuse d'un élan de nouveauté, d'un vent de radicalité. Légère et précaire, elle peut se produire avec peu de moyens, et pourtant elle porte en elle la potentialité d'une réinvention totale des façons de faire de l'art.

Depuis ces décennies fondatrices, la présence de la performance dans le champ de l'art contemporain a considérablement changé : plusieurs générations d'artistes se sont succédé, les approches se sont multipliées et elles ont gagné en légitimité. Aujourd'hui, elle est représentée dans les collections d'art moderne et contemporain, des performeuses et performeurs se voient attribuer des prix prestigieux, et il est rare qu'un événement d'arts visuels institutionnel ne comporte pas son pendant « performatif ». En six décennies, la performance est passée du statut de pratique marginale à celui de genre institutionnalisé.

Mais au moment où Linda Frye Burnham écrit, le terme de « performance » n'est utilisé dans les arts visuels que depuis quelques années. Les années 1960 à 1980 sont en effet celles au cours desquelles les pratiques performatives se dotent, pour la première fois, d'une terminologie propre : elles se nomment

3. Le poème en question, *I Am Waiting*, a en réalité été écrit par Lawrence Ferlinghetti, libraire à San Francisco, éditeur et poète, proche d'Allen Ginsberg. FERLINGHETTI Lawrence, « I Am Waiting », (1958), in *These Are My Rivers: New and Selected Poems*, Cambridge, New Directions Publishing Corporation, 1993.

alors performances, art de l'action, art corporel, *body art*, *happenings*, *live art*. Elles se distinguent de la peinture, de la sculpture ou de la photographie, par la place centrale qu'elles donnent au corps des artistes. Une performance, c'est en effet d'abord un corps, un corps en action, à l'œuvre et à l'ouvrage. Jamais auparavant autant d'artistes n'avaient décidé simultanément de se tourner vers le corps lui-même, et plus spécifiquement vers leur propre corps. Cet ouvrage se concentre sur les écrits et les pratiques artistiques de cette génération pionnière, celle de celles et ceux qui ont fait naître la performance et qui ont œuvré à faire renaître avec elle une forme d'émerveillement. Cet ouvrage se propose de faire l'histoire de leur effraction dans l'histoire de l'art.

Pour comprendre la présence de la performance aujourd'hui, il faut éclairer son émergence historique comme un phénomène transversal ayant partie liée avec une histoire intellectuelle, politique et sociale. Avec leur choix du passage à l'acte, les artistes répondent en effet à des logiques professionnelles en train de changer et font écho aux mobilisations politiques et aux bouleversements théoriques des années 1960 à 1980 ; leurs pratiques se situent à la jonction entre différents domaines de valeurs, de connaissances et de compétences. En interrogeant les conceptions et les justifications qui sont attachées à la performance par la littérature artistique, la façon dont elle construit cet objet si singulier, on peut prendre la mesure du caractère fédérateur du médium corporel comme support d'expression, en même temps que de l'opportunité qu'est venu représenter le champ artistique pour donner un cadre à ses manifestations. Les avant-gardes offrent alors des possibilités de modelage et d'invention corporelles inédites qui transforment l'histoire des corps. Quels déplacements esthétiques, quelles transformations tactiques, et quels glissements sémantiques se font jour à travers cette nouvelle pratique ?

La première partie de cet ouvrage étudie l'émergence de la performance au prisme des transformations professionnelles et déontologiques observées par les artistes et les structures de production artistiques au début du second xx^e siècle. Alors qu'aujourd'hui les pratiques artistiques performatives sont parfois désignées comme immatérielles, il est essentiel de souligner à quel point, au moment de leur apparition, elles sous-tendent souvent des revendications quant à la matérialité du travail artistique et des activités qui lui sont liées. Au cours de la période d'après-guerre, les structures culturelles et le marché de l'art subissent des changements importants. Les politiques publiques se renforcent, le tissu institutionnel se modifie, et une conscience professionnelle aiguë émerge chez les artistes. Qu'il soit mobilisé comme objet, sujet, médium, technique ou matière, le corps contribue à former et à informer ces changements. L'adresse de la performance et des performeuses et performeurs au sujet du travail artistique, tantôt explicite tantôt sous-jacente, est un défi analytique et théorique. Cette pratique s'intègre dans les mondes de l'art comme une activité radicale, à la fois perturbatrice et nécessaire ; elle vient travailler les représentations collectives du travail artistique comme une

critique incarnée, ou comme ce que l'on peut nommer un *habitus* professionnel révolutionnaire. Le corps est synonyme d'autonomie, redéfinit les spatialités et temporalités des œuvres. Il redéfinit aussi les rapports avec les figures d'autorité : commissaire, conservateur ou conservatrice, galeriste. Comme on le verra à travers l'étude de cas du Woman's Building à Los Angeles et de la galerie Powerhouse à Montréal, les pratiques performatives trouvent alors des espaces de prédilection dans les lieux alternatifs et centres d'artistes autogérés, lesquels sont aussi caractéristiques des années 1970. Quelles sont les valeurs professionnelles mises à l'épreuve et inventées au travers de ces pratiques, et sont-elles porteuses de déontologies spécifiques ? Quels outils et quels matériaux, quels statuts et quelles fonctions les artistes qui travaillent avec leur propre corps revendiquent-ils et elles ?

