



HAL
open science

La performance depuis 1960 entre réaction et institutionnalisation : Europe, Amérique, Russie

Polina Dubchinskaia

► To cite this version:

Polina Dubchinskaia. La performance depuis 1960 entre réaction et institutionnalisation : Europe, Amérique, Russie. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2021. Français. NNT : 2021PA01H313 . tel-03609486

HAL Id: tel-03609486

<https://theses.hal.science/tel-03609486>

Submitted on 15 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Polina DUBCHINSKAIA

**L'ART DE LA PERFORMANCE DEPUIS 1960
ENTRE RÉACTION ET INSTITUTIONNALISATION
Europe, Amérique, Russie**

Mémoire de thèse
Menée à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Sous la direction de Mme Pascale Weber
Maître de Conférences HDR

En cotutelle avec l'Académie des Beaux-Arts de St-Pétersbourg

**Искусство перформанса с 1960 года,
между реакцией и институционализацией.**

Европа, Америка, Россия

Sous la direction de M. Youri Brobov
Professeur des Universités

Thèse soutenue le 13 novembre 2021

devant le jury composé de :

Pascale Weber, Maître de conférences,

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Youri Bobrov, Professeur des universités,

Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg

Paul Ardenne, Maître de conférences,

Université de Picardie Jules Verne, Amiens

Éliane Beaufiglioli, Maître de conférences HDR,

Université Paris 8

André Filler, Professeur des universités,

Université Paris 8

Elena Kalimova, Maître de conférences HDR,

Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg

Olivier Lussac, Professeur des universités,

Université de Lorraine



Table des matières

Résumé.....	8
Remerciements	10
Introduction	12
1. Performance/réalité	29
1.1 Être, réalité, réel.....	29
1.1.1 Réel, transcendant, sacré, performance	34
1.1.2. Le corps comme facteur de la réalité	36
1.1.3. Le corps dans la performance comme facteur du Réel	39
1.1.4 L'aspect pédagogique de l'accès au réel à travers l'art corporel	45
1.2 Les spectateurs comme facteurs de la réalité.....	48
1.2.1. La <i>boucle de rétroaction autopoétique</i> comme médium de l'oeuvre.....	52
1.2.2. Boucle de rétroaction électrique.....	53
1.2.3. Résistance des spectateurs	57
1.3 Le contexte comme facteur de la réalité	60
1.3.1. Engagement total de la réalité, apogée de la pulsion vitale de l'art de la performance.....	62
1.3.2. Aspirations à la grandeur, problématique locale.....	66
1.3.3. Micropolitiques virtuelles efficaces	70
1.3.4. Réalité-virtualité-réalité	72
1.3.5. Affirmation subversive et over-identification, origine surprenante de la performance furtive	75
1.3.6. Le meilleur camouflage de l'actionniste.....	78
1.4 Réalité au sein d'Institution.....	80
1.4.1. Devenir une institution pour abolir une institution ?	80
1.4.2. Performer la consommation de l'art.....	82
1.4.3. <i>Over-identification</i> au sein de l'institution	85
1.4.4. Affrontement direct/caché	89
1.4.5. La médiation culturelle en question via une séance de médiation culturelle	92

1.4.6. <i>Over-identification</i> sans critique? Institution instrumentalisée.....	96
1.4.7. Temple absolu	102
1.5. Performer la réalité.....	103
1.5.1. Polyphonie contextuelle	103
1.5.2. <i>Ready-mades situationnels</i> : fictionnalisation de la réalité ?.....	105
1.5.3. La liste d'événements réels convoquant les codes de l'art de la performance.....	107
1.5.4. Performance de la vie quotidienne = <i>frame</i> de la vie quotidienne?.....	124
1.5.5. Réalité transmédiatisée	127
1.5.6. Le coefficient de l'art dans le quotidien	129
2. Performance et langage	130
2.1. Conséquences du tournant linguistique : le langage donne forme à la performance	133
2.1.1. Calculer la perception. Analyse mathématique de la presse traitant de l'art de la performance	134
2.1.1.1. La méthode d'analyse de contenu.....	135
2.1.1.4. Contenu sémantique des résultats.....	141
2.1.1.5. Quelques paradoxes de « l'archéologie du discours »	149
2.2. Réalité de la performance comme outil d'influence sur le langage.....	155
2.2.1. « Corps encore »	155
2.2.2. La conférence-performance : un langage en soi	167
2.2.3. Performer le langage issu d'un vocabulaire non artistique	179
2.3.1. Traduction en langage scientifique et institutionnel	186
2.3.2. L'œuvre d'art à part entière - traduction vers un autre langage esthétique	187
2.3.3. Traduction vers un langage objectal fétichiste.....	188
2.3.4. Traduction vers le langage de l'autre	190
2.3.5. Reenactment - une traduction inverse ?.....	191
2.3.6. Gestes involutifs.....	195
3. Casus Russia, dérivé de l'esthétique européenne?	200
3.1 Les précurseurs de l'art de la performance en Russie	200

3.1.1. Performance - efficace? La dimension politique de la performance soviétique et russe	200
3.1.3. À l'origine était le verbe. Le verbe contextuel	207
3.1.4. Performance et archétypes	211
3.2. Histoire décalée de la performance soviétique	214
3.2.1. Les origines de <i>la russianness</i> dans la performance soviétique et postsoviétique	216
3.2.2. Fin de l'époque du monopole du geste.....	219
3.2.3. Au-delà du marxisme-léninisme : quels autres concepts pour la performance soviétique ?	220
3.3 Deux rencontres à Venise	223
3.3.1. « Azioni collettive » à la brejnévienne	225
3.3.2. Le mouvement clandestin le plus institutionnalisé	229
3.3.3. Légitimation à l'abri de l'idéologie	233
3.4. KD ≈ KM?.....	238
3.4.1. La peinture comme prétexte	238
3.4.2. Duo soviétique dans un univers capitaliste.....	246
3.4.3. De l'iconoclasme au tableau vivant	252
3.5. Léger conceptualisme brejnevien ?	260
3.5.1. « Un moment unique de liberté absolue »	260
3.5.2. TOTART : abolir les dichotomies	267
3.5.3. La performance soviétique comme élément du tournant performatif du discours autoritaire de la fin de l'URSS	278
3.5.4. Affirmation subversive et suridentification : objets soviétiques universels d'exportation ?.....	278
3.5.5. Un tournant...performatif du discours autoritaire à la fin de l'URSS	280
3.6. Les années 1990 : maîtriser l'anomie	284
3.6.1. Révolution négative, révolution inversée	285
3.6.2. Un trauma de décontextualisation – un trauma lié à une nécessité de se réinventer	287
3.6.3. Performance limbique	289

3.6.4. Négativité et inversion dans l'institutionnalisation.....	291
3.6.5. Histoire parallèle de l'actionnisme russe des années 1990 ?	292
3.6.6. Combattre la totalité.....	293
3.6.7. La conquête des espaces publics comme avant-propos	294
3.6.8. Corporéité et refus de communication.....	309
3.6.9. Méthodes du post-modernisme contre post-modernisme.....	317
3.6.10. Bug de l'an 2000	322
3.6.11. Aspect productif de la destruction	323
3.7. Les 2000e : entre institutionnalisation et hyper-compensation.....	326
3.7.1. Apprivoiser la performance ?	327
3.7.1. Préhistoire de l'institutionnalisation de la performance actuelle russe	328
3.7.2. Début des années 2000 : entre <i>Russianness</i> et <i>Lingua Franca</i> performative	330
3.7.3. Fin de l'utopie, la guerre est déclarée	332
3.7.4. Les artistes « civils » : restitution du body-art, activisme social et hyper- compensation éthique	339
3.7.5. Un tournant relationnel.....	345
3.7.6. Extrême Version 2.0	352
3.7.7. Révolutions par le bas en écoles d'art.....	357
3.7.8. Global Russian.....	361
Conclusion	369
Bibliographie	375
Index des notions	405
Annexes	415
Annexe 2.....	449
Annexe 3.....	452

Venez et arrêtez le progrès.

Kazimir Malevitch, autographe sur son livre «Dieu n'est pas détrôné : L'art, l'Eglise, la fabrique » appartenant à Daniil Kharms.

Résumé

L'entrée de l'art de la performance dans le corpus des problématiques de la recherche académique peut être considérée comme une nouvelle étape de son institutionnalisation. Au cours des deux dernières décennies, ce phénomène est devenu flagrant et souvent critiqué par ceux qui s'intéressent à cette forme d'art. Où et quand se créent les points de tension entre l'institution et la performance, cette pratique résistant à toutes les formes figées de la vie ? Quels sont les voies d'institutionnalisation de la performance et quelles sont les formes de résistance à ce processus ? Qu'est-ce que la performance institutionnalise elle-même et dans quel but ? Si la performance a épuisé ces capacités esthétiques et militantes, quelles formes d'activités pourraient reprendre ces acquis ? La thèse est construite sur l'opposition classique de la réalité et du langage. Sa première partie étudie des exemples de réactions artistiques face à la réalité empirique et transcendante de l'époque d'après-guerre et jusqu'à nos jours. La seconde partie interroge les modalités linguistiques de l'institutionnalisation de la performance à travers la méthode d'étude de cas mais convoquant également la méthode de l'analyse du contenu. La troisième partie se distingue méthodologiquement des deux parties précédentes, fondées sur l'analyse des processus généraux de l'art de la performance. Elle est consacrée à l'étude de la performance en Russie soviétique et post-soviétique et permet ainsi de dévoiler l'histoire non scolaire de cette forme d'art et de révéler le contexte historique et social de mon propre travail artistique.

Abstract

The entry of performance art into the body of academic research issues can be seen as a new stage in its institutionalization. Over the past two decades, this phenomenon has become blatant and is often criticized by those interested in this art form. Where and when were the points of tension between institution and performance art (a kind of practice resisting all fixed forms of life) created? What are the ways of institutionalization of performance art and what are its forms of resistance to this process? What does performance art itself institutionalize and for what purpose? If the performance art has exhausted its aesthetic and militant capacities, what forms of activity could adopt its results? The thesis is built on the classical opposition of reality and language. Its first part studies examples of artist's reactions to the empirical and transcendent reality from the post-war era to the present day. The second part questions the linguistic modalities of the institutionalization of performance art through the case study method and the method of content analysis as well. The third part differs methodologically from the previous two parts, which are based on the analysis of general performance art processes. It is devoted to the study of the art of performance in Soviet and post-Soviet Russia which helps to unveil the non-conventional history of this form of art as well as reveal the historical and social context of my own artistic work.

Remerciements

J'exprime ma profonde gratitude à mes directeurs de recherche. Je remercie chaleureusement Pascale Weber pour sa confiance, et son profond et attentif accompagnement dans ma recherche dès les années de Licence, ainsi que pour tous les projets réalisés ensemble. Je remercie vivement Youri Bobrov pour sa confiance quant à mes initiatives et pour son enthousiasme. Par ailleurs, je témoigne une forte reconnaissance à mes deux directeurs pour m'avoir permis de mettre en avant ma recherche à travers des expériences pédagogiques à l'université Paris 1 à et à l'Académie des Beaux-Arts de Russie.

Je remercie chaleureusement les artistes, chercheurs, commissaires et historien-ne-s d'art pour leur générosité, leurs conversations, leurs suivis, leurs conseils et l'influence qu'ils ont exercés sur mes parcours artistique et universitaire : Paul Ardenne, Eugenio di Caro, Marion Laval-Jeantet, Olga Kisseleva, Richard Conte, Carole Douillard, Natalia Feofilova-Feting, Ekaterina Ostaschenko, Anna Ten, Nadya Jolivet, Yana Klitchuk, Jean Delsaux, Christophe Viart, Marie de Brugerolle, Dmitri Pilikine, Alexandre Smoulianski, Stanislav Savitsky, Marina Koldobskaia, Julie Brochen, Anatoly Vlassov, Marina Biryukova, Lubov Bugaeva, Danita Pushkareva, Dmitry Shubin, Adrien Gomez, Charles Prioux, Louise Morin, Sergey Bolovin, Tatyana Sova, Anya Buyvid, Ergena Dondokova, Artem Perline, Alexandre Mordvintcev, Maria Razinkova, Patricia Bourgoint.

Je témoigne mes sincères remerciements au Musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie (particulièrement à Antonina Chakhanova et à Maria Teterenkova) et à l'Académie des Beaux-Arts (particulièrement à Semen Mikhailovski, à Svetlana Gracheva et à Yana Naimouchina) pour m'avoir confié la co-organisation du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance » et, ensuite, des activités d'enseignement. Je remercie également mes étudiant-e-s de l'Académie des Beaux-Arts de Russie et de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour leur curiosité, leur enthousiasme et leur motivation dans la recherche et la création. Je remercie notamment Gabrielle Carron pour sa confiance et sa proposition d'encadrer son mémoire de Master 2.

Je souhaite remercier les équipes des institutions d'art et de culture m'ayant également confié des activités d'enseignement : le département de russe de l'Université Rennes 2 (et particulièrement Bella Ostromoukhova), l'Institut Français de Saint-Pétersbourg (et particulièrement Marina Schelkounova et Alexandra Mouzolevskaya), l'École d'Art Engagé (et particulièrement Dmitry Vilensky), la Didi Gallery à Saint-Pétersbourg. Je tiens à remercier vivement Sylvie Rocques pour son invitation à intervenir dans son séminaire à EHESS et à l'Université d'Evry.

J'adresse également ma reconnaissance aux membres du jury, Paul Ardenne, Eliane Beaufiles, André Filler, Elena Kalimova, Olivier Lussac.

Je transmets mes remerciements à Irina Berthelot m'ayant initié à l'utopie de la France et m'ayant emmené symboliquement dans ce pays sans le savoir.

Je témoigne mes sincères remerciements à Sergey Khodov et à son édition Sergey Khodov's Publishing House pour le soutien et l'accompagnement précieux de mes initiatives artistiques en France comme en Russie.

Je souhaite remercier chaleureusement Rustam Igamberdiev dont la collaboration et les discussions ont nourri ma réflexion pendant plusieurs années ; par ailleurs, je le remercie pour son accompagnement attentif dans mes initiatives scientifiques en France comme en Russie.

Mes remerciements chaleureux à Emmanuelle Khvatov pour sa relecture bienveillante et la découverte de nouvelles facettes de la langue française.

Mes remerciements très affectueux à mon mari Sylvain pour son encouragement, son soutien dans mes initiatives artistiques, ses réflexions inspirantes et son aide précieuse sur les étapes finales de la rédaction de la thèse et l'organisation de la soutenance.

Enfin, mes remerciements tendres à ma mère, à mes amis, à mes professeurs de français du collège et du lycée (Natalya Tsvetkova et Irina Riajkova) pour leurs encouragements et leur tendresse. Je tiens à dédicacer ce travail à la mémoire de mon père Vladimir Dubchinskiy.

Introduction

Cette thèse est terminée en mai 2021 en France, en pleine situation de pandémie liée au Covid-19. Cette dernière semble sans doute accélérer *le transfert de l'objet à l'événement* dans lequel Boris Groys¹ voit le trait caractéristique de l'art du XXI^e siècle. Cette énonciation peut-elle être applicable à d'autres domaines de la vie ? Si, pendant les soixante-quinze dernières années, la régulation de l'ordre mondial et l'équilibre des pouvoirs ont été influencés par la présence de l'arme nucléaire sur un certain périmètre, le monde d'aujourd'hui, ayant vécu la confrontation à l'invisible, est obligé de contrôler l'événementialité pure. L'arme nucléaire est un objet doté d'un potentiel performatif - de performativité², selon les termes de Richard Schechner, légendaire metteur en scène et méthodologue majeur de la discipline de *performance studies*. Autrement dit pendant trois générations, le monde a été guidé et construit en fonction de la présence d'un objet portant potentiellement en soi un événement de puissance extrême et aux conséquences sensationnelles. Nous sommes actuellement confrontés à un autre type d'événement qui, à la différence de la bombe atomique, ne peut pas être activé par la manipulation d'un objet visible avec des yeux humains. Il s'agit en quelque sorte d'un moment investi d'une nouvelle performativité difficilement contrôlable.

Pour ne pas recourir à une allitération excessive, disons que les cent dernières années ont révélé le fort potentiel ontologique de différentes pratiques humaines à divers degrés de conventionalité. L'art de la performance³ peut être inscrit dans la liste de ces pratiques à forte capacité ontologique, pour ne pas dire démiurgique. Comment les artistes de la performance ont-ils assumé une telle vocation ? Quels sont donc les mécanismes légitimant l'art de la performance en tant que pratique ontologiquement chargée ? Comment se transforment-ils en fonction de la situation historique ? Plus particulièrement, comment les processus internes à l'art,

¹ Boris Groys, *L'art dans le XXI^e siècle : d'un objet à un événement*, cycle de conférences, Musée d'art contemporain de Moscou, le 12 décembre 2008.

² La performativité, d'après Schechner, révèle le potentiel d'un objet ou d'un événement à "exceller ou [à] dépasser les limites d'un certain standard « ou bien à « s'investir dans un spectacle, un jeu ou un rituel ». Source : Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. New York : Routledge, traduction de Féral, Josette. « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, no. 1, 2013.

³ La définition est à consulter dans l'index des notions et concepts principaux.

influencés par les aspects sociaux, façonnent-ils la vocation ontologique de l'art de la performance ?

Etant donné la nature de ma première formation – la psychologie - différents concepts psychiques et théories psychologiques serviront, dans le cadre de cette thèse, de références pour l'analyse de certains mécanismes du domaine artistique. Il semble notamment pertinent, dans le contexte de l'étude de l'aspect ontologique de l'art de la performance, d'introduire l'une des théories de la motivation. De fait, on peut admettre que le passage des artistes à une *présence directe*, s'est inscrit en réaction à l'air du temps, porteur sur le plan social de la transformation des hiérarchies, de l'apparition de nouvelles formes de pouvoir, souvent illusoire, accessibles à un public plus large, et sur le plan esthétique, de bouleversements formels dans l'expression artistique. C'est ainsi qu'à son début, à l'époque du cabaret Voltaire, l'art vivant se traduit plutôt sous la forme de la métaphore, qui concentre esthétiquement tous ces traits caractéristiques de l'époque.