Le premier chapitre (« Structures de production ») se concentre sur les modalités de l'insertion des pratiques artistiques corporelles dans les institutions culturelles et dans le marché de l'art. Comme nombre de leurs pairs, les artistes de performance sont engagés dans des luttes pour la reconnaissance du travail créateur qui agitent les mondes de l'art à la fin des années 1960, en même temps que dans une critique acerbe contre les acteurs publics et marchands. Autoportraits en actes, leurs démarches cristallisent parfois un rejet viscéral des structures artistiques traditionnelles ; elles sont aussi à l'origine de l'invention de structures alternatives, au fonctionnement plus démocratique. Les actions et les événements véhiculent des valeurs de lâcher-prise, de liberté, qui se traduisent dans la gestion par les artistes des coordonnées spatiotemporelles de leur production et feront l'objet du deuxième chapitre (« Spatialités et temporalités »). Les frontières entre espaces public et privé sont brouillées, occupées, et les étapes temporelles de la production – conception, exposition, diffusion – sont superposées. Le troisième chapitre, qui porte sur les « Matérialités », montre que les modes de gestion des conditions de travail liés au corps sont inévitablement liés au maniement de nouveaux matériaux de production, principalement la chair, les techniques d'enregistrement et les documents : il s'agira donc de décrire les activités et les stratégies qui accompagnent l'arrivée de ces matières dans le travail artistique.

La seconde partie de cet ouvrage se veut une contribution à une histoire des engagements politiques des artistes et des transformations de la fonction auteur pendant les années 1970. Elle s'intéresse aux modalités d'insertion et de traduction du corps dans les systèmes d'argumentation qui traversent le champ épistémologique de l'époque. Car l'émergence du corps en art est un phénomène qui s'inscrit dans une histoire des œuvres mais aussi des idées. Les mouvances poststructuralistes, au croisement entre sociologie critique et féminismes, mais également la phénoménologie ou l'interactionnisme symbolique, ont une influence prépondérante sur la façon dont la littérature scientifique argumente et justifie la performance artistique. Certaines figures intellectuelles sont explicitement citées par les artistes et

les critiques comme Erving Goffman ou Maurice Merleau-Ponty. Mais plus généralement, le dialogue entre l'art et la vie, la dialectique entre le corps et l'esprit, et la question des rapports sociaux de classe, de sexe et de race, sont au cœur de leurs raisonnements. Il s'agit de repenser les fondements de ce que peuvent être un corps mais aussi un auteur ou une autrice et ses fonctions. Quelles argumentations et quelles rhétoriques soutiennent la mise en avant de la présence physique et de l'interaction avec les spectateurs ? Quels outils conceptuels se révèlent efficaces pour justifier l'exposition de la chair même sur la scène visuelle ? Grâce à quelles catégories formelles et axiologiques le corps s'est-il imposé comme un support esthétique ? En définitive, en quoi les pratiques artistiques qui s'engagent pour sa cause ont-elles contribué à inventer le corps, et quel corps ?

Le quatrième chapitre, « Énoncés théoriques », est consacré à mettre en évidence des liens des discours liés à la performance avec certains courants théoriques : la phénoménologie, qui vient donner une assise à la réversibilité entre la vision et le toucher ; l'interactionnisme symbolique, qui soutient la nécessité de comprendre les actions réciproques comme des maillons de la socialité ; la sociologie critique, qui insiste sur les rapports de domination et les déterminismes contraignant la légitimité artistique ; et enfin les féminismes, qui font éclore la nécessité de penser la subjectivité féminine, de déconstruire les mécanismes de l'objectivation des corps des femmes. Cet ensemble énonciatif trouve chez les artistes de performance et leurs critiques des porte-parole d'une grande éloquence, qui traduisent les concepts dans le champ de l'art par un langage spécifiquement axé autour de la présence corporelle. Le cinquième chapitre, « Registres et rhétoriques », décrit l'articulation de ces énoncés avec leurs raisonnements au sujet de la fonction-auteur : la revendication de l'usage du corps soutient à la fois les discours des « non-artistes » qui souhaitent indifférencier la posture esthétique, ceux des militantes et militants qui souhaitent la politiser, et ceux des révolutionnaires qui souhaitent refonder les avant-gardes.

Dans une œuvre de performance, le corps manifeste, il est manifeste et il se manifeste. Les artistes qui s'engagent physiquement composent avec leurs différentes formes d'activisme et de politisation, et leur répertoire d'action doit être analysé au prisme de l'action politique et en particulier féministe. Les artistes femmes sont alors plus nombreuses en performance qu'elles ne le sont dans les autres genres artistiques qui composent le champ des avant-gardes de l'époque, et ces performeuses sont parfois très proches des sphères militantes comme celles du Mouvement de libération des femmes en France ou celles du Women's Lib aux États-Unis. Réaliser des actions est une façon de manifester qui n'a pas d'équivalent parmi les autres pratiques visuelles et plastiques. L'usage du corps est d'une efficacité redoutable pour asseoir des revendications comme « le personnel est politique », et pour appuyer leurs recherches autour du travail domestique ou de la subjectivité. Les usages du

corps que font les artistes femmes et féministes invitent à penser celui-ci comme lieu d'aliénation, champ de bataille, mais aussi comme instrument de libération et territoire de désir – souvent avec une acuité sans équivalent chez leurs pairs masculins. Un constat majeur émerge au fil des analyses : l'apparition institutionnelle de l'art de la performance au cours de la décennie 1970 est intimement corrélée à la deuxième vague des féminismes. Comment étudier et comprendre ensemble ce que certaines nomment à l'époque la « renaissance⁴ » de l'art des femmes, et l'émergence institutionnelle des pratiques performatives ? Comment les artistes construisent-elles et ils leurs rapports de genre, et leurs rapports au genre ? En quoi l'implication des artistes femmes a-t-elle contribué à modeler la topographie des valeurs liées aux pratiques artistiques corporelles pendant les années 1970 ?

Les collectifs d'artistes féministes sont des laboratoires d'expérimentation dans lesquels les corps tiennent une place cardinale. En étudiant ceux qui se forment autour du Feminist Art Program et du Woman's Building à Los Angeles, ou de la galerie Powerhouse à Montréal, on verra que les artistes se servent de la performance non seulement comme d'un nouveau médium, mais aussi comme d'un instrument de travail collectif, pédagogique et institutionnel. Elles créent des programmes d'enseignement, mettent en place des partenariats avec des associations citoyennes, des collaborations avec les instances politiques. Leurs œuvres prennent des formes prolifiques et composites entre *happenings*, séances de *consciousness-raising* et manifestations publiques. À travers de multiples études de cas émaillées dans l'ensemble des analyses, j'ai souhaité placer la rencontre entre féminisme et art de la performance au cœur de la réflexion, avec l'ambition d'éclairer un moment où histoires des féminismes et de l'art se sont croisées, embrassées, défiées, avec une intensité sans précédent.

Ces dernières décennies, ce sont des questions liées aux archives, à la mémoire et à la transmission des pratiques performatives qui ont donné à l'historiographie de la performance son tournant épistémologique le plus important, que certains nomment même son « assomption historiographique⁵ ». Depuis le début du ^{xxi}e siècle, l'histoire de la performance a en effet rejoint ce que l'on a appelé le « tournant archivistique » ou « tournant documentaire » en histoire de l'art contemporain⁶. Avec ces écrits, la littérature scientifique s'est détournée de la seule question des œuvres pour interroger aussi,

4. LIPPARD Lucy R., « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art », in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, EP Dutton Co, 1976, p. 121-138.

5. ZERBIB David, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », in Raphaël CUIR et Éric MANGION (dir.), *La performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 183.

6. FOSTER Hal, « The Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22; ENWEZOR Okwui, *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, New York, International Center of Photography, 2007; ZAPPERI Giovanna (dir.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2016.

dans les termes de Rebecca Schneider, qui emploie l'équivocité de l'énoncé « *performance remains* » : à la fois les restes de la performance, et le fait que la performance reste⁷. La mobilisation des archives traverse donc le champ des pratiques performatives⁸. Aujourd'hui, les *reenactements* ou réactivations sont la partie la plus explicite de ce phénomène, qui tend plus généralement à penser non seulement l'historicité des œuvres mais aussi le temps de l'écriture de l'histoire⁹.

À l'heure où la tendance est à ces relectures d'œuvres du passé, cette étude se veut aussi une contribution à la connaissance historique des sources à partir desquelles on peut appréhender ce moment pionnier – et une réhabilitation de leur complexité. Le propos s'appuie donc sur un très large ensemble de documents d'archives, produits entre la fin des années 1960 et le début des années 1980 : revues, magazines, catalogues d'exposition, archives institutionnelles et privées.