Comment une pratique formellement nouvelle se traduit en une pratique sémantiquement nouvelle ? Notamment, comment une expérimentation sur la présentation de la poésie a emmené à une pratique à part entière ? Le psychologue américain Gordon Allport introduit le terme de *l'autonomie fonctionnelle* qui représente le caractère indépendant des motivations actuelles de leurs origines.⁴ Le but, ayant été précédemment une force motrice pour le motif, son facteur d'incitation, se sépare d'un motif. Celui-ci continue néanmoins à fonctionner ayant maintenu l'activité y rattachée mais ayant délinéé le but primaire.

Le mécanisme de *l'autonomie fonctionnelle* a été reconnu par d'autres scientifiques (sous d'autres termes). Notamment, Franz Brentano le décrivait en tant que la « célèbre loi psychologique : ce qui est désiré au début en tant que moyen de parvenir à quelque chose, devient en fin de compte ce que est désiré pour lui-même »⁵. William Stern note le même phénomène en disant que les « phénomotifs » peuvent devenir « génomotifs »⁶.

⁴ Gordon Allport, *The Nature of personality : selected papers*, Westport, Conn : Greenwood press, 1975.

⁵ Franz Brentano, *The origin of the knowledge of right and wrong*, London, Constable, 1902, P. 16.

⁶ William Stern, *General psychology from the personalistic standpoint*, N. Y., Macmillan, 1938.

Le psychologue soviétique Alexis Léontiev a nommé ce mécanisme *Passage (ou du décalage) du motif à l'objectif* et l'a considéré en tant que forme motrice du développement de la personnalité. Il écrit que les actions, s'enrichissant progressivement au cours de l'ontogenèse, dépassent le cercle d'activités qu'elles réalisent et entrent en contradiction avec leurs motifs originaires. Les phénomènes de cette transformation sont bien étudiés par la psychologie du développement et décrits dans les termes de la *crise d'identité*. Le passage du motif à l'objectif est un résultat de cette crise qui engendre la transformation de la hiérarchie des motifs et l'apparition de nouveaux motifs étant à l'origine de nouveaux types d'activité⁷.

Ce mécanisme, propre à l'humain, semble être applicable à l'activité humaine et notamment peut expliquer la naissance de la performance en tant qu'une forme et un médium artistique à part entière. Ayant été un moyen du dépassement des frontières des disciplines artistiques dites matérielles et séparant l'œuvre de la réalité au début, cette pratique devient progressivement un médium artistique autonome. Une nouvelle forme d'expression artistique, la performance en particulier, étant d'abord une réaction à l'air du temps, le modifie discrètement et progressivement en sautant souvent la phase de la réaction pure.

En passant brièvement de la réaction à une réalité à un « devenir-réalité », la performance passe esthétiquement de la métaphore de la réalité à la métonymie de la réalité. Les raisons ainsi que les mécanismes et les résultats de ce passage seront donc étudiés dans cette thèse.

Toute pratique humaine confirmée, quelle que soit sa nature, passe par des processus d'institutionnalisation. Le domaine artistique, à la différence d'autres sphères de la vie humaine, tisse des relations spécifiques avec l'institution, qui est un contexte de son existence, et souvent le terrain de son apparition. Cela semble être propre à toutes les pratiques artistiques, et certainement crucial pour l'art de la performance, dont la méthode consiste à remettre en question le contexte de son existence et de son apparition, dont l'institution (ou l'institutionnalisation) est souvent l'instigatrice.

⁷ Alexis Leontiev (Alexej Leontiev), *Activité, conscience, personnalité*, Moscou, Progrès, 1977.

Les différentes facettes du phénomène de l'institution façonnent la performance, qui à son tour, par le biais de diverses stratégies d'interaction et souvent par le mécanisme de la rétroaction, transforme la source de son origine.

Le terme Institution vient du latin *institutio*, de *instituere* (« établir, instituer »). Comme le note François Dubet dans son ouvrage *Le déclin de l'institution*, le concept d'institution, dans le langage courant comme dans celui des sciences sociales, désigne des phénomènes hétérogènes, parfois même franchement divergents. Il distingue grossièrement trois grandes familles de significations.

*La première (signification) s'inscrit dans la tradition de Durkheim, puis de Mauss reprise par les anthropologues, et désignant comme institutions toutes les formes sociales constituées, précédant les individus et leur résistant. [...] La philosophie politique puis la science politique proposent une autre famille de définitions, incluse dans la première, dans laquelle les institutions sont conçues comme des mécanismes légitimes de construction du pouvoir et de la prise de décision. En ce sens, les institutions sont des ensembles de procédures politiques symboliques susceptibles de transformer les conflits en négociations, de représenter des intérêts, de produire une représentation de l'intérêt général surmontant le fractionnement de la société.*⁸

Ainsi, ces deux familles de significations suscitent d'associer les caractéristiques de l'institution à l'art de la performance même, étant donné surtout son élan politique. À la différence des institutions sociales et politiques dont il s'agit dans ces définitions, la performance est complètement privée de légitimité autre qu'artistique. Pourtant, à un moment donné, l'obsession de la performance par la réalité commence à nécessiter une légitimité plus ample, permettant aux artistes de devenir les auteurs de situations autres que celles artistiques. Cette volonté crée un effet vertigineux constitué de deux impulsions bidirectionnelles : la forme d'art la plus subversive commence à confronter la nécessité de s'inscrire dans les conventions.

⁸ François Dubet, « Que signifie la notion d'institution ? », communication pour le colloque « Déclin de l'institution ou nouveaux cadres moraux ? Sens critique, sens de la justice parmi les jeunes », INRP, Lyon 22 et 23 octobre 2007.

Enfin, François Dubet note que les habitudes familières nous conduisent à utiliser indistinctement la notion d'institution et celle d'organisation. C'est probablement au courant sociologique de l'analyse institutionnelle que nous devons cette acception de l'institution qui l'identifie au pouvoir des organisations. C'est donc dans cette optique que nous pouvons repérer le phénomène de l'institution artistique, habituellement comprise comme organisation spécifique ayant pour but la conservation, l'exposition et la médiatisation des œuvres d'art. On peut ainsi considérer comme institutions artistiques non seulement les établissements culturels existant physiquement, mais également les ressources virtuelles, les sites, les blogs, les comptes sur les réseaux sociaux. C'est ainsi que l'institutionnalisation de l'art, et notamment, de l'art de la performance, sera comprise non pas seulement comme l'entrée de celui-ci dans les établissements culturels mais en tant que sa légitimation dans le cadre de l'histoire de l'art conventionnel. C'est la raison pour laquelle il semble très important de mentionner le rôle du langage dans le processus d'institutionnalisation de la performance.

Considéré comme une institution à part entière, le langage peut être considéré comme un outil fondamental du processus d'institutionnalisation. William Whitney, linguiste américain, est le premier à avoir suggéré la notion de langue comme institution sociale. Son idée a été repensée par Ferdinand de Saussure, dont les travaux en linguistique ont exercé une influence majeure sur les sciences humaines :

Pour bien faire sentir que la langue est une institution pure, Whitney a fort justement insisté sur le caractère arbitraire des signes ; et par là, il a placé la linguistique sur son axe véritable. Mais il n'est pas allé jusqu'au bout et n'a pas vu que ce caractère arbitraire sépare radicalement la langue de toutes les autres institutions. On le voit bien par la manière dont elle évolue ; rien de plus complexe : située à la fois dans la masse sociale et dans le temps, personne ne peut rien y changer, et, d'autre part, l'arbitraire de ses signes entraîne théoriquement la liberté d'établir n'importe quel rapport entre la matière phonique et des idées. [...] Comme le signifié et le signifiant ne sont pas unis par un lien naturel, inscrit dans la nature de choses, mais seulement par un lien conventionnel, celui-ci peut changer d'une époque à une autre⁹.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1974, cop. 1972

Le langage étant, selon Saussure, une « institution pure », c'est-à-dire dépourvu de rapport naturel avec les choses, il ramène en même temps ses moyens de fonctionnement à des pratiques émergentes non exclusivement linguistiques. Celles-ci deviennent un phénomène confirmé en façonnant leur propre vocabulaire, en élaborant un système de signifiants. C'est donc à travers l'institutionnalisation par la création d'un système de signifiants spécifiques qu'un phénomène, en l'occurrence l'art de la performance, peut passer à un autre type d'institutionnalisation, celle d'organisation.

Les relations contradictoires de la performance avec les processus d'institutionnalisation font penser au concept de mécanisme de défense introduit par Sigmund Freud et actuellement accepté en psychologie et en psychiatrie. Bien entendu, les analogies ne sont pas toujours purement fonctionnelles, surtout entre les individus et les structures qu'ils créent. Pourtant, le concept de mécanisme de défense pourrait servir de verre grossissant pour mieux comprendre l'évolution de l'art de la performance, en particulier, façonnée par les processus d'institutionnalisation.

Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (édition IV)¹⁰ définit les mécanismes de défense comme « des processus psychologiquement automatiques qui protègent l'individu de l'anxiété ou de la perception des dangers ou des facteurs de stress internes ou externes ». Les processus d'institutionnalisation de la performance auxquels cette dernière a tendance à résister. Des institutions, physiques et/ou symboliques, possèdent un système de réglementations strictes vis à vis à des œuvres qu'elles présentent ou acquièrent. Celles-ci entrent inévitablement en conflit avec l'approche poétique de la performance, fondée sur la remise en question de toutes formes de réglementation. Ce conflit entre une forme symbolique (l'art de la performance) et le système de sa médiatisation et légitimation (institution) est donc comparable au fonctionnement du *Moi* de l'individu résistant à tout stimulus qui menace son intégralité. La performance se prémunit également de toute convention visant à la façonner à sa guise. Pourtant, tout comme les

¹⁰ DSM-IV : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : version internationale avec les codes CIM-10 / American psychiatric association ; coordinateur général de la trad. française, Julien Daniel Guelfi ; dir. de la trad. française P. Boyer, ... [et al.]. - 4e éd., Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, 1996

mécanismes de défense produisent de nouveaux modes d'adaptation face à des situations traumatisantes et développent l'organisation psychique d'un individu, les différents mécanismes de défense face à l'institutionnalisation exercent un impact sur la méthodologie de l'art de la performance et l'amènent à adopter de nouvelles formes de fonctionnement.

Les formes des mécanismes de défense ainsi que de leurs classifications sont très multiples. La classification utilisée dans cette recherche est celle de la psychanalyste américaine Nancy McWilliams, qu'elle expose dans son livre *Psychoanalytic Diagnosis*¹¹, et qui englobe et synthétise les approches psychanalytiques classiques ainsi que les points de vue les plus actuels. La classification des mécanismes de défense proposée par Nancy McWilliams, fondée sur celle d'Anna Freud, inclut des mécanismes de deux types : les mécanismes dits primaires ou préverbaux, et les mécanismes secondaires ou verbaux. Le groupe des mécanismes primaires inclut des tactiques telles que *l'isolation primaire, le déni, le contrôle, l'idéalisation primitive (dévaluation), la projection/introjection, le clivage, la dissociation*; parmi les mécanismes secondaires on trouve les suivants: *la répression (le refoulement), la régression, l'isolation, l'intellectualisation, la rationalisation, la moralisation, la compartementalisation, l'annulation, le retournement sur soi, la formation réactionnelle, la réversion, l'identification, le renversement dans le contraire, l'instinctualisation, la sublimation*.

Selon Nancy McWilliams, les mécanismes préverbaux de défense dans la petite enfance sont un vecteur de connaissance du monde et de constitution de la structure psychique d'un enfant. Par analogie, ce stade peut correspondre au stade d'institutionnalisation interne de l'art de la performance, c'est-à-dire de construction de son propre système de signifiants et d'élaboration de ses frontières méthodologiques. Étudions en particulier quelques mécanismes de défense psychologique à l'égard de la pratique de la performance, et les processus de son institutionnalisation.

Le mécanisme du déni, par exemple, est défini comme une réponse aux conflits et aux stress « *en refusant de reconnaître certains aspects douloureux de la*

¹¹ Nancy MacWilliams, *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*, Guilford Press, 2011.

*réalité externe ou de l'expérience subjective qui seraient évidents pour les autres*¹² ». En effet, dans le contexte des pratiques performatives on retrouve ce mécanisme, qui se manifeste sous des formes particulièrement multiples quand la performance amorce son installation sur la scène artistique contemporaine. Il s'agit du tout début de l'établissement de cette pratique, à un moment où elle réfute la nécessité même d'être définie. Comme le notait Michel Nuridsany à propos du travail de l'artiste Marc-Camille Chaimowicz: « C'était une pratique qui n'était pas nommée, une catégorie qui n'existait pas » et c'est sans doute ce qui lui [Marc-Camille Chaimowicz] a d'abord plu¹³ ». On retrouve les mêmes propos chez Esther Ferrer : « Quand j'ai commencé à faire de la performance, personne ne l'appelait performance. C'était merveilleux, ça n'avait même pas de nom, c'était quelque chose que l'on faisait »¹⁴. En effet, le mécanisme du déni est le moyen le plus évident et efficace pour maintenir les cadres du champ esthétique ouverts au maximum. Pourtant, une fois que la pratique commence à prendre forme et qu'il devient impossible d'ignorer son existence, la tactique du déni perd son sens et doit laisser place à des mécanismes de défense plus élaborés.

Deux autres mécanismes, tels que *l'idéalisation primitive/dévaluation* et *le clivage* sont plus complexes et prévoient non seulement un processus de constitution de sa propre *psyché* mais aussi une rencontre avec le monde extérieur (si l'on applique ce mécanisme au champ de la performance il s'agit donc des premiers contacts, suivis d'une ébauche d'auto-conscience, avec des institutions artistiques telles que les musées et les centres d'art, ainsi que la presse). Ces trois mécanismes sont fondés sur l'ambivalence des pulsions considérées comme un trait du *Moi* immature. Henri Chabrol définit le clivage comme « la division du soi et des objets en parties entièrement bonnes ou mauvaises et se manifeste par le renversement soudain et complet de tous les sentiments et conceptions concernant soi-même ou une personne particulière »¹⁵. Nancy McWilliams décrit le clivage comme un moyen

¹² *DSM-IV : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : version internationale avec les codes CIM-10*, American psychiatric association ; coordinateur général de la trad. française, Julien Daniel Guelfi ; dir. de la trad. française P. Boyer, ... [et al.]. - 4e éd., Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, 1996.

¹³ Michel Nuridsany, « Marc-Camille Chaimowicz, la matière des rêves », *Art Press*, n°81, mai 1984.

¹⁴ Sylvette Babin, « Entretien avec Esther Ferrer », *Esse*, n°40 - Performance, URL: <https://esse.ca/fr/dossier-entrevue-avec-esther-ferrer>, consulté le 14 mai 2020.

¹⁵ Henri Chabrol, Stacey Callahan, *Mécanismes de défense et coping*, Malakoff : Dunod, 2018.

d'organisation du monde, surtout dans des moments de manque d'information ou de menace¹⁶. Une opération similaire, celle de l'*idéalisat*ion primitive/déévaluation, consiste également à attribuer à une personne ou à une organisation des traits soit exagérément positifs, soit exagérément négatifs (dans le cas de la déévaluation), dans un contexte où la personne/organisation concernée est investie d'une puissance totale¹⁷. Au début de l'ontogenèse l'enfant idéalise ses parents et les considère comme tout-puissants ; cependant, s'ils ne réussissent pas à légitimer leur toute-puissance, l'idéalisation peut être remplacée par une *déévaluation*. Par analogie, ces processus, surtout l'opération de *clivage*, sont facilement transférables aux relations entre la performance et l'institution dans les années 1960-1970, en particulier à celles du contexte de la première vague de la critique institutionnelle. Son aspect commercial, considéré par la « jeune » performance comme pleinement négatif, neutralisait d'autres aspects, souvent bénéfiques comme, par exemple, sur le plan de la communication. L'institution peut également recourir à l'opération de déévaluation primitive en considérant l'art de la performance comme une pratique qui s'accorde difficilement avec son règlement rigide.

La situation d'interaction a toujours deux récepteurs : le mécanisme de défense peut exercer une influence non seulement sur le développement de la pratique performative, mais également sur l'institution elle-même. Le mécanisme de la *projection/introjection* est l'exemple parfait de cet impact réciproque. D'après Nancy McWilliams, la *projection* est le processus d'attribution de ses propres sentiments, impulsions ou pensées à un autre, tandis que l'*introjection* correspond au processus contraire, qui consiste à l'adoption des sentiments, impulsions ou pensées d'un autre que soi-même¹⁸. C'est peut-être grâce à ce mécanisme que la performance a réussi à doter les institutions des caractéristiques qui lui (à la performance) sont propres, telles que la sensibilité au contexte, la souplesse méthodologique, le refus de la scénographie traditionnelle. Par ailleurs, c'est par le mécanisme d'*introjection* que la performance acquiert certains traits particuliers aux institutions, notamment le besoin de visibilité ou l'importance de la communication.

¹⁶ Nancy MacWilliams, *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*, Guilford Press, 2011.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Les mécanismes secondaires, ou verbaux, sont issus pour une large part des mécanismes primaires. Si les mécanismes primaires mettent en place tous les paramètres psychiques (cognitifs, affectifs et comportementaux) en même temps, les mécanismes secondaires portent sur un seul phénomène psychique (une pensée, un sentiment, un comportement ou certaines combinaisons ponctuelles entre eux).

On pourrait notamment mettre en évidence le mécanisme *d'isolation* qui consiste en la séparation des sentiments associés à une idée donnée (par exemple, un événement traumatique)¹⁹. *L'isolation de l'affect* peut être formulée comme un refoulement de l'affect sans refoulement de la représentation²⁰ et provient probablement du *clivage*. Dans le contexte des relations performance/institution c'est le mécanisme de l'isolation qui permet à des artistes se croyant opposés à des institutions d'accepter sans frustration ni culpabilité les invitations de celles-ci à collaborer. Le mécanisme de *compartementalisation* est similaire à celui de *l'isolation*, si ce n'est qu'il prévoit, non la séparation de l'activité et de sa réaction émotionnelle non désirable, mais l'absence de conscience de contradiction entre deux activités. Singulièrement, ce mécanisme semble être utilisé par beaucoup d'artistes actuels de la performance qui, d'un côté, sont conscients du blâme implicite des institutions par leurs collègues, mais qui par ailleurs ne marquent aucune hésitation si une opportunité de collaboration se présente. En revanche, il y a une similitude entre les deux mécanismes exposés et ceux de la rationalisation, de l'intellectualisation et de la moralisation, à travers lesquels un individu trouve des arguments rationnels pour accepter une activité/un contact en principe non souhaitable.

Le mécanisme de l'identification provient très probablement de celui de l'introjection. Il met en jeu un individu s'attribuant à tort les sentiments et les impulsions d'une autre personne. De ce point de vue, l'analogie avec les relations performances/institution semble particulièrement appropriée. Pour Nancy McWilliams, ce mécanisme est produit par la nécessité d'éviter une angoisse

¹⁹ DSM-IV : *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : version internationale avec les codes CIM-10*, American psychiatric association ; coordinateur général de la trad. française, Julien Daniel Guelfi ; dir. de la trad. française P. Boyer, ... [et al.]. - 4e éd., Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, 1996.

²⁰ Henri Chabrol, Stacey Callahan, *Mécanismes de défense et coping*, Malakoff : Dunod, 2018.

provoquée par un risque de perte d'intégrité ou d'estime de soi²¹. En effet, à un moment d'institutionnalisation omniprésente de l'art contemporain, la performance opposée à ces processus risque justement de ne jamais être ni connue ni reconnue du public. Un autre aspect important du mécanisme d'identification (d'ailleurs lié au maintien de l'estime de soi) consiste en l'adaptation à des circonstances par l'acquisition de qualités nouvelles propres à un autre. C'est ainsi que la performance s'adapte ou, plus précisément, réagit à une institutionnalisation omniprésente et élargit ainsi son répertoire esthétique, ce qui lui permet de demeurer un révélateur de l'air du temps. Notamment, la pratique de la conférence-performance instrumentalise un dispositif institutionnel très reconnaissable qui, de son côté, inscrit automatiquement ce type d'œuvre dans le contexte institutionnel, et d'un autre côté, transfère les codes visuels institutionnels en dehors de l'institution même. Un autre code purement institutionnel adopté et repensé par les artistes se retrouve dans la division, voire la frontière intraversable entre les artistes et les spectateurs. Par exemple, Tino Sehgal (*This association*, 2012, Tate Modern), ou Xavier le Roy (*Temporary Title*, 2015, Centre Pompidou) mettent en jeu le moment historique où le nombre de spectateurs des musées est devenu si important qu'à cet instant les performeurs peuvent seulement plonger dans la marée humaine. C'est donc le mécanisme d'*identification* qui permet d'extraire des codes typiques de l'institution et de les transformer en véritables procédés artistiques, tout en préservant la visibilité de celle-ci.

Les mécanismes de défense peuvent être également applicables à des institutions qui, confrontées à une forme artistique difficile à inscrire dans un dispositif d'exposition traditionnelle, ont cherché à garder leur unicité et ont eu recours, notamment, à des réflexes de *déni* ou de *clivage*. Ensuite, au moment où le contact est devenu inévitable, elles ont utilisé les mécanismes d'*isolation*, de *compartementalisation*, ou de *rationalisation*, ce qui a entraîné une transformation, non seulement des codes institutionnels, mais aussi de l'ontologie même de l'institution artistique.

Bien sûr, ce modèle de transfert des mécanismes de défense propres aux individus au monde des relations de la performance et de l'institution peut paraître

²¹ Nancy MacWilliams, *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*, Guilford Press, 2011.

assez spéculatif. Mais il existe tout de même une similitude entre certains effets et processus des relations interpersonnelles et ceux à l'œuvre dans les relations collectives²², ce qui me permet de recourir à des approches psychologiques. En même temps, les modalités du développement et du fonctionnement de l'art de la performance au regard de ses relations aux institutions ou dans l'optique des processus sociaux, seront étudiées dans cette thèse à partir de différents points de vue méthodologiques. La question de la forme, c'est-à-dire, de la méthode dans le cadre d'une thèse d'artiste, devient peut-être plus controversée, que celle du contenu.

Notamment, Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec exposent une position des milieux scientifiques qui paraît conventionnelle jusqu'aujourd'hui et à laquelle se confrontent les jeunes artistes venant étudier l'art à l'université :

La nature de la contribution à la recherche des artistes chercheurs du domaine des arts demeure encore ambiguë. Pendant longtemps, on a eu tendance à comprendre que cette contribution prenait la forme de réalisations artistiques. Ce faisant, on a été porté à laisser à d'autres le discours sur l'art et sur sa pratique, notamment aux philosophes et aux théoriciens des domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art²³.

Chaque artiste décidant d'entreprendre une recherche académique est inévitablement confronté à des aspects à la fois d'ordre ontologique et épistémologique. « *Alors qu'il est, métaphoriquement parlant, immergé dans sa nuit, comment travaille un chercheur en arts plastiques ?* » - s'interroge Jean Lancri²⁴ en traduisant sous une forme poétique une inquiétante nécessité académique de saisir l'insaisissable. Il n'en demeure pas moins que, comme le notent Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, l'engagement des artistes-chercheurs dans des processus comportant une importante part d'insaisissable démarque précisément leur

²² Kurt Lewin, *Frontiers in group dynamics. II, Channels of group life; social planning and action research*, London, Tavistock Publications, 1947.

²³ Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec, « Introduction », *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique / sous la direction de Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec ; préface de Louise Poissant*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

²⁴ Jean Lancri, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi » dans Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

recherche de celles des sciences humaines²⁵. Les praticiens chercheurs dans le domaine de la création artistique « éprouvent le besoin de participer au discours dans leur discipline et de prendre pour ainsi dire une part de la parole laissée à d'autres²⁶ » et, en général, à travers le vocabulaire fourni par d'autres.

En même temps, l'adoption des cadres conceptuels d'autres disciplines par les artistes-chercheurs devient une solution pertinente leur permettant de garder une distance critique vis-à-vis de l'objet de leur recherche. Si les sensations synesthésiques, c'est-à-dire, le recours à une autre modalité sensationnelle, est le seul moyen de paraphraser et ainsi d'interpréter une œuvre visuelle ou sonore, l'écart discursif est donc le seul moyen de l'étudier. D'autant plus que l'utilisation d'une méthode propre à un autre domaine scientifique au sein d'une recherche en arts plastique devient souvent une figure de style.

Ainsi, cette thèse est divisée en trois parties non seulement en fonction des thèmes et des problématiques abordées mais également en fonction du champ disciplinaire dans lequel se déploie leur analyse. Les parties varient également en fonction de la méthode : en dehors du paradigme de la recherche-crédation, prévoyant la méthode qualitative de l'étude de cas, j'ai eu recours à la méthode quantitative de l'analyse du contenu propre à la sociologie et à la psychologie.

La structure de la thèse est construite sur l'opposition classique de l'histoire de la pensée, celle de la réalité et du langage. Qu'est-ce qui forme la performance et ce qui, en revanche l'institutionnalise : une expérience pure, aussi pure que le geste primaire, souvent considéré comme son origine, ou, au contraire, le verbe, un dérivé fondamental de l'humain ?

La première partie étudie les modalités de la réaction des artistes et, ensuite, des institutions, face à la situation spécifique de l'après-guerre qui peut être caractérisée par une nouvelle possibilité de prise de responsabilité du transcendant ainsi que d'exercice d'impact sur l'immanent. Le passage de l'art de la performance à une institutionnalisation omniprésente est également analysé, de même que ses

²⁵ Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec, "Introduction", La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique / sous la direction de Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec ; préface de Louise Poissant, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

²⁶ Ibid.

tactiques partisans visant à conserver son décalage esthétique et militant dans ce contexte nouveau. Dans cette partie, l'institution est traitée sous son aspect organisationnel.

La **seconde partie** interroge les modalités linguistiques de l'institutionnalisation de la performance non seulement à travers la méthode d'étude de cas mais en s'appuyant également sur la méthode quantitative de l'analyse du contenu²⁷. Par ailleurs, le recours à une problématique discursive convoque un processus inverse impliquant la capacité de la performance à exercer un impact sur la réalité - celle des institutions artistiques et du monde extérieur - en influençant le langage. Dans cette partie l'institution est traitée sous ses angles discursif et organisationnel.

La **troisième partie** de la thèse se distingue méthodologiquement des deux parties précédentes, attachées à une analyse des processus généraux et extraterritoriaux de l'art de la performance. De fait, l'histoire de l'art contemporain, et notamment l'histoire de la performance, est liée, évidemment non sans raison, à des noms d'artistes nord-américains et européens, et à des modalités spécifiques du développement de leur travail, devenues exemplaires. Afin de montrer le fonctionnement d'éléments étudiés dans les deux premières parties sur un territoire dont la culture contemporaine n'est pas inscrite dans l'histoire de l'art conventionnelle, et afin de relever les conditions historiques et sociales de mon propre travail artistiques, j'ai décidé de consacrer cette troisième partie à la performance dans la Russie post-soviétique et en Union Soviétique. Les approches historique et sociale m'ont permis d'entreprendre également une analyse comparative des processus du développement de la performance sur le territoire russe, aussi bien qu'européen et nord-américain, et de synthétiser d'une façon quelque peu anthropologique - pour ne pas dire ethnographique - les aspects ontologiques et discursifs de l'art de la performance.

²⁷ Etant donné que, pour une grande partie, cette thèse était rédigée pendant que je résidais sur le territoire français, l'analyse du contenu a couvert uniquement les ouvrages et la presse française. Cependant, comme les résultats de l'analyse se sont révélés non sans intérêt, j'ai pour projet d'entreprendre une analyse du contenu de textes sur la performance dans d'autres pays, à condition d'avoir accès aux archives et bibliothèques locales.

L'annexe comprend le compte rendu du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance » que j'ai coorganisé à l'Académie des Beaux-Arts de Russie en collaboration avec le musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie et l'Institut ACTE (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), et qui représente la partie pratique de cette recherche. Par ailleurs, l'annexe inclut les données brutes de l'analyse du contenu de la presse et des ouvrages français sur l'art de la performance parus entre les années 1966 et 2017, dont les résultats visent à enrichir les réflexions de la seconde partie de la thèse.

Dans tous les cas, nonobstant l'expérimentation de méthodes quantitatives, la méthode d'étude de cas reste fondamentale dans le paradigme de la recherche créative. Quel est le statut de cette méthode dans le contexte des recherches sur l'art de la performance et, plus généralement, comment contribue-t-elle à l'augmentation du poids d'un paradigme qui reste encore discutable ?

Il est vrai que le statut de la méthode d'étude de cas a fait l'objet de discussions au sein de la communauté scientifique²⁸, quel que soit le domaine concerné. Ueli Kramer, privat-docent de l'université de Lausanne, met en évidence la conceptualisation d'au moins deux paradigmes d'études qui permettent d'intégrer, de mettre en perspective et de discuter de plusieurs acquis issus de différentes disciplines. Il s'agit du *paradigme pragmatique* et du *paradigme qui vise le développement d'une théorie*²⁹.

Selon Daniel Fishman (1999)³⁰, le paradigme pragmatique prend une place intermédiaire entre les paradigmes positiviste (se focalisant sur la révélation de lois générales à l'aide des méthodes des sciences naturelles) et herméneutique (se focalisant sur la réflexion interprétative). D'après Kramer, les objectifs du paradigme pragmatique de l'étude de cas « visent la création d'une unité de base de savoirs, la description et l'interprétation et, finalement, le développement et l'application des critères de qualité. Il ne s'agit pas de confirmer une théorie spécifique, ni d'illustrer

²⁸ Ueli Kramer, « Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles », *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Daniel Fishman, *The Case for Pragmatic Psychology*, New York University Press, New York. 1999.

une technique par un cas »³¹. Même si cette approche n'exclut pas une subjectivité importante de la part du chercheur, elle assure une méthodologie souple adaptable à l'objet de la recherche.

Le deuxième paradigme *qui vise le développement d'une théorie* concerne la création et la validation d'une théorie « par le biais de l'accumulation des études de cas »³². Il propose que les études de cas soient décrites en termes théoriques, ce qui implique que chaque cas peut aborder plusieurs aspects d'une théorie et non une seule variable. En alignant « une multitude, pour un seul cas, des soi-disant « points de contact » entre les observations provenant du cas d'une part, et la prédiction de la théorie d'autre part, ce chercheur a une activité scientifique analogue au chercheur qui extrait une seule variable »³³. Avec la multiplication des observations et des « points de contacts », la crédibilité de la théorie s'accroît (en cas de correspondance entre la prédiction et l'observation)³⁴.

La méthode de l'étude de cas semble particulièrement appropriée pour une étude de l'art performance, dont la très grande variabilité peut-être sa caractéristique esthétique principale. Ueli Kramer parle de six thèmes ou prises de conscience (décrits ci-après) émergent des courants postmodernes et dont sont inspirés les deux paradigmes présentés. Il considère que « ces prises de conscience ont permis le développement des paradigmes de méthodes d'études de cas ». Pourtant, il semble que l'emploi de cette méthode, notamment, dans le cadre d'un travail académique au sujet de l'art de la performance renforce réciproquement les fondements épistémologiques des paradigmes scientifiques actuels. Voici leurs caractéristiques extraites de Daniel Fishman :

- un ébranlement de la fondation de l'hypothèse de l'existence et de la stabilité de la réalité objective ;

- la connaissance en état de fragmentation

³¹ Ueli Kramer, « Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles », *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

³² *Ibid.*

³³ William B. Stiles, « Theory-building case studies of counselling and psychotherapy », *Counselling and Psychotherapy Research*, n° 7-2, 122-127, 2007, traduit et cité par Ueli Kramer, source: Ueli Kramer, « Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles », *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

³⁴ Ueli Kramer, « Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles », *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

- *la réalité comme construction*
- *la théorie comme ensemble questionnable et critiquable ;*
- *des herméneutiques ontologiques (au sens de Heidegger)*
- *le néopragmatisme.*³⁵

Ainsi, la possibilité d'existence d'une thèse de doctorat en arts plastiques, particulièrement celle en art de la performance, académiquement toujours en question, contribue probablement non pas seulement à l'analyse de son objet mais également à la discussion autour du statut du savoir. Quant à son rôle dans les études en arts, d'une part, le paradigme pragmatique contribue à la défense de l'approche herméneutique pointant la singularité de toute expression artistique, et à légitimer donc le statut transitoire de l'artiste-chercheur.

En même temps, le contexte universitaire projette le thésard, quel que soit le domaine de sa recherche, vers la construction d'une théorie scientifique valide visant à prouver sa crédibilité académique. L'idée prélevée du champ psychanalytique, alimenté par des études de cas, peut caractériser également, sans risque de réductionnisme, le processus de recherche propre à la thèse d'un artiste : « Le chercheur tente donc d'appliquer la théorie au cas, au lieu d'appliquer le cas à la théorie »³⁶.

Pourtant dans tous les domaines englobant les manifestations du fonctionnement humain, de la médecine à l'esthétique, et fondés sur les théories, l'étude de cas devient non seulement moyen d'enrichissement d'une théorie mais, dans des cas exceptionnels, moyen de remise en cause de la même théorie. La performance, de son côté, est l'incarnation parfaite d'un cas exceptionnel ayant généré une théorie (chargée elle-même d'un potentiel institutionnalisant), et la réfutant en permanence. C'est donc sur cet équilibre fragile altérant paradigme pragmatique (qui n'exclut pas le paradigme herméneutique) et paradigme visant *le développement d'une théorie* que cette thèse s'est construite.

³⁵ *Op.cit.*

³⁶ *Op.cit.*

1. Performance/réalité

Le caractère ouvert des recherches en arts plastiques me permet de commencer ce chapitre par une référence à des impressions personnelles. Il est facile de devenir artiste et en même temps il est difficile de le rester : la motivation pour l'activité artistique, mêlée aux facteurs de vocation, de métier, de dévotion, est toujours remise en question. La réponse que j'ai trouvée il y a plusieurs années, avant même d'avoir pris connaissance du point de vue de Théodor Adorno³⁷ quelle que pathétique et téléologique soit elle, reste la même jusqu'au aujourd'hui : l'art crée une illusion d'appartenance à une vérité que l'on retrouve dans la religion et la philosophie. Or, selon Boris Groys, si la résistance aux conventions officielles se déployait dans le champ de la philosophie pendant l'Antiquité et dans celui de la religion au Moyen Âge, à l'heure actuelle elle a lieu dans le domaine de l'art de la performance³⁸. Le caractère grandiloquent du début de la thèse sera plus tard compensé par des réflexions plus transgressives, mais pour l'instant le sérieux s'impose.

Plus on croit s'approcher de l'instance ultime de la vérité, plus le processus de la quête devient radical. C'est ainsi qu'après une pratique picturale je me suis reconvertie à la performance : une pratique sans support tiers semble plus proche de la réflexion la plus épurée associée à la sensation de vérité ; et au fond de cette vérité se fait sentir tout intuitivement une pulsion vers cet absolu que constitue le réel.