Le cœur de ce corpus est composé d'une centaine d'articles issus des périodiques artistiques généralistes et spécialisés en performance *Artforum* (New York, 1962), *Avalanche* (New York, 1970), *Artpress* (Paris, 1973), *arTitudes* (Paris, 1971), *High Performance Magazine* (Los Angeles, 1978), *LAICA Journal* (Los Angeles, 1974). La géographie de l'étude est informée par ces sources : elle se concentre sur l'actualité artistique et critique en France et en Amérique du Nord, les États-Unis principalement. Cette géographie inclut, à la marge, des artistes venant d'Europe centrale, d'Amérique latine ou d'Asie. Il sera fait mention du Canada à propos du centre d'artistes Powerhouse Gallery, qui ouvre à Montréal en 1973. L'ensemble final – une quarantaine d'œuvres analysées – n'est pas exhaustif mais peut prétendre à une certaine représentativité au regard de la présence de la performance dans les publications artistiques de la décennie 1970, dans les avant-gardes occidentales.

Ces sources donnent accès à un certain espace social de visibilité : elles présentent des artistes qui ont choisi de diffuser leurs travaux, même *a minima*, et/ou qui participent à des expositions, et/ou qui sont identifiés par la critique. Les revues sont des espaces accessibles mais sélectifs et hiérarchiques. Certaines figures s'y dégagent par leur surreprésentation, tandis que d'autres en sont absentes. Dans la revue *arTitudes* par exemple, Gina Pane et

7. SCHNEIDER Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactments*, Londres, Routledge, 2011.

8. BÉGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et Sociétés », 2010; CUIR Raphaël et MANGION Éric (dir.), *La performance, op. cit.*; DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

9. AUSLANDER Philip, *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018; BÉNICHOU Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010; BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer, scripter. Mémoire et transmission des œuvres performatives contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015; BÉNICHOU Anne, *Rejouer le vivant. Les reenactements, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2020; BRUGEROLLE Marie de, *Post-Performance Future Method/e*, Paris, T&P Publishing, 2023.

Michel Journiac sont très visibles, comme les artistes new-yorkais Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman dans la revue *Avalanche*. Pour tenter de pallier ces effets de sélection, au moins partiellement, et éviter l'écueil de la reproduction mimétique des choix faits par les revues, j'ai mobilisé ponctuellement des sources complémentaires comme les archives de la Biennale de Paris ou certains catalogues d'exposition. C'est ainsi que les travaux de Senga Nengudi, d'Adrian Piper, d'Ulrike Rosenbach ou encore du groupe Asco sont apparus¹⁰.

Pendant cette période charnière de l'histoire de l'art contemporain, les contenus et les formats des publications périodiques en art changent considérablement. Non seulement le nombre de publications augmente, mais, surtout, leur contenu se transforme. Les revues qui sont créées à cette période sont sensiblement différentes de leurs aînées : elles sont souvent plus engagées, analytiques et critiques. On y trouve en outre une forme d'identification entre les pratiques artistiques et narratives, et les revues de performance témoignent de cet attrait réciproque et de ce brouillage des frontières entre des positions qu'il est courant de distinguer : artistes et critiques d'art, écrivains ou écrivaines¹¹... Ces espaces éditoriaux fluides et vivants font cohabiter des contenus hétérogènes : essais, entretiens, critiques et manifestes, mais aussi un ensemble documentaire plus directement lié aux œuvres comme les scripts, notations, protocoles, partitions, photographies, dessins...

Cette matière documentaire composite, prolifère, est au cœur de cette étude. Celle-ci s'intéresse à la façon dont les revues accueillent mais aussi dessinent les œuvres performatives, aux modalités suivant lesquelles elles les ont rendues visibles et intelligibles. Ce faisant, il ne s'agit pas de désigner la période des années 1970 comme un écart historique ni comme une page déjà tournée, mais au contraire de l'envisager comme un passage que l'on peut relire et réemprunter.

¹⁰. Cependant, nombre d'artistes manquent encore à l'étude. L'effort méthodologique qui consiste à diversifier les sources et à ouvrir les cartographies en histoire de la performance, à œuvrer dans le sens d'une histoire globale et transnationale, est essentiel et nécessaire, et mérite d'être poursuivi dans les études à venir.

¹¹. MOKHTARI Sylvie, *Avalanche-arTitudes-Interfunktionen, 1968-1977 : trois trajectoires critiques au cœur des revues*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes, université Rennes 2, 2000, p. 50.