1.1 Être, réalité, réel

Le rôle du réel dans la performance est tel que les différents enjeux de l'Être sont souvent inclus dans la réflexion sur la question à partir de la définition même de la performance (*hic et nunc*, par exemple). Cette connexion métaphorique, mais

³⁷ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

³⁸ Boris Groys, *Dans le flux*, Moscou, Ad Marginem, 2018.

encore plus souvent métonymique, impose l'analyse de l'évolution des regards sur la réalité, le réel, le Réel qui de son côté est projetée dans les différentes formes de l'art de la performance.

Comme les autres concepts ontologiques, la question du réel est « spontanément évidente et philosophiquement opaque »³⁹. D'après Florian Forestier,

*Elle est en fait une question générique, structurelle, qui ne se pose comme telle qu'à travers un réseau terminologique dense. Parler du réel, c'est toujours aussi désintriquer ce réseau et déterminer le statut de la question qu'on tente de poser lorsqu'on le questionne*⁴⁰.

N'ayant pas pour ambition d'entrer dans le domaine de l'ontologie pure, cette partie portera plus sur le lien de la performance avec l'évolution de la représentation de l'idée de la réalité, du réel, du Réel, et ainsi sur les capacités et les ambitions de la performance et sur leur évolution. La « Performance entre réaction et... », comme l'indique le titre de cette recherche révèle justement la réaction à un changement du statut de l'Être par ceux qui ont pour vocation d'y réfléchir par le biais du mode esthétique. La question du réel, essentielle pour plusieurs domaines du savoir, ne sera abordée ici que d'un point de vue très ponctuel, couvrant la période de la seconde moitié du XXème jusqu'au début du XXIème siècle dans les régions de culture occidentale. Dans ces régions, en effet, la performance s'est développée en tant que pratique artistique. Une brève analyse des enjeux entre le réel et le Réel sera également introduite.

On trouve un double point de vue sur la pensée de l'être dont les catégories de *la réalité* et *du réel* sont issues. C'est déjà le cas dans les œuvres de Parménide, souvent considéré comme le premier philosophe ayant introduit la problématique ontologique dans la pensée⁴¹. Notamment, dans le traité « De la nature » Parménide parle de L'Être. Cette catégorie basique cristallise plus tard la catégorie de la réalité

³⁹ Florian Forestier, *Le réel et le transcendantal : enquête sur les fondements spéculatifs de la phénoménologie et le statut du " phénoménologique "*, thèse du doctorat, dirigé par Alexander Schnell, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, soutenue le 18-06-2011.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Merab Mamardashvili, *Cours de philosophie antique, Académie des sciences de Russie*, fondation Progres-Traditsya, fondation Merab Mamardashvili, Moscou, 1997

associée à des textes de Platon. En analysant le traité « De la nature » Merab Mamardashvili relève une faille entre deux raisonnements de Parménide au sujet de L'Être : d'abord, le philosophe grec présente les caractéristiques purement spéculatives de L'Être (« non-né, indestructible, tout d'une seule masse, inébranlable, non-à-terminer, tout entier tout à la fois présent, un et d'un seul tenant »⁴²) suivies sans continuité dans le texte par une description de L'Être à partir du contexte empirique. S'agit-il d'un continuum ou d'une contradiction entre le hors-empirique et le post-empirique ? C'est-à-dire, entre ce qui est considéré aujourd'hui respectivement comme *réel* et *réalité*.

La coprésence d'une pensée pure et d'une expérience en vue de la problématisation de l'Être, révélée par Parménide, est reprise dans les textes de Platon et, notamment, dans sa théorie des *idées*. Même si la polémique concernant la nature et le statut particulier des *idées* reste vive⁴³, il est communément admis leur dimension transcendante et leur séparation des *choses*, c'est-à-dire, de *l'expérience*. Cette divergence le réel spéculatif et la réalité empirique donne naissance à la principale opposition philosophique, de la fin du Moyen Âge au début de l'époque moderne, au sujet de la structure et de l'ordre de la réalité : le réalisme et le nominalisme. D'une manière générale, les réalistes entrevoient la structure homologue entre le monde, la pensée et le langage⁴⁴ tandis que les nominalistes considèrent ces trois catégories comme des systèmes logiquement indépendants.

Dans tous les cas, il semble que cette opposition dans l'interprétation de l'univers mène à la distinction sémantique des termes « réel » et « réalité⁴⁵ » qui forme, sans aucun doute, l'objet de la recherche des artistes de la performance.

⁴² Clémence Ramnoux, « Philosophie de la philosophie », Revue Philosophique de Louvain, troisième série, tome 66, n°92, 1968. pp. 581-596.

⁴³ Notamment, ici: Daniel Devereux, « Separation and Immanence in Platon's Theory of Forms », dans *Plato: Metaphysics and Epistemology*, Oxford, 1999 ; Gale Fine, *Plato on Knowledge and Forms: Selected Essays*, Oxford, The Clarendon Press, 2003 ; André-Jean Festugière, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2017

⁴⁴ Alessandro D. Conti, « Le débat entre nominalistes et réalistes à la fin du Moyen Âge », Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques [En ligne], 151 | 2020, mis en ligne le 09 juillet 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3831> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3831>.

⁴⁵ Maxime Chapuis, entre autres, trouve une opposition entre la réalité et le réel dans les textes de Platon en interprétant « le réel en excès sur la réalité et qui relève d'un mode de connaissance autre que celui qui saisit la réalité. » In : Maxime Chapuis, « Réel et réalité chez Platon », actes du colloque de doctorants et de jeunes chercheurs autour du thème « Le réel ». Université Paris I – Panthéon Sorbonne & Université Paris Ouest – Nanterre-La défense, 8-9 juin 2012.

Dans cette recherche, tous les propos sur le contexte et sur son rôle dans la performance auront pour fondement le concept de *réalité* tel que manifesté par les phénomènes. Notamment, et en mettant en avant le concept de l'expérience, les artistes de la performance ont recouru au vocabulaire d'Edmund Husserl, fondateur de la phénoménologie.

Je trouve sans cesse présente, comme me faisant vis-à-vis, une unique réalité spatio-temporelle... La « réalité », ce mot le dit déjà assez, je la découvre comme existant, je l'accueille, comme elle se donne à moi, également comme existant. [...] Tout ce qui, venant du monde naturel, accède à la conscience par le canal de l'expérience et antérieurement à toute pensée, est affecté globalement et dans toutes ses ramifications de l'indice « là », présent⁴⁶.

C'est ainsi que l'interprétation phénoménologique de la réalité en forte connexion à une construction de la subjectivité, est un concept fondamental de la modernité. La performance devient un fil conducteur entre la suprématie de la subjectivité, symbole du haut modernisme, et l'expérience, qui n'est pas nécessairement apportée par l'extérieur mais est au contraire produite par des circonstances instaurées par un artiste. La performance devient en quelque sorte une incarnation esthétique de la liberté de la volonté humaine, élément fondateur de l'idée du modernisme, résultant dans la création d'une réalité. L'apogée de la crise de la modernité est souvent associée, à la fin de la seconde guerre mondiale, au triomphe terrifiant de la volonté humaine ; c'est donc après la seconde guerre mondiale que la notion de la réalité interprétée comme émanant de la raison humaine change ; le body art est souvent qualifié de dernière incarnation du modernisme. Plus tard, dans un monde de plus en plus virtualisé et protégé, la réalité sera présentée comme porteur du même sens que le terme « expérience » (mentionné d'ailleurs chez Husserl), y compris l'expérience corporelle.

En même temps, on trouve chez plusieurs auteurs des linéaments déterminant les contours du réel provenant de *eïdos*, révélant la dimension de « l'impensable ». Notamment, dans le cadre des discussions sur la performance, qui

⁴⁶ Edmund Husserl, « Postface à mes « Idées directrices pour une Phénoménologie pure », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, octobre-décembre 1957.

cherche traditionnellement à problématiser l'aspect d'un traumatisme, social et/ou personnel, c'est la conception du Réel de Jacques Lacan qui semble la plus précise.

Le réel – cette expression a chez Lacan un sens particulier. Elle ne renvoie pas à une « réalité présente sans médiation et sans limite », avec laquelle on compte sur la base d'expériences précédentes et dont on se promet le remplissement d'attentes préconçues. Il signifie plutôt chez Lacan – tout comme chez Levinas – justement le contraire. Le « réel » n'est pas le « possible » devenu « effectif », mais [...] « l'impossible ». Ce qui est ainsi signifié n'est pas à nouveau la contrepartie conceptuelle du « nécessaire » ; ce qui est signifié est plutôt l'indisponible dans l'effectif⁴⁷.

Le réel désigne l'instance à laquelle le langage échappe, ce qui renvoie inévitablement au terme freudien « *das Unheimliche* » traduit en français par « l'inquiétante étrangeté ». Dans le contexte artistique, instrumentalisant *das Unheimliche*, Slavoj Žižek écrit :

Le réel qui revient a le statut d'un (autre) semblant : c'est précisément parce qu'il est réel, en raison même de son caractère traumatique et excessif, que nous sommes incapables de l'intégrer dans (ce qui nous percevons comme) notre réalité, et sommes donc contraints de l'éprouver comme une apparition cauchemardesque. [...] Il ne faut pas prendre la réalité pour la fiction ; c'est-à-dire qu'il nous faut arriver à distinguer dans ce que nous percevons comme relevant de la fiction, le solide noyau de réel que nous ne pouvons affronter qu'en le fictionnalisant⁴⁸.

Etranger, impensable, impossible - ces qualificatifs du réel peuvent être qualifiés non pas de but final, mais d'outils esthétiques pour plusieurs artistes de la performance dont les œuvres évoquent une autre facette du réel – ou synonyme, ou terme similaire, ou encore sa caractéristique fonctionnelle : le transcendant.

⁴⁷ László Tengelyi, *L'histoire d'une vie et sa région sauvage*, Éditions Jérôme Millon, 2005.

⁴⁸ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008.

« Existence des fins du sujet en dehors du sujet lui-même ; caractère d'une cause qui agit sur quelque chose qui est différent d'elle, qui lui est supérieur »⁴⁹ - telle est la définition donnée par le dictionnaire Larousse, dans laquelle le terme de « supérieur » peut être assimilé, dans le cadre de la discussion sur la performance, à « extérieur ».

Issu de l'antiquité tardive, le terme de transcendance apparaît dans les textes religieux et notamment dans les traités chrétiens. Dans les écrits du Pseudo-Denys l'Aréopagite on trouve la phrase suivante : « le mystère de la Dèité suressentielle [hyperouses hypertheotetos], suressentiellement [hyperousiôs] et totalement transcendante »⁵⁰. Saint Thomas parle de la « transcendance de Dieu » face à sa création⁵¹; la dimension divine du terme résonne jusqu'aujourd'hui, quoique Kant ait étendu son application à un domaine linguistiquement plus large : « Nous appellerons immanents les principes dont l'application se tient entièrement dans les limites de l'expérience possible ; et transcendants ceux qui doivent élever leur vol au-dessus de ces limites »⁵². Les transformations axiologiques du XXème siècle effacent la teneur de supériorité associée au concept de la transcendance en le transférant dans la sphère relationnelle, à laquelle se réfère notamment l'intervention performative micropolitique. Voici ce que dit Simone de Beauvoir à ce propos : « C'est parce que ma subjectivité n'est pas inertie, repliement sur soi, séparation, mais au contraire mouvement vers l'autre, que la différence entre l'autre et moi s'abolit et que je peux appeler l'autre mien [...] je ne suis pas une chose mais un projet de moi vers l'autre, une transcendance »⁵³. Ainsi, les multiples enjeux du réel, sacrés comme relationnels, seront abordés dans les pages suivantes.

1.1.1 Réel, transcendant, sacré, performance

⁴⁹ Larousse. (s. d.). Transcendance. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 3 mars 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transcendance/79069>.

⁵⁰ *Noms divins*, XIII, 3, 981a, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, rééd. 1980, p. 175.

⁵¹ Michael Sweeney, « Thomas Aquinas's "Quaestiones de anima" and the Difference between a Philosophical and a Theological Approach to the Soul », dans *Qu'est-ce que la philosophie au moyen âge?* Aertsen, Jan A. et Speer, Andreas (dir.), Verlag Walter de Gruyter, Berlin, 1998.

⁵² Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, 6e éd., Presses universitaires de France, 1968

⁵³ Simone de Beauvoir, *Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1986

Il suffit de parcourir la version standard de l'histoire de l'art pour conclure que ce cheminement est universel, non seulement dans le cadre du parcours individuel d'un artiste, mais aussi dans celui de l'évolution de l'esthétique dominante. Cette pulsion qui pousse les artistes vers le réel est probablement due au développement du rôle de l'art dans la propension au sacré, surtout dans un contexte où la religion cède son rôle de primat ontologique à d'autres domaines. L'art est alors en position de postuler pour occuper cette place qui semble, en dépit de multiples spéculations politologiques, encore vacante.

Si la notion de sacralisation de l'art n'est pas nouvelle, et les réflexions sur le sujet déjà présentes chez les Grecs anciens, l'idée du rôle *primordial* de l'art dans le domaine spirituel auprès de la société est assez récente. Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, introduit la notion de théorie spéculative de l'art⁵⁴. Cette conception représentant selon lui une réponse à une double crise spirituelle, celle des fondements religieux de la réalité humaine et celle des fondements transcendants de la philosophie, elle se traduit au départ par une « révolution romantique », déterminant à son tour une large part de l'autoreprésentation de la Modernité artistique. La théorie spéculative de l'art projette alors « une entité transcendante censée fonder la diversité des pratiques artistiques et ayant ontologiquement priorité sur elles »⁵⁵.

Développée par le romantisme en tant que réponse à la crise de l'ontologie rationaliste provoquée par le criticisme kantien, qui postule une identité d'essence entre art et philosophie⁵⁶, la théorie spéculative de l'Art relève également un problème philosophico-théologique qui consiste à se demander comment sauvegarder l'accès à un absolu. Les poètes romantiques contestent le rôle de l'art : ainsi Jean-Marie Schaeffer cite-t-il Novalis qui affirme que la réalité fondamentale est accessible uniquement à travers une extase qui échappe à la discursivité rationnelle. Schaeffer constate une continuité de la situation, même vers la fin du XXème siècle, en prenant pour exemple les propos de Joseph Beuys, qui à son tour s'est fait l'écho

⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994.

des théories anthroposophiques (elles-mêmes prenant leurs racines dans la tradition romantique) pour soutenir que l'art a une fonction religieuse et qu'il est la « production originaire », « la production de tout le reste »⁵⁷.

Les avant-gardes artistiques du XX^e siècle reprennent ce schéma d'une manière plus radicale, en remplaçant le Salut religieux par celui du communisme (les avant-gardes russes par exemple) ou du fascisme (les futuristes italiens). L'esthétique de la volonté de puissance impliquant la théorie spéculative de l'art jouera un rôle central dans la plupart des mouvements d'avant-garde du début du siècle : l'activisme artistico-politique de l'expressionnisme, du futurisme, du néoplasticisme ou encore du constructivisme doivent beaucoup à la conception nietzschéenne de l'Art comme expression d'une force vitale élémentaire⁵⁸. Même si aucun de ces mouvements n'a réussi à occuper la place de la religion dans la société, c'est à partir de cette pulsion que l'art n'a pas écarté son enchevêtrement multimodal au réel. Serait-il trop prétentieux de lier la force motrice de l'artistique à une ambition démiurgique ? L'art, qui ne représente pas la somme de toutes les œuvres produites, se traduit souvent (et même plutôt) par des attentes envers ses formes potentielles et futures ; cet immense fantasme dépasse donc une faculté purement esthétique et tend au-delà de lui-même, vers le réel ; c'est à partir de ce point que la question du réel dans la performance sera abordée.

1.1.2. Le corps comme facteur de la réalité

Du point de vue ontologique le rôle, souvent majeur, accordé au corps dans la performance ainsi qu'à la transformation de ses enjeux, est essentiel pour définir les relations de la performance avec le réel et, quand c'est méthodologiquement possible, avec son aspect transcendant.

L'idée, qui risque d'être considérée comme pure spéculation, consiste dans l'observation des similitudes possibles entre l'adoption des valeurs transmises par le paradigme chrétien et l'assimilation de celles transmises par le paradigme performatif

⁵⁷ Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.

⁵⁸ *Ibid.*

(je prends en compte le paradigme chrétien comme celui ayant engendré une civilisation valorisant ensuite l'art de la performance). À ce propos, il n'est pas sans rappeler l'idée d'Emile Durkheim que le divin est « la société transfigurée et pensée symboliquement »⁵⁹. À cet égard la religion peut donc être interprétée comme une forme d'absolutisation d'un ensemble des valeurs structurant profondément la vie sociale, ayant pour le but l'agrégation de la société même.

Non sans craindre de faire preuve de trop d'ambition, je voudrais associer la période précédant le body art, c'est-à-dire tous les mouvements artistiques exploitant le contexte dans son entier, sous tous ses aspects animés et inanimés, avec la période du début de l'activité de prédication itinérante de Jésus Christ, pratiquant des miracles tels que les guérisons, exorcismes, multiplications de pains, marche sur les eaux. Les définitions et les interprétations des miracles de Jésus Christ sont multiples et les différences sont assez importantes, notamment, entre l'apologétique classique et le contexte de la pensée moderne. Examinons plusieurs points de vue pour revenir ensuite à des analogies avec le champ de la performance.

Voici une définition du miracle par l'apologétique classique :

Un argument en faveur de la religion fondée par Jésus Christ et représentée par l'Église catholique. Cet argument repose sur les deux propositions suivantes : 1° Des faits extérieurs et discernables peuvent se produire, qui trahissent une intervention spéciale de Dieu en ce monde et sa volonté de garantir certaines doctrines religieuses. 2° Des faits de ce genre se sont produits en faveur des doctrines enseignées par la tradition judéo-chrétienne-catholique, – et jamais en faveur d'un enseignement contraire⁶⁰.

Benoît Bourguin, dans sa recherche sur le miracle dans la théologie fondamentale classique, offre une vision contemporaine du sujet et présente une réflexion de John P. Meier, prêtre catholique américain de l'archidiocèse de New York et enseignant spécialiste en exégèse à l'université Notre-Dame. Meier souligne

⁵⁹ Emile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1994 (1912).

⁶⁰ Dictionnaire apologétique de la foi catholique contenant les preuves de la vérité de la religion et les réponses aux objections tirées des Sciences humaines. [Tome III]. Fascicule XVIII, Patrie - Pentateuque. - 4ème éd. entièrement refondue, Alès, Adhémar (dir.), Paris, G. Beauchesne, 1922.

en particulier une lacune de l'apologétique classique : il y a un accord fondamental entre la prédication du prophète Jésus et les actes de puissance du thaumaturge Jésus. « Les signes commentent les discours, les miracles accomplissent la libération proclamée dans les prophéties d'Isaïe qui sont revendiquées par Jésus. Il ne s'agit pas encore d'une remarque d'ordre théologique ; au strict plan de l'histoire, une cohérence apparaît que l'apologétique laisse dans l'ombre ». Pour Meier l'aspect le plus remarquable est le fait « que les actions et les paroles se croisent dans des sources différentes et dans diverses catégories de la critique des formes, pour former un tout qui fait sens »⁶¹.

Ainsi, dans l'interprétation de l'apologétique classique, les miracles de Jésus Christ ont un statut constatif visant à légitimer la doctrine proposée, tandis que la pensée théologique contemporaine suggère leur statut performatif, par lequel les actes de puissance de Jésus deviennent une continuité des propos théoriques. Il s'agit d'une démarche identique à celle qu'adoptent les premiers avant-gardistes, pendant la première moitié du XXème siècle, en passant d'une parole à une action concrète dans l'espace public.

Petit à petit, après la seconde guerre mondiale, cette pratique, n'ayant encore aucune définition spécifique, revendique la présence de sa voix qui résonne de plus en plus clairement. Les analogies chrétiennes nous apparaissent ici encore indispensables : exactement de la même manière les sermons de Jésus Christ, en dépit des miracles, s'est heurté à un manque de confiance à l'égard de sa doctrine. Ernest Renan écrit que Jésus n'était pas plus capable [...] de modérer l'avidité de la foule et de ses propres disciples pour le merveilleux⁶². «Fatigués du mauvais accueil que le royaume de Dieu trouvait dans la capitale, les amis de Jésus désiraient un grand miracle qui frappât vivement l'incrédulité hiérosolymite [de Jérusalem]. La résurrection d'un homme connu à Jérusalem dut paraître ce qu'il y avait de plus convaincant »⁶³.

De même que le sacrifice du Christ rend le christianisme crédible, le body art envisageant les réelles souffrances corporelles et mentales de l'artiste rendent

⁶¹ John P. Meier, *Un certain Juif Jésus. Les données de l'histoire*, Paris, les Éditions du Cerf 2005.

⁶² Ernest Renan, *La Vie de Jésus*, Michel-Lévy frères, 1863, p.361-363.

⁶³ *Ibid.*, p.359.

légitime, jusqu'à une certaine limite, toute représentation de l'art action. La victime incarne un certain absolu de la réalité de la performance, dont les possibilités militantes, à partir des premières pièces du body art, dépassent celles de l'esthétique. C'est dans cet esprit que le body art peut être perçu non seulement comme un phénomène esthétique en soi, mais également comme un lien intermédiaire légitimant la performance dite contextuelle, associée à la construction d'une utopie, mais en fait revendiquant la transformation de la réalité par l'exploration de plusieurs registres, depuis l'aspect basique de la perception de stimuli jusqu'à l'aspect axiologique.

Ainsi, afin de prouver leur accès légitime à la réalité, les artistes devraient être d'abord mis à l'épreuve au moment de la rencontre du Réel.

1.1.3. Le corps dans la performance comme facteur du Réel

Le body art n'est pas toujours une voix ; il est souvent un écho qui résonne à travers les différents continents et, en tant que pratique sociale importante, ne peut pas être associé à une seule époque historique. De plus, en raison du caractère universel et de certaines limites physiques (sensorielles, musculaires ...) du corps humain, le critère de la nouveauté n'est pas applicable au body art. Certes, la spécificité de ces codes ainsi que le répertoire plutôt prévisible des gestes d'action peuvent provoquer un sentiment de fatigue chez un spectateur contemporain. Pourtant, la perception actuelle du body art en tant que baromètre social pourrait se déployer plutôt dans un champ extra esthétique, d'autant plus que cette pratique se positionne non pas en quête de la réalité, mais en quête du Réel.

Il semble que dans les années 1960-1970 la pratique du body art avait revêtu une dimension substitutionnelle importante : les artistes tentaient d'aborder le Réel que la société avait touché précédemment pendant les deux guerres, et avaient décidé de refouler cette expérience. Il s'agit même de la reproduction du Réel par l'artiste dans un cadre pacifique, presque dans des conditions de laboratoire, où seule la responsabilité personnelle de l'artiste rend ce passage moins effrayant. Un détail remarquable : ce qui appartient au registre du Réel pour la société pendant les

épisodes de catastrophes, passe dans le registre du Symbolique pour l'artiste au moment de la conception de son œuvre. C'est finalement le spectateur de la performance qui est renvoyé à une confrontation avec le Réel.

Dans son célèbre essai *Spectateur émancipé* Jacques Rancière adopte un point de vue d'observateur et pose la question de savoir ce qui rend une image intolérable. Dans le contexte des réactions du public face à la présentation de la photographie d'un modèle souffrant d'anorexie, Rancière conclut que c'est l'image de la réalité qui est à son tour remise en question.

On juge que ce qu'elle montre est trop réel, trop intolérablement réel pour être proposé sur le mode de l'image. Ce n'est pas une simple affaire de respect pour la dignité des personnes. L'image est déclarée inapte à critiquer la réalité parce qu'elle relève du même régime de visibilité que cette réalité, laquelle exhibe tour à tour sa face d'apparence brillante et son revers de vérité sordide qui composent un seul et même spectacle. Ce déplacement de l'intolérable dans l'image à l'intolérable de l'image s'est trouvé au cœur des tensions affectant l'art politique⁶⁴.

Ensuite, Jacques Rancière augmente la charge du Réel et affiche quelques commentaires suscités par l'essai de Georges Didi-Huberman autour de l'exposition *Mémoires du camp* au centre de laquelle figurent quatre photographies prises depuis une chambre à gaz à Auschwitz. La première réaction, signée d'Elisabeth Pagnoux, évoquait l'argument classique : ces images étaient intolérables parce qu'elles étaient trop réelles, interdisant toute distance critique. La seconde, signée de Gérard Wajcman, renversait l'argument :

Les quatre photos ne représentaient pas la réalité de Shoah pour trois raisons : d'abord, parce qu'elles ne montraient pas l'extermination des Juifs dans la chambre à gaz ; ensuite parce que le réel n'est jamais entièrement soluble dans le visible ; enfin parce qu'il y a au cœur de l'événement de la Shoah un irréprésentable, quelque chose qui ne peut structurellement se figer dans une image⁶⁵.

⁶⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 93

⁶⁵ *Ibid.*, p. 99

C'est ainsi que l'artiste de la performance se trouve dans une situation ontologiquement exceptionnelle : il crée un contexte qui ne peut pas être reproduit en dehors d'un acte performatif. Le statut indéterminé d'un performeur, d'une part protégé de toute émotion destructrice du fait de son inscription dans un ordre esthétique, d'autre part induisant des circonstances difficilement contrôlables, lui permet d'atteindre un équilibre entre le Symbolique et le Réel. De plus, perçue non seulement comme situation, mais aussi ancrée dans la dimension picturale, la performance joue avec un « réel infracassable qui ne transperce plus l'image car il est produit par cette image vivante »⁶⁶.

L'artiste de *Das Unheimliche*⁶⁷, en cherchant à placer son spectateur dans une sensation de Réel, se trouve dans une situation qui relève d'un autre ordre : en nous guidant au sein du Réel, il nous guide dans le transcendant. Auteur d'une œuvre représentant un contexte transcendentale saturé, l'artiste de la performance rend crédible son ambition presque démiurgique : ce qui est transcendant pour le spectateur est immanent pour l'artiste, ce qui relève du registre du Réel du côté du spectateur appartient à celui du Symbolique du côté de l'artiste. L'artiste devient donc transcendant face à sa création.

A propos des œuvres de Chris Burden dont les actions ont été artistes ont été reconnues comme « exemplaires » à travers le monde entier, Roselee Goldberg invoque quelques idées qui semblent former la méthodologie même de l'art corporel :

*À chaque fois, Burden aurait pu mourir, mais le risque calculé était, selon lui, un élément stimulant. Ses exercices douloureux avaient pour finalité de transcender la réalité physique [...] Les performances de Burden, qui impliquaient un danger réel, visaient un objectif grandiose : transformer pour toujours l'histoire de la représentation de ces thèmes.*⁶⁸

En transférant des actes de violences dans des conditions semi-contrôlées et complètement élaborées, les artistes déconstruisent la violence et la douleur. Ils

⁶⁶ *Ibid.*, p. 100

⁶⁷ en français : l'inquiétante étrangeté, notion introduite par Freud en 1919

⁶⁸ Roselee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2012, p.159

soustraiant deux éléments structurants de la violence en supprimant la force et la raison extérieure qui la génèrent. Les artistes du body art se font les auteurs et souvent les exécuteurs d'actes d'auto-agression, qui par ailleurs n'ont pour but ni la conquête du territoire, ni l'imposition de valeurs alternatives, mais le questionnement, la transcendance et le refoulement de l'agression extérieure. Le Réel semble reposer sur une force extérieure méconnue - celle d'autrui, celle du transcendant. En transplantant le locus du contrôle de l'extérieur à l'intérieur, les artistes transforment le Réel en Symbolique. C'est ainsi que l'acte d'art corporel devient non seulement un moyen thérapeutique contre l'agression, non seulement un révélateur de l'agression devant une société politiquement passive, mais aussi un exceptionnel moyen de dévalorisation de l'agression.

En tant que pratique ontologique, l'art corporel ne se limite pas à celui de la période des années 1960 et 1970 ; il a connu un essor remarquable dans les années 1990 et 2000 en Asie, dans les pays d'Amérique Centrale et Latine et dans les pays slaves. Parmi les artistes pour lesquels cette approche esthétique a été structurante, on pourrait nommer Zhang Huan, Zhu Yu, Regina Jose Galindo, Rocio Boliver, Lorena Quiyono, Ema Villanueva, Lorena Wolffer, Boryana Rossa, Tomas Ruller, Andrei Kuzkine, Elena Kovyline, Empereur Vava... Je voudrais insister sur le concept d'art corporel comme moyen de surmonter le Réel par une souffrance et comme moyen d'appivoiser le transcendant, à travers la performance de l'artiste russe Oleg Mavromatti *Ne crois pas tes yeux* (Moscou, 2000).

Oleg Mavromatti est cinéaste, l'un des actionnistes moscovites les plus connus, auquel fera référence le chapitre dédié à la performance russe. Il est important de mentionner que les actionnistes moscovites reconnaissent avoir des revendications d'ordre hautement politique tout en accordant la primauté à l'aspect esthétique des interventions.

En 2000, lors du tournage de son film « Toile/Huile » l'artiste s'est soumis à une crucifixion expérimentale avec une inscription gravée dans le dos : « Je ne suis pas le fils de Dieu »⁶⁹. L'action avait lieu face à la plus grande cathédrale de Moscou,

⁶⁹ La forme de cette action (l'artiste cloué devant une cathédrale) concorde caricaturalement avec mon hypothèse du rôle sacrificiel de l'artiste de l'art corporel. Je tiens à préciser que cette action avait été choisie comme argument plastique pour des raisons autres que formelles, même si cette image converge pleinement avec les propos sur le lien entre le body art et la crucifixion du Christ.

celle de Christ-Sauveur, détruite sous les Bolchéviques et transformée en piscine à ciel ouvert, puis reconstruite dans les années 1990 dans un geste d'affichage politique fort, et devenue symbole d'une foi imposée et désacralisée.

Par malheur l'action a été saisie par les journalistes d'une chaîne télévisée qui se sont empressés de diffuser le reportage sans mentionner le contexte cinématographique de l'intervention. Les activistes politiques fréquentant les églises autour du lieu du tournage ont porté plainte contre l'artiste en l'accusant *d'incitation à la haine et à l'hostilité entre nationalités, races ou religions*. Cet incident a poussé Oleg Mavromatti à émigrer, par la suite, en Bulgarie⁷⁰.

Oleg Mavromatti n'a jamais fait secret de ses fortes aspirations politiques, sans pour autant les avoir jamais exprimées dans un programme politique vraiment concret. La période des années 1990 est liée à un état d'anomie conséquent à la chute de l'URSS, qui correspond à un moment de liberté sans précédent dans l'histoire récente de la Russie. C'est le moment où Mavromatti conçoit de multiples actions fondées sur l'auto-violence qui, selon les artistes de l'époque, représentaient un moyen de déni de tout ordre de choses imposé. L'esprit et le corps avaient d'abord appartenu à un dieu et à un tsar, puis étaient devenus propriété du Parti ; dans les années 1990, d'un seul coup, les membres de la société se trouvent munis d'une ressource considérée jusque-là comme un péché : désormais le corps peut être traité, aimé, torturé, tué par son hôte sans l'autorisation de personnes tierces et sans aucune conséquence juridique. C'est aussi probablement la raison et le point de départ de cette auto-torture presque joyeuse, exprimant une liberté totale, sans aucun rapport avec, par exemple, les mystères sombres des Actionnistes Viennois visant à se débarrasser du passé nazi. Le sang répandu de ses propres veines, et du fait de sa propre volonté, est le témoignage le plus éloquent d'une prise de responsabilité totale sur soi-même et, par conséquent, sur tout l'univers perçu.

Oleg Mavromatti n'a pas évoqué le sens de son action en détail. Le seul témoignage approfondi accessible dans la presse est délivré dans les propos de l'artiste et critique Vladimir Salnikov à qui Mavromatti a confié *a priori* qu'il

⁷⁰ *Dada circuit total* / dossier coordonné par Henri Béhar et Catherine Dufour, Lausanne : L'Âge d'homme, 2005.

transmettait « l'idée de la souffrance des matérialistes et des athées »⁷¹. Il est probable que l'interprétation verbale de cette intervention a un poids inférieur à celui de l'image symboliquement puissante de l'artiste crucifié avec la phrase « Je ne suis pas le fils de Dieu » découpée dans le dos et face à une cathédrale idéologiquement très chargée. Il se dégage même de cette image la perception d'une responsabilité de l'artiste au sein de son univers, comparable à une liberté absolue, accessible uniquement à des matières ou à des êtres surhumains. Elle parle du Pouvoir dont l'artiste est doué, lui-même libre d'idéologies extérieures, jusqu'à « sa dernière goutte de sang » ; mentalement libre jusqu'à pouvoir reproduire des symboles sacrés sans aucune connotation sacrée.



Figure 1. Oleg Mavromatti, *Ne crois pas tes yeux*, documentation de l'action, le 1 avril 2000, Moscou ©Oleg Mavromatti

L'accusation d'incitation à la haine ou à l'hostilité entre nationalités, races ou religions, imputée à l'artiste, semble être une conséquence ontologique aussi

⁷¹ Vladimir Salnikov, « Culture ou culte? », *Moscow Art Magazine*, n° 32, 2000.

importante que le contenu de l'action. En devenant un véritable martyr, l'artiste réalise ses ambitions politiques : le rôle de martyr, porteur d'une connotation purement émotionnelle, s'accorde pleinement avec une position politique fondée non seulement sur des propositions pensées mais aussi sur un geste pure, chaotique et non verbalisable.

1.1.4 L'aspect pédagogique de l'accès au réel à travers l'art corporel

Dans ma pratique artistique, une seule performance est fondée sur l'aspect corporel. Même si le degré de violence y est assez minime, cette pièce est assez importante pour moi, justement dans le contexte de la crédibilité de toute ma pratique en rapport avec la conception d'une situation. Il s'agit ma seconde performance, réalisée en février 2013, au centre Saint-Charles, dans le cadre du cours de création personnelle.

Pour *La Belle et la Bête* ont été instaurés deux registres performatifs devenus basiques : une transformation corporelle et l'intervention du public. Le premier a été traduit par l'apposition d'une couche épaisse de plâtre sur mon visage, couvrant les yeux, la bouche et le nez, de sorte que l'ensemble du visage acquiert des traits monstrueux. Une fois le plâtre est sec, les spectateurs ont été invités à toucher et même frapper le visage. Après une courte et assez paisible intervention du public, le masque a été retiré du visage pour être ensuite découpé en petits morceaux et distribués parmi les spectateurs.



Figure 2. Polina Dubchinskaia, *La Belle et la Bête*, performance, Centre Saint-Charles, Paris, 2013, photo : Nelly Chu

La pratique de nombreux jeunes artistes fait penser à une version esthétique de la loi biogénétique développée par Ernst Haeckel, qui l'a résumée par la phrase « l'ontogenèse récapitule la phylogenèse ». Ou alors la loi biogénétique, également nommée *théorie de la récapitulation*, veut que l'ontogénie d'un organisme passe par

des stades représentant les espèces ancestrales de celui-ci.⁷² Transférée dans le domaine de la création, cette loi affirme la nécessité de la reprise des stades précédents de l'histoire de l'art, surtout associés au médium favori d'un artiste, avant de former sa propre manière esthétique. Quoiqu'il en soit, il est certain que la *théorie de la recapitulation* a occupé une place importante dans mon ontogenèse artistique, au sein de laquelle la performance *La Belle et la Bête* favorisait un sentiment d'appartenance symbolique à un domaine solide de la performance, associée tout d'abord au *body art*.

Le rite de passage était organisé autour des sujets emblématiques du *body art*, tels que la prise de la responsabilité de son propre corps, la monstruosité du visage, la présentation de soi-même devant le public en tant qu'objet. Aujourd'hui je suis consciente du caractère secondaire de cette performance qui, pourtant, a tenu lieu pour moi de billet d'entrée dans le domaine et d'accès au sentiment d'être une artiste de la performance légitime et crédible. Un détail, drôle mais méthodologiquement important : à chaque fois la couche de plâtre a créé un vide au niveau de l'arête du nez, c'est pourquoi chaque opération de retrait du plâtre figé a laissé un bleu sur ma peau. Avant de réaliser une performance devant mes collègues, j'ai effectué l'opération de retrait du plâtre quatre fois, chaque fois laissant un bleu violet vif sur l'arête de mon nez, et procurant ainsi le précieux sentiment d'être une artiste-martyre. La responsabilité prise vis-à-vis de la sécurité de ma santé ainsi que la « monstruosité » de mon visage emplâtré devant les spectateurs a produit en moi un fort sentiment démiurge, ce qui a donné naissance aux performances suivantes, pour lesquelles je me suis permis d'introduire beaucoup de spectateurs ainsi que des gens inconnus dans l'espace public.

En dépit de la revalorisation du geste dans l'art de la performance dans les années 2000 par opposition à l'acte, valorisé dans les années 1960-1970, et malgré le transfert de l'accent performatif sur l'espace, la langue et l'institution, l'art corporel violent ne cède pas le terrain à partir des années 2000, à un moment où l'institutionnalisation de l'art dit matériel est achevée, et il s'agit désormais du début de l'essentialisation de la performance. D'une part, en tant qu'incarnation artistique de la sociologie, c'est un outil éthique et politique assez efficace. D'autre part, en dehors

⁷² Patrick Tort, « Philosophie de la nature », Patrick Tort, *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, PUF, 1993, p. 3418-3425.

des spéculations d'ordre social, cette continuité de la présence de l'art corporel peut être interprétée au niveau ontologique : lorsque la performance (ou l'activisme artistique) exploite le contexte dans sa totalité et revendique des modifications de la réalité, elle aura besoin d'un sacrifice exceptionnel et d'un accès au Réel⁷³ pour conserver un rôle important dans l'ontologie de la société. « Giotto est entré dans le zéro transcendant » - disait le philosophe géorgien Merab Mamardashvili⁷⁴, ce qui signifiait que l'artiste florentin, dont on considère que les œuvres sont à l'origine du renouveau de la peinture occidentale, avait ouvert une dimension inédite de la perception qui a contribué ensuite à la transformation de la réalité du monde européen. L'entrée de la performance dans le Réel, exerçant un impact capital sur la transformation de la perception des pratiques artistiques vivantes, peut être également comparable à un zéro transcendant.

1.2 Les spectateurs comme facteurs de la réalité

Claire Bishop débute son ouvrage « Artificial Hells» (London, New-York, Verso, 2012), qui participe à notre problématique centrale, avec une citation remarquable de Dan Graham : «Tous les artistes se ressemblent. Ils rêvent de faire quelque chose de plus social, plus collaboratif et plus réel que l'art»⁷⁵. Certes, le rôle du spectateur envisagé comme celui qui amène l'art au-delà de l'artistique est l'une des questions fondamentales de la création contemporaine et l'un des problèmes cruciaux de l'art de la performance, apparaissant même comme un élément incontournable dans grand nombre de ses définitions⁷⁶. Parmi les différentes facettes abordées dans ces discussions, le parti pris ici sera de mettre l'accent sur le rôle du public dans l'enracinement de l'art de la performance dans la réalité : justement, la réalité c'est les autres. Et Réel aussi.

⁷³ Le « R » majuscule est utilisé par Jacques Lacan dans sa conception du Symbolique-Imaginaire-Réel.

⁷⁴ Paola Volkova, *Le pont sur l'abîme*, Moscou, AST, 2015.

⁷⁵ Ma traduction: « All artists are alike. They dream of doing something that's more social, more collaborative, and more real than art» dans: Claire Bishop, *Artificial Hells*, London, New-York, Verso, 2012.

⁷⁶ à voir les exemples dans : *Gestes en éclats : art, danse et performance* / sous la direction d'Aurore Després. Dijon : Les presses du réel, DL 2016

Parmi les auteurs réfléchissant à la participation des spectateurs dans les interventions artistiques, on compte les classiques - Walter Benjamin, Guy Debord, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Michel de Certeau, Umberto Eco, Paulo Freire, Hakim Bey ; pour les auteurs plus récents on peut nommer Nicolas Bourriaud, Erika Fischer-Lichte, Blake Stimson et Gregory Sholette, Jeanne van Heeswijk, Claire Bishop, Boris Groys et d'autres historiens, critiques et artistes. Je tiens à mentionner que c'est à partir de la problématique du rôle (actif) des spectateurs dans la performance que mon travail de recherche a débuté en 2014.

Boris Groys note que le trait particulier de l'art actuel qui consiste à intégrer le spectateur dans le processus de création a pour conséquence des tentatives systématiques de remise en question et de transformation de la condition fondamentale du fonctionnement de l'art née à l'époque du modernisme, celle du clivage entre l'artiste et le public. Cette division, d'après Groys, résulterait de la sécularisation de l'art, de sa libération de la tutelle et de la censure de l'église. Cette époque a pourtant été relativement courte, et la nouvelle condition n'a pas été considérée comme très bénéfique par certains artistes, puisque dans le cadre de la tradition religieuse l'œuvre d'art était dotée d'une valeur propre et autonome, indépendante des jugements esthétiques du public. Grâce à cette valeur l'artiste et les spectateurs partageaient une pratique religieuse commune et appartenaient à une même communauté religieuse, qui relativisait le clivage entre les deux groupes. La sécularisation avait donc eu pour conséquence une dévalorisation radicale de l'art⁷⁷.

Puis à partir de la seconde moitié du XIX siècle, une sacralisation de l'art se met en place par le biais de ce qui prend la place de la religion : la politique. Richard Wagner est peut-être le premier, dans son essai « L'œuvre d'art de l'avenir » (1849) à aborder des idées qui sont aujourd'hui au centre de la politique culturelle de plusieurs pays. Il faut noter que cet essai est paru juste après l'échec de la révolution de 1848, et proposait certainement de rejoindre par des moyens esthétiques les objectifs que la voie politique avait échoués à atteindre.

L'œuvre d'art de l'avenir est une œuvre collective, et ne peut naître que d'un désir collectif. Ce désir [...] n'est possible en pratique que dans l'association de tous

⁷⁷ Boris Groys, *Politique de poïétique*, Moscou, Ad Marginem Press, 2013.

les artistes ; et la réunion de tous les artistes en un même lieu, en un même temps et pour un but commun, forme cette association. Ce but déterminé est le drame, pour la production duquel tous se réunissent, chacun déployant la collaboration de sa création, de son genre d'art particulier dans sa plus grande richesse, s'imprégnant tous réciproquement, en commun, et pour produire justement, comme fruit de cette pénétration, le drame vivant, perceptible aux sens⁷⁸.

C'est pourquoi le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, synthèse de médias artistiques, devient un projet non pas formel mais complètement politique et sert donc à l'union entre l'auteur et le public :

La grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous [les genres], c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie, l'esprit ne reconnaît pas cette grande œuvre d'art totale comme l'acte volontairement possible d'un seul, mais comme l'œuvre collective nécessairement supposable des hommes de l'avenir⁷⁹.

Même si la nécessité d'une dissociation entre auteur et public devient l'un des aspects centraux de l'essai de Wagner, l'ambiguïté du déclin de sa position centrale est décrite dans la conception du *carnaval* proposée par Mikhaïl Bakhtine :

Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval.⁸⁰

Ce terme, formulé par Bakhtine dans les années 1930-1940, au moment de l'apogée des répressions staliniennes, est l'incarnation de la structure sociale communiste, où l'individualité est corrélée avec le statut d'ennemi du peuple. La mort

⁷⁸ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 233.

⁷⁹ Ibid, p. 87.

⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998.

de l'individualité donne lieu à une dispersion dans la communauté, et ne provoque rien de plus qu'un rire, qui devient une impulsion à poursuivre le carnaval. De la sorte, ainsi que l'interprète Boris Groys⁸¹, le carnaval devient un prototype de l'art total et totalisant.

Le spectateur wagnérien perd sa position extérieure et donc sa distance vis-à-vis de l'œuvre, et se change en participant mais aussi en élément de l'œuvre. C'est ainsi qu'à travers la mise en scène de la dissolution dans l'œuvre au milieu d'autres participants, l'auteur est capable de prendre et de renforcer son contrôle sur celle-ci. De cette façon, ou pour le reformuler, l'œuvre d'art totale devient encore plus autoritaire et manipulable face à ces participants-éléments.

Où en est la situation des théories de Wagner et de Bakhtine par rapport à la performance, qui prévoit une participation active de la part des spectateurs ? Il semble que presque toutes les pratiques, du dadaïsme jusqu'à nos jours, ne sont devenues ni des actes de carnaval, ni des œuvres d'art totales au sens propre du terme : non pas parce que les spectateurs ne souhaitent pas devenir des éléments des œuvres, mais parce que les auteurs n'osent pas vraiment se dissocier de leur position fondatrice...

Dans le contexte de la réflexion sur la conquête de la réalité par la performance, la réaction du public a un rôle contradictoire. La relative artificialité de la réalité créée par l'artiste est reflétée dans l'expression proposée par Erika Fischer Lichte comme synonyme de la réaction du public : *boucle de rétroaction autopoétique (feedback loop's autopoiesis)*⁸². Cette expression révèle la primauté du but esthétique du contexte réalisé par un artiste et le rôle spécifique du public, qui contribue surtout poétiquement à l'intervention. Cette forme de communication correspond plutôt à une métonymie de la communication et de l'interaction dans tous les autres types de contextes. La véritable interaction est freinée par le contexte artificiel pensé par l'auteur, contenant donc tout un répertoire possible de *boucles de rétroaction autopoétique*. En conséquence, la performance ne devient qu'un modèle de réalité mais pas exactement la réalité même.

⁸¹ Boris Groys, *Politique de poétique*, Moscou, Ad Marginem Press, 2013.

⁸² Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p. 161-180.

La réaction des spectateurs d'une performance, tout en n'étant qu'une métonymie de la réaction d'un public généralisé, forme justement une réalité particulière, d'abord dans un champ artistique, pour en sortir ensuite. Essayons de trouver les œuvres où *la boucle de rétroaction autopoétique* du public est véritablement enracinée dans la réalité et représente même un élément fondamental et constructif ou, autrement dit, le médium principal d'une œuvre.

1.2.1. La *boucle de rétroaction autopoétique* comme médium de l'œuvre

L'introduction du public dans le tissu de l'œuvre performative semble devenir une caractéristique de l'art vivant au moment de la propagation des pratiques du happening et du Fluxus. Pourtant le dispositif défini proposé par ces deux esthétiques, donne plutôt un rôle métonymique à des spectateurs dont la présence devient représentation utopique d'une société émancipée, profondément impliquée dans la vie politique et sociale - une sorte de *population*⁸³ dans le sens statistique du terme.

L'épisode le plus remarquable dans lequel les gestes du public exercent une influence primordiale sur l'ontologie d'une œuvre est sans doute la performance mémorable de Marina Abramovic *Rythme 0* (1974, Studio Morra, Naples). Par la suite, le dispositif selon lequel l'artiste livre littéralement son corps à des spectateurs, dont le comportement peut entraîner des effets positifs ou négatifs - qui peut aller jusqu'à la mort de l'artiste - est devenu très courant. Tout comme dans les situations de souffrances corporelles que les artistes introduisent dans leurs œuvres jusqu'aujourd'hui, quelques décennies après l'Âge d'or de la performance, l'invitation à traiter l'artiste selon des degrés de violence variables et, de cette manière, à modifier l'œuvre, reste un dispositif performatif constant. En 2000, par exemple, Elena Kovylyna crée la performance *Fais-le toi-même*, dans laquelle elle se glisse une corde autour du cou et reste debout sur un tabouret, que chaque spectateur peut renverser (dans ce geste l'artiste affiche l'absence de choix dans la vie de la femme

⁸³ On appelle *population statistique* l'ensemble des individus sur lesquels porte l'étude statistique. Source : dictionnaire Larousse

dans la société patriarcale). En 2017, lors de la manifestation Documenta 14 à Kassel (Allemagne), Regina José Galindo, dans sa performance *El objetivo*, se place dans une salle blanche inaccessible au public. L'artiste ne peut être vue qu'à travers l'objectif de quatre fusils d'assaut G36, installés dans un couloir extérieur, pointés sur elle (l'œuvre est à interpréter en termes de dénonciation de la tolérance de la violence, du génocide et du féminicide).

La distance chronologique entre chacun de ces dispositifs fait entre dix-sept et trente ans. C'est ainsi que d'abord, il semble que les moments de regain d'intérêt pour ce protocole spécifique soient vraiment aléatoires. Pourtant, on peut le voir coexister avec une augmentation de l'auto-violence dans la performance, telle que mentionnée précédemment. De façon hypothétique, on peut associer la nécessité de gestion totale du processus de l'œuvre par le public avec les moments de faiblesse ontologique de la performance, et même des crises du domaine artistique⁸⁴. Si la performance des années 1970 est souvent assimilée à une résistance à l'essor du marché de l'art, la violence proposée aux spectateurs dans les années 2000-2010 peut être interprétée comme une résistance à la marchandisation de la performance elle-même et comme une démonstration de son caractère « sur-paradigmatique ». Exactement comme le body art violent, la participation active et potentiellement violente du public devient, non une étape dans l'histoire de l'art, mais une sorte de pratique thérapeutique légitimant le statut particulier de l'artiste, notamment celui de l'artiste de la performance.

1.2.2. Boucle de rétroaction électrique

Oleg Mavromatti a reçu le statut de réfugié en 2002. Il se trouve toujours en Bulgarie aujourd'hui. Le renouvellement de son passeport russe lui ayant été refusé, il n'a pu obtenir la régularisation de sa situation auprès des autorités et est exposé à une procédure d'extradition qui le conduirait tout droit dans les geôles russes, en

⁸⁴ Lors de la soutenance du mémoire du Master 2 de Gabrielle Caron en École du Louvre en juin 2021 Olivier Lussac a supposé que l'apparition des pratiques performatives violentes peut être considérée comme un signal de la tension politique aigüe dans une région donnée. En partageant pleinement ce point de vue, j'ai cherché à trouver les raisons de l'apparition des enclaves de performance violente également dans les champs esthétique et culturel.

attendant son procès. Confronté à cette situation sans issue, l'artiste a trouvé une alternative au suicide : pendant toute la semaine du 7 au 13 novembre 2010, tous les internautes de la planète étaient invités à assister chaque soir à son show on-line interactif *Nôtre/Étranger – exécution publique populaire*. Et à participer à un vote à l'enjeu capital : pour ou contre l'exécution de l'artiste. Une nouvelle torture, à laquelle les autres sont finalement invités à participer : Oleg Mavromatti est descendu de sa croix pour s'installer sur une chaise électrique de fabrication maison. Le décompte des voix cumulées était effectué tous les jours, et l'artiste, en cas de vote défavorable à 2 contre 1, devait recevoir une décharge de 600 000 volts d'une seconde, puis de deux, puis de sept, jusqu'à cinquante-sept secondes, *a priori* mortelles. A la fin de l'expérience il y avait toujours deux fois plus de voix pour la non-culpabilité, c'est pourquoi l'artiste est resté en vie.

Si aujourd'hui la communication virtuelle semble occuper une place prioritaire dans la société, ses effets interpersonnels ne sont pas encore suffisamment étudiés. C'est ainsi qu'en cherchant à sensibiliser le public face à des exécutions injustes, infligées par suite d'une infraction à des lois réelles et non légitimes, Oleg Mavromatti met en lumière les lois étrangères à la vie dans la réalité virtuelle. En reprenant un dispositif classique des années 1970, l'artiste propose la reconstitution, non d'une œuvre spécifique mais d'une approche référentielle qui, transférée dans un contexte inédit et au premier abord inapproprié, s'engage à révéler les nouvelles facettes de l'interaction humaine, à empathie limitée.



Figure 3. Oleg Mavromatti, *Nôtre/Étranger*, performance, Sofia, 2010, crédit photo : Nataliya Masharova, ©Oleg Mavromatti

La performance prend incontestablement pour référence la fameuse expérience psychologique de Stanley Milgram réalisée en 1960-1963, visant à déterminer expérimentalement les facteurs de la soumission à l'autorité. Le dispositif de la performance de Mavromatti est effectivement assez proche de celui de l'expérience : les sujets (désignés comme « enseignants ») sont appelés à infliger des décharges électriques d'intensité croissante à d'autres sujets, nommés « élèves » (en réalité des acteurs, ne recevant donc pas de décharges électriques) s'ils échouent à retenir des mots proposés par les « enseignants ». Les « élèves » ne sont pas visibles pour les « enseignants ». On fait croire aux « enseignants » qu'ils participent à une étude sur l'influence de la punition sur l'apprentissage, le tout sous la supervision d'un scientifique. Cet expérimentateur est chargé de rassurer les « enseignants » en leur expliquant qu'ils ne seront pas tenus pour responsables des conséquences de leurs gestes et que l'expérience revêt une grande importance scientifique. Certes, dans la performance d'Oleg Mavromatti il ne s'agit pas de souffrances au nom de la science, mais un élément important la rapproche de l'expérience : la présence de l'autre, « l'enseignant », séparé physiquement de sa victime, et dont le comportement est incontrôlable par l'artiste (qui fait figure « d'élève » dans le dispositif de Milgram). Le degré de l'empathie est diminué par la

nature même de l'électricité, matière extrêmement abstraite et invisible dont l'intensité de ce qu'elle transmet à la victime est difficilement perceptible.

La recherche de la motivation « d'une telle cruauté envers un inconnu »⁸⁵ a amené Milgram, après vérification de plusieurs hypothèses, à une seule explication: « c'est cette propension extrême des adultes à la soumission quasi inconditionnelle aux ordres de l'autorité, qui constitue la découverte majeure de notre étude »⁸⁶. Désormais, en dépit de toutes les critiques, le phénomène de la soumission à l'autorité est devenu l'un des problèmes principaux, non de la psychologie sociale, mais du domaine artistique, et reste toujours d'actualité, mettant en question les différents types de légitimation d'une autorité.

La question de la légitimité de l'auteur, de l'artiste et de son autorité est l'un des thèmes fondateurs dans l'art actuel. C'est ainsi que l'expérience de Milgram est transférable à la situation d'aujourd'hui : en fait Mavromatti jouant le rôle « d'élève », de victime, attire l'attention sur le résultat du vote pour ou contre sa mort, qui ne représente dans le fond qu'un problème secondaire. En réalité, Mavromatti, tout « élève » qu'il est, joue en parallèle le rôle du scientifique qui incite « l'enseignant » à continuer à infliger les chocs électriques. La sensation d'être « le maître », « l'homme de la situation », et même l'auteur à part entière de la situation et donc d'une œuvre, est très généreusement offerte au public par l'artiste, à un prix extrêmement élevé. Etrange mise en abyme : la vie de l'artiste est manipulée par les spectateurs qui, de leur côté, sont initialement manipulés par l'artiste. Au moment du rayonnement d'Internet, qui met en question l'authenticité de la position de l'auteur, l'artiste cherche une tactique de plus en plus sophistiquée pour maintenir son statut de créateur.

Dans la logique des prétentions « démiurgiques », la prise en main par l'artiste de son corps et de son esprit, ainsi que sa prise de responsabilité par rapport au public sont du même ordre. Que produisent ces élans parfois destructeurs envers soi et envers l'autre ? La violence artistique, exprimée avec force pendant les décennies d'après-guerre et devenue un code culturel de l'époque, peut-elle nous communiquer quelque chose de nouveau en 2010 ? À la suite de l'observation de

⁸⁵ Stanley Milgram, *Soumission à l'autorité*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

⁸⁶ *Ibid.*

pratiques performatives tentée dans des régions différentes, il est possible - non sans risque - de noter les périodes de forte présence d'un dispositif « milgramien » dans la performance. Si la violence dans la performance du début des années 1970 est marquée par la mise en doute du divin politique, celle des années 2000 et 2010 peut être considérée comme une réaction au divin institutionnel émergent. Les ambitions des artistes face au réel font un retour en force au début des années 2000. C'est à ce moment, suite à une transparence informationnelle et une hybridation des régimes politiques dans les pays autocratiques, que l'art contemporain joue presque le même rôle légitimant que les compétitions sportives internationales. Dans les années 2010, la performance devient un champ de pratiques civiques soutenu par différents musées et fondations. Une fois transformée en commande à caractère social, la performance cède son rôle de fondatrice de la réalité à celui qui finance cette commande. Ainsi la performance « milgramienne » peut-elle être considérée comme une tentative de l'artiste afin de reconstituer et prouver, violemment parfois, sa primauté discursive et même idéologique, en prenant pratiquement le public en otage.

1.2.3. Résistance des spectateurs

En 2014 dans le cadre de mon cursus universitaire de Master 1 et sous l'impulsion du cours proposé par Pascale Weber, j'ai conçu une performance qui m'a amenée par la suite à une réflexion sur les limites de l'influence des spectateurs au sein de la pratique performative. J'ai tout intuitivement commencé à chercher une nouvelle configuration pour la participation des spectateurs, capable de mettre en question la position de l'auteur, afin de tenter de regagner un effet esthétique inédit. Mon idée visait la création potentielle d'un dispositif où le public pourrait devenir auteur à part entière, et non seulement exécuteur de la volonté de l'auteur. Des réflexions presque algébriques et géométriques m'ont conduite à l'adoption du principe de l'impossibilité de décalage entre l'auteur et le spectateur, et d'une stratégie de responsabilisation des spectateurs uniquement dans la dimension tactique d'une œuvre.

Ma pratique performative relationnelle m'a pourtant permis de découvrir certains aspects comportementaux du public, révélateurs de ses nouvelles ambitions ontologiques, au moins au sein d'une seule performance.

Le travail *Top Secret* correspond à une réaction à un sujet proposé par Pascale Weber, directrice de cette recherche et à l'époque enseignante du cours sur la création personnelle. Le sujet intitulé « D'où je viens ? » invitait les étudiants du Master 1 du Centre Saint-Charles à créer une réflexion artistique sans limite d'un médium. J'avais interprété le sujet au sens propre, le déployant dans le champ géographique, et dans la première partie de la performance, les spectateurs étaient invités à décider par eux-mêmes du lieu de mon origine. Afin de mettre en lumière leur rôle actif, ou autrement dit, leur rôle de sujets habilités à gérer le protocole, j'avais instinctivement décidé de réduire au maximum ma propre réactivité en devenant objet du regard. Pour la même raison la performance était activée et animée par une tierce personne, préalablement invitée (Stéphanie Kamidian). Le dispositif renvoyait à des conditions d'expériences en laboratoire aussi bien qu'à celles d'un interrogatoire : la personne étudiée était éclairée par la lumière directionnelle d'une lampe du bureau ; la seconde source de lumière provenait de la projection digitale de Google maps à l'arrière.



Figure 4. Polina Dubchinskaia, *Top Secret*, performance, capture d'écran, Centre Saint-Charles, Paris 2014, ©Polina Dubchinskaia

Au cours de la première partie les spectateurs sont invités à regarder le protagoniste (celui ou celle qui est éclairé, assis face au public) et à deviner le lieu de sa naissance. L'assistant note les coordonnées – latitude et de longitude - des endroits évoqués, en calcule la moyenne et projette les résultats sur la carte Google Maps. Pendant la seconde partie les spectateurs, sans en être avertis au début, sont invités à regarder le protagoniste et à définir le lieu de sa mort. L'assistant demande aux participants de ne pas prononcer le nom de l'endroit à voix haute et de les indiquer directement sur le plan. Après avoir calculé la moyenne de toutes les latitudes et longitudes des endroits évoqués, l'assistant projette silencieusement la localisation sur Google Maps pour que tous les spectateurs voient le lieu de la mort du protagoniste, à l'exception de lui-même. Lors de la troisième version de cette performance, qui se tenait dans l'Atelier W à Paris, les spectateurs étaient même invités à signer une attestation de confidentialité.

La performance a été projetée trois fois : au Centre Saint-Charles, à l'université Paris 1 Nanterre et à l'Atelier W à Paris. Chaque fois il s'est trouvé que

l'un des spectateurs, que ce soit volontaire ou non, prononçait le nom du lieu de la mort hypothétique du protagoniste, alors que chaque assistant de la performance avait attiré l'attention du public sur l'importance du silence durant cette partie psychologiquement intense. Il semble que ce lapsus persistant soit révélateur d'autre chose qu'une simple distraction ou un oubli. Le spectateur, d'une certaine façon pris en otage esthétique, résiste à son statut et, en transformant inconsciemment la consigne, revendique à ce moment une vraie position d'auteur et non celle, métonymique, dont le monde artistique essaie de le sortir désespérément.

C'est la boucle de rétroaction autopoétique, selon l'expression d'Erika Fischer Lichte, qui peut être observée en détail dans les situations d'échange de rôle avec un auteur. Erika Fischer Lichte évoque notamment un épisode survenu au cours du spectacle *Commune* de Richard Schechner (1970-1972), dans lequel les spectateurs devaient changer de place avec les acteurs. La réticence de quelques spectateurs à suivre la consigne avait attiré l'attention de tout le public et de façon paradoxale les avait transformés en acteurs involontaires. Ce geste avait donc produit une contradiction performative : en résistant aux propositions des acteurs, les spectateurs récalcitrants avaient provoqué exactement ce qu'ils cherchaient à éviter, autrement dit, ils avaient participé activement au processus de prise de décision. En insistant sur leur envie de rester spectateurs ils avaient endossé un rôle actif et s'étaient transformés en acteurs⁸⁷. Dans le chapitre 1.5 « Performer la réalité » *le spectateur émancipé* montrera ses ambitions et son potentiel quant à la reconstruction de la réalité.

1.3 Le contexte comme facteur de la réalité

La soif du réel s'empare de tout ce qu'elle rencontre sur son chemin, c'est pourquoi les modalités *ontiques* du corps de l'artiste et celles de la participation des spectateurs, éléments fondateurs de la performance, ont été étudiées en premier lieu.

⁸⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, cop. 2004.

Pourtant, c'est à partir de l'expérimentation du contexte entier⁸⁸ sous la forme du Dada et du happening - qui peuvent être considérés comme la première vague d'avant-garde dans la performance - que cette dernière a débuté. Ça a été le cas non seulement en Europe (première vague de l'avant-garde) ou aux Etats Unis (seconde vague de l'avant-garde), mais également dans d'autres pays tels que le Mexique, le Brésil ou l'Empire Russe. En Union Soviétique, d'après le point de vue courageux de Boris Groys, la performance a même réalisé ses ambitions divines et recréé le réel en passant par les mains de l'audacieux performeur Joseph Staline⁸⁹. L'action de transformation de la réalité par les artistes a été cependant contrariée par l'essor des institutions artistiques (dans les pays où les dictatures n'ont pas interdit l'avant-garde). Pourtant, ce qui n'a pas tué les ambitions originelles de la performance les a renforcées.

Ainsi, la performance, en tant qu'apogée de l'avant-garde (ou, selon certains, d'une néo-avant-garde), a probablement connu deux vagues, tout comme l'art moderne, mais avec une chronologie différente de celle qu'on associe généralement à l'art moderne, c'est-à-dire les années 1910 et 1950. Pour l'art de la performance, ces deux vagues sont chronologiquement plus floues et peuvent être approximativement repérées dans les années 1960-1970, pendant lesquelles les artistes étaient confrontés à la nécessité du passage à l'acte puis dans les années 2000-2010 où « l'acte » a été notamment appauvri par la primauté des institutions.

D'une certaine façon, l'institution a réussi à attirer et concentrer sur elle le statut de phénomène sacré et sacralisant. La performance semble aujourd'hui confrontée à une situation paradoxale : consciente de l'impérieuse nécessité d'être institutionnalisée, elle tente néanmoins de regagner son statut existentiellement et artistiquement autonome. Les conséquences de ce paradoxe seront approfondies dans le chapitre suivant, mais le présent passage sera consacré aux relations de la performance et de ses capacités à aborder ou à questionner le contexte dans un sens plus général, autrement dit dans le cadre d'un « tronçon » du réel.

⁸⁸ Le dictionnaire Larousse définit le terme "contexte" comme l'"ensemble des circonstances dans lesquelles se produit un événement, se situe une action". Le contexte donc, à la différence de réactions ponctuelles, se traduit par des formes complexes, souvent institutionnelles, de relations produisant les normes et les valeurs de ceux qui y appartiennent.

⁸⁹ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013.

1.3.1. Engagement total de la réalité, apogée de la pulsion vitale de l'art de la performance

L'infiltration de la performance/de l'art vivant dans l'espace public suscite un fort intérêt. Les manifestations comme *Inframince* (Marcel Duchamp), *neutre* (Roland Barthes), *inorganique* (Paul Ardenne), art furtif (Patrice Loubier), *affirmation subversive* (Inke Arns, Sylvia Sasse), *over-identification* (Slavoj Zizek), *art non-spéculatif* (Anatoly Osmolovsky) relèvent les enjeux de ce qui peut être nommé « hors-art ». La performance « inframince » (furtive, inorganique...) engage non seulement le contexte objectal, mais aussi le contexte habité qui, en prenant la forme de la mimésis la plus radicale, présente un potentiel vital inédit.

Les finalités de cette incursion dans le réel sont présentées sous des angles différents. Thierry Davila en reprenant le terme *Inframince* de Marcel Duchamp, se place dans l'axe d'une histoire de la création d'œuvres à écarts minuscules, où les enjeux de la perception jouent un rôle central.

*L'extension du champ de la perception, l'ouverture des sens, devient alors la véritable matière de l'expérience esthétique : c'est elle qu'il s'agit de poser comme but ultime du travail de la forme, du travail de l'art. C'est elle qui devient véritablement l'objet de l'œuvre, le produit de l'invention*⁹⁰.

La conception de Davila - et certainement celle de Duchamp, - manifestement phénoménologique, dans sa quête d'une matière première consistant en transformation de la perception, s'adresse néanmoins à son côté ontologique. Davila recherche notamment les sources du changement de regard sur la nature du quotidien, proposé par les œuvres de Duchamp. La grande découverte de ce dernier, d'après Davila, est la dynamique du quotidien qui alterne entre nouveauté et habitude, et « se transforme en permanence d'une manière « inframince » exactement comme le flux perpétuel qui selon Héraclite caractérise l'univers ».

⁹⁰ Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, p.22.

Dans les exemples précédents, la singularité de la position du performeur était liée au principe divin formé par les religions monothéistes, notamment le christianisme, dominant dans les régions où la performance est considérée comme une pratique à part entière. Quelle que soit la position d'un artiste face à la religion, il pourra difficilement échapper à l'influence des valeurs - ou plutôt de la morale - judéo-chrétiennes fondées sur le dogme de la Trinité. Celle-ci structure le modèle de l'auteur, qui devient métonymie du Créateur, instance ultime de l'ontologie chrétienne. L'interprétation du but de l'inframince proposée par Thierry Davila peut être toutefois rapprochée de la pensée antique, notamment héraclitienne. La création de l'univers est, d'après Héraclite, liée au feu, or l'absence d'intervention d'un Créateur reconfigure la notion de hiérarchie, ainsi l'auteur sort du champ des relations hiérarchiques. Cette interprétation rend donc l'auteur susceptible d'*administrer* ou de *conduire* le flux du réel, mais non de le générer.

Patrice Loubier, au début des années 2000, introduit la notion d'*art furtif*, conceptualisant la position de l'artiste travaillant directement la réalité :

Esquivant l'univocité aussi bien de la position engagée que d'une autonomie sans prise sur le réel, ces démarches consentent d'emblée à une portée relative de l'art, et réactivent sa fonction critique à une échelle micropolitique. L'artiste ne prétend plus se faire l'éclaireur de quelque utopie à venir comme à l'âge héroïque des manifestes : c'est un commensal qui s'attable au présent, pour vivre avec autrui les échappées provisoires de « réalités augmentées » « qu'il bricole à partir du monde tel qu'il le trouve.»⁹¹

En même temps, Patrice Loubier souligne la force qui anime le processus créatif d'aujourd'hui dans « son désir de réel » et davantage encore dans « une très concrète aspiration de l'art à avoir lieu ». Le désir de réel est organisé autour des micropolitiques qui fonctionnent finalement à travers le mécanisme de la rétroaction. L'action (inframince, furtive...) est nourrie de multiples contradictions qui constituent en même temps sa nature : ne servant que de métonymie pour une réalité plus globale, elles introduisent de véritables changements dans la réalité locale.

⁹¹ Patrice Loubier, « Avoir lieu, disparaître : sur quelques passages entre art et réalité », *Les Commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001.

Je suis issue d'un pays à l'esprit de grandeur, mégalomane et encore colonial, pour lequel le but ultime de tout geste est attaché à des résultats universels, portant sur tous les domaines de la vie. Ces patterns expliquent la raison pour laquelle derrière les gestes inframinces/furtifs, derrière le moindre changement d'angle de perception, je décèle des changements axiologiques et même cérébraux. Thierry Davila souligne, dans le contexte d'*inframinces*, l'indifférence de Marcel Duchamp à la question de l'existence d'un être suprême ; Quentin Jouret, artiste, docteur et enseignant de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, a repris la conception d'*inframince* dans sa recherche, où il marque également une distinction entre l'objet de son travail et la fonction religieuse⁹². À l'encontre de ces positions assez représentatives de la critique actuelle, je cherche, pour ma part, les traces du stéréotype démiurgique dans une ambition artistique. À la fin de ce chapitre, je présenterai mon travail *inframince*, représentant les ambitions d'une influence *hic et nunc* à partir d'un microcontexte local vers un contexte élargi.

Tout d'abord, je souhaiterais introduire une œuvre précisant presque schématiquement toutes les éléments de la double topographie de la performance furtive : réelle et utopique ainsi que de leur superposition. Il s'agit de *Motion Pictures* de Paweł Althamer (Ljubljana, 2000).

Tout se passe comme si le centre de Ljubljana, où se rend Paweł Althamer à l'occasion de Manifesta 3, mène une vie quotidienne habituelle. Des passants, des clients aux terrasses des cafés, des musiciens de rue - tout semble se dérouler comme d'habitude, sans suspens ni rien d'exceptionnel. Un seul détail : pour dix personnes, parmi les habitants et visiteurs de la ville, le quotidien s'est figé pendant trois semaines consécutives. Pendant cette période elles viennent tous les jours à la même heure, au même endroit, et accomplissent les mêmes gestes : traverser la rue, jouer de la musique, rester assis à une terrasse de café. Magdalena Wróblewska⁹³ associe cette performance de Paweł Althamer au cinéma expérimental d'avant-garde, notamment au fameux film documentaire *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929, Odessa), film effectivement fondé sur des phénomènes de

⁹² Quentin Jouret, *L'art de la discrétion (l'infranuance et le petit usage)*, thèse de doctorat, sous la direction de Dominique Clévenot et de Isabelle Alzieu, soutenue le 12-12-2015, université Toulouse 2.

⁹³ Paweł Althamer, *Incites*, cat. expo., Galerie nationale d'art Zachęta, Warsaw 2005.

perception et sur une tentative pour montrer et regarder le monde sous un angle nouveau sans recours à des instruments extra-perceptifs et fictifs. *Motion Pictures* de Paweł Althamer est peut-être l'une des œuvres furtives les plus radicales nécessitant une perception extra-scopique : les transformations induites par la performance ne sont perceptibles qu'à la condition quasiment irréalisable d'assurer une présence sur place au moins vingt-cinq heures.



Figure 5. Paweł Althamer, *Motion Pictures*, performance, capture d'écran, Manifesta 3, Ljubljana, 2000

Paweł Althamer suit la logique décrite par Thierry Davila :

Contrairement à ce que l'on pense, le quotidien n'est pas lié à certains lieux, certains objets, ou certaines qualités (la banalité, la répétition...), il est une dynamique du regard alternant entre nouveauté et habitude. Ce fut probablement la grande découverte de Duchamp, qui passa largement inaperçue dans l'héritage du ready-made : la réalité quotidienne n'est pas immobile. Ses transformations sont

*tellement fines que nous ne les percevons même pas. Le quotidien est par essence discret.*⁹⁴

D'une part, le quotidien orchestré par Althamer devient une incarnation radicale de l'idée de Parménide d'un univers figé, dont la routine se reproduit de façon perpétuelle et dont le moindre geste est doté d'une infinie précision. D'autre part, c'est grâce à ce quotidien fictif introduit dans un quotidien réel, que des changements peuvent être observés, et le milieu aurait pu paraître figé sans l'introduction de l'univers parallèle d'Althamer. C'est ainsi qu'en définitive il est impossible de déterminer précisément quels éléments composent l'œuvre de l'artiste : les dix acteurs invités à reproduire les mêmes gestes pendant trois semaines ou, au contraire, le contexte déployé derrière ces acteurs, qui rend visibles les transformations, non perçues comme telles avant l'intervention de Paweł Althamer

Cette situation très locale concentrée sur quelques dizaines de mètres carrés devient la métonymie d'un contexte plus global, pratiquement universel. *Motion Pictures* de Paweł Althamer ressemble à une formule mathématique exprimant la nature et les fonctions de la performance furtive, une sorte de *carré noir* de ses recherches spatio-temporelles.

1.3.2. Aspirations à la grandeur, problématique locale

L'idée d'une performance englobant à la fois les problématiques locales et un potentiel pour des recherches méthodologiques générales, est née d'un besoin technique. Mon travail, une installation intitulée *Ode à une Dame*, était intégré dans une exposition dans la ville de Toula, à deux-cents kilomètres de Moscou. L'installation se composait d'un moulage de mon corps qui servait de surface pour une projection vidéo. Après l'exposition le moulage devait être envoyé dans un lieu de stockage à Saint-Pétersbourg. Après avoir examiné plusieurs options, il est apparu que le voyage en couchette de train de nuit serait le moyen le plus

⁹⁴ Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, p.38.

économique pour acheminer cette pièce volumineuse et fragile. Un détail pouvait donner à ce projet une dimension performative : le moulage blanc devait voyager seul, sans aucune surveillance pendant treize heures dans un compartiment ouvert de troisième classe. C'est ainsi qu'est née l'action *Voyage dans le nord*.

Le moulage du corps humain est un objet assez troublant. Blanc et réaliste, d'un côté il suggère des associations avec la sculpture antique, incarnation de l'art classique pur et à priori précieux et, d'un autre côté, il suscite un sentiment d'empathie. Les passagers du train voyaient (et se trouvaient même confrontés à) quelqu'un ou quelque chose évoquant une femme, une sculpture et sans doute une plaisanterie. Soucieux de renforcer la dimension réaliste du projet, les collègues du musée avaient couvert le moulage d'une couette donnée par un steward. En dépit de multiples incertitudes, le voyage s'est bien passé. D'après le personnel du wagon, les voyageurs avaient donné un prénom au moulage (*Katya*) et lui avaient même proposé une cigarette ou une tasse de thé. *Katya* est arrivée saine et sauve, sans lacérations, contusions ni fractures, ni aucun tatouage non plus. Elle a été transportée par le sculpteur Rustam Igamberdiev, qui a réalisé le moulage.



Figure 6. Polina Dubchinskaia, *Ode à une Dame*, installation, moulage en plastique, projection animation numérique, musée Alexandre Deineka, Kursk, 2010, réalisation du moulage : Rustam Igamberdiev, ©Polina Dubchinskai



Figure 7. Réalisation du moulage pour l'installation *Ode à une Dame* par Rustam Igamberdiev, 2010, ©Polina Dubchinskaia



Figure 8. Polina Dubchinskaia, *Voyage dans le Nord*, documentation de performance, train de nuit Tula-Saint-Pétersbourg, 2014, © Polina Dubchinskaia, fabrication de moulage : Rustam Igamberdiev

Le contexte local de cette action est spécifique. En Russie pendant les longues décennies du pouvoir bolchevique, ainsi que pendant les trente ans de la période post-bolchévique, l'art contemporain reste encore le centre d'intérêt d'un très petit cercle. Un mouvement contestataire naît en 2012 et s'accroît en 2016, après des décennies d'apathie civile. C'est ainsi que le dialogue entre les différents membres de la société semble pouvoir engendrer un potentiel de transformation. C'est à partir de cette période que les artistes profitent de la brèche axiologique pour une partie de la société, réceptrice pendant plusieurs années de la propagande poutinienne. D'une certaine façon, les artistes confrontent le public non averti à l'art contemporain dans l'espace public et, dans un souci de méthodologie, la majorité de ces interventions revêt un caractère furtif (quelques-unes de ces actions sont étudiées dans le troisième chapitre de la thèse, dédié à la performance en Russie). L'action *Travel to the North* s'inscrit également dans cette logique, qui cherche effectivement à élargir la perception du statut de l'œuvre d'art et également des différentes formes du comportement et ensuite de la réflexion sociale. Les sociétés émergentes ou celles en période de transformation, telles que la Russie, fonctionnent comme un verre grossissant et révèlent rapidement le résultat de cette reconstruction cognitive et émotionnelle. Il serait trop ambitieux de la part des artistes de prétendre être des démiurges manipulant la vie psychique des personnes. Pourtant, les données sociologiques de ces deux dernières années indiquent des transformations axiologiques repérables au sein de la société russe, en partie imputables à l'action des artistes.

Mon argumentaire pour l'action *Voyage dans le nord* comporte de fortes similitudes avec ceux des artistes occidentaux travaillant la problématique du furtif : certes, au premier abord, la confrontation induite est scopique, destinée à ébranler les schémas habituels de la perception. En même temps, on peut supposer qu'il s'agit d'une confrontation symbolique avec un objet associé à des valeurs occidentales réfutées par l'électorat, particulièrement important en 2014, de Vladimir Poutine. La durée de la confrontation (treize heures) engendre une réflexion personnelle chez les passagers et leur permette de cohabiter dans le même espace avec un autre symbolique et matériel. Le langage métaphorique du passage à l'acte (ici : le partage d'un espace avec un objet étranger au début, mais proche à la fin) est une caractéristique exceptionnelle de l'art et la seule voie possible pour certaines transformations.

1.3.3. Micropolitiques virtuelles efficaces

En tant qu'artiste de la performance il ne m'est pas encore arrivé d'intervenir dans l'espace virtuel qui, en dépit de sa présence constante dans notre réalité dite « off-line », joue selon ses propres règles. Il sera intéressant de réfléchir brièvement aux aspects éthiques, cognitifs et émotionnels de la performance furtive virtuelle en évoquant les différents moyens d'agir à distance, et surtout en étudiant le point où l'intervention dans le virtuel produit un ébranlement du réel mettant en question sa nature même.

Tanja Ostojic, artiste serbe, connue pour son accompagnement performatif de Harald Szeemann, commissaire en chef de la 49e biennale de Venise, avait, l'année précédente, exploré le potentiel émotionnel dont peuvent être chargées les rencontres indirectes avec des inconnus. En 2000, elle lance un projet au titre évocateur : « Looking for a Husband with EU-Passport ». Sur un site de rencontres l'artiste publie une annonce qui brise les codes des offres matrimoniales et renvoie à une esthétique presque pénitentiaire : Ostojic se présente nue, le crâne et le sexe rasés, posant devant un mur et éclairée de face par une lumière intense. Après la publication de l'annonce l'artiste reçoit plus de 500 réponses, parmi lesquelles elle sélectionne la candidature d'un artiste allemand, Klemens Golf. Désormais Tanja vit entre Berlin et Belgrade.



Figure 9. Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, documentation de performance pour l'exposition, Kumu Art Museum, Tallin, 2011, crédit photo : Rasmus Jurkatam © gateways

Certes, cette action évoque déjà de prime abord une critique de la situation politique dans les Balkans, ou de problèmes liés au genre et à la migration. Pourtant, dans son livre consacré à ses intrigues curatoriales, Tanja Ostojic met en évidence un propos plus global sur la transformation des relations individuelles et humaines, et une tentative pour « relancer les valeurs humaines essentielles au travers de l'art »⁹⁵.

Boris Groys indique que la présence d'appareils de transmission de l'information dans notre champ de vision détruit l'illusion qu'au royaume des technologies numériques, l'essentiel se produit sur l'écran. Il s'agit d'une dispersion de la virtualité dans un espace réel, ce qui vient à l'encontre de l'idée du théoricien de la communication Marshall McLuhan sur les processus de dispersion de la réalité dans la virtualité⁹⁶.

En même temps, l'intervention artistique dans la virtualité dissipe les questions essentielles soulevées par les actions inframinces dans le réel : les enjeux de la perception ne sont plus son but ultime, puisque le regard du visiteur de sites

⁹⁵ Tanja Ostojić, Marina Gržinić, Suzana Milevska, *Tanja Ostojic. Strategies of Success/Curators Series 2001-2003*, La Box, Bourges, 2004.

⁹⁶ Boris Groys, *Politique de poïétique*, Moscou, Ad Marginem Press, 2013, p. 244.

spécialisés, notamment de sites de rencontres, est à priori très concentré. Une fois « l'œuvre » perçue, le dispositif artistique commence à mobiliser d'autres registres psychiques tels que le fonctionnement émotionnel des spectateurs/participants et la dimension éthique de l'intervention artistique furtive. La provocation d'un artiste dans le domaine virtuel suscite souvent une réaction assez brusque: l'illusion de sécurité offerte par le contact indirect fait que le spectateur virtuel « passe à l'acte » beaucoup plus facilement. La réalité virtuelle opère donc comme un effet de loupe sur le statut ontologique de la performance furtive/inframince ayant pour but la transformation du contexte. De plus, l'exploitation prioritaire de *fonctions psychiques supérieures*⁹⁷ (déterminant la communication verbale), et le déclin de *fonctions psychiques naturelles*⁹⁸ (déterminant les processus spontanés apparaissant dans la communication directe) rendent probablement le contact avec l'œuvre virtuelle plus conscient et transforment les utopies artistiques, apparues sur Internet, en fait réel.

1.3.4. Réalité-virtualité-réalité

Un dispositif ouvrant un rapport virtualité-réel dans un registre différent est proposé par l'artiste berlinois Simon Weckert. Il questionne le caractère objectif de la réalité virtuelle à travers un faux embouteillage sur le service de cartographie de Google, qu'il crée en marchant dans une rue complètement vide, muni d'une centaine de portables.

⁹⁷ Terme proposé par Lev Vygotski, source : Lev Vygotski, *Histoire du développement des fonctions psychiques supérieures*, La Dispute, 2014.

⁹⁸ *Ibid.*

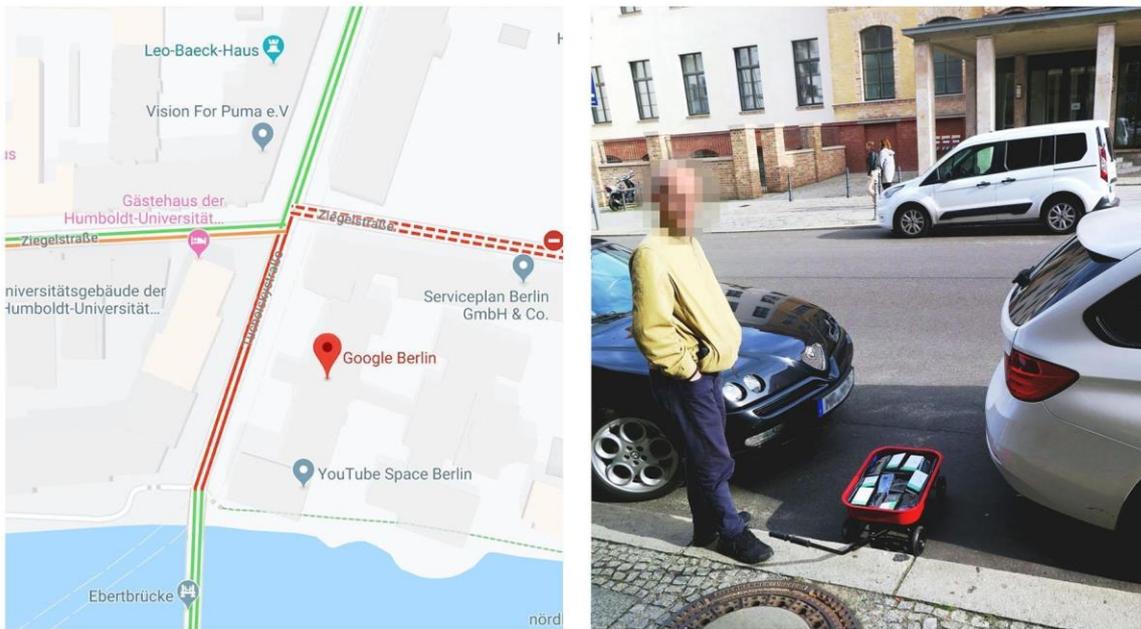


Figure 10. Simon Weckert, *Google Maps Hacks*, Performance & Installation, 2020, source : site officiel de l'artiste; consulté le 11 février 2020

Le haut degré de l'impact empirique de cette intervention est traduit du fait que dans un premier temps elle a été annoncée non pas dans les revues purement artistiques mais dans les quotidiens généralistes tels que *Die Welt*, *Bild*, *The Guardian*, *Le Parisien* et autres, les journaux consacrés à des actualités a priori pratiques⁹⁹. En même temps, l'intérêt de tels médias intéressés d'abord à des résultats de différentes actions, pose la question sur le statut artistique de l'expérience de Simon Weckert. La quête sur la spécificité artistique de cette action devient plus importante après sa comparaison par Jacques Pezet et Vincent Coquaz (*Libération*) à une expérience similaire ayant eu lieu dans un cadre purement technologique, à l'écart de toute ambition artistique. Les étudiants de l'Institut de technologie d'Israël ont organisé une « attaque » qui consistait à créer un grand nombre de faux utilisateurs de l'application Waze, puis à déconfigurer leur position GPS afin de simuler de faux embouteillages à distance¹⁰⁰.

Pourtant, le travail de Simon Weckert semble reposer sur deux critères, souvent considérés comme antagonistes, de la légitimation actuelle du travail

⁹⁹ Je souhaiterais souligner le sens aristotélien du terme « pratique » qui provient de la double opposition praxis/poiesis et accompli/inaccompli. Source : Danon-Boileau Laurent. Sur la notion de Téos, de Praxis et de Poiesis. In: L'Information Grammaticale, N. 51, 1991. pp. 19-20.

¹⁰⁰ Jacques Pezet, Vincent Coquaz, « Peut-on vraiment tromper une fois Google Maps avec 99 téléphones ? », *Libération*, le 4 février 2020.

artistique¹⁰¹. D'un point de vue militant, en dehors du fort impact réel et des transformations pratiques à (très) court terme, l'intervention de l'artiste questionne les conséquences du passage de la réalité physique à travers le filtre de la réalité virtuelle. D'un point de vue formel, ce passage est présenté sous une forme burlesque pour laquelle l'impact à tel ou tel organisme global (internet) est effectué à travers l'utilisation d'un objet enfantin, un jouet. L'effet global de l'action et l'image mentale du chaos urbain qu'elle suscite contrastent avec la figure du « fou du village » promenant son véhicule ridicule en toute solitude, à l'écart du regard globalisé des internautes.

Dans le cadre de cette discussion le plus précieux est, semble-t-il, « l'ordre » de production et de réception du « stimulus » représenté par cette performance. À la différence de l'exemple antérieur, cette intervention débute dans la réalité ; puis la promenade décalée de l'artiste modifie le virtuel qui, n'étant qu'un élément intermédiaire, modifie à son tour la représentation de la réalité. Pourtant, en dépit de son statut intermédiaire dans la performance *Google Maps Hacks*, on peut constater la position empiriquement exhaustive de la virtualité dans le contexte global. L'idée de la substitution démiurgique des puissances supérieures par une puissance artistique semble plus convaincante dans le cadre d'une intervention dans le virtuel qui permet d'effectuer, grâce à une distance interfacée, un vrai passage à l'acte. À cet égard il suffit d'évoquer les propos de Mikhaïl Bakhtine relatifs à l'aspect éthique de toute intervention artistique (ou autre), soulignant le statut spécifique de ce type d'intervention par le principe de la rétroaction :

*Il n'y a pas un devoir technique, scientifique et, à côté de cela un devoir éthique, il n'y a que ce qui est esthétiquement, théoriquement, socialement valide, a quoi peut s'adjoindre le devoir, pour lequel toutes ces validités sont techniques. Ces positions trouvent leur validité dans une unité esthétique, scientifique, sociologique ; le devoir, dans l'unité de ma vie singulière responsable.*¹⁰²

¹⁰¹ Boris Groys, « Le futur appartient à la tautologie », *Moscow Art Magazine*, n°113, 2020.

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2003.

1.3.5. Affirmation subversive et over-identification, origine surprenante de la performance furtive

Avant d'exposer quelques idées méthodologiques sur la performance furtive/inframince, je tiens à préciser que les théories citées ci-dessous ne sont pas choisies en fonction de références géographiques proches de la mienne. Les points de vue de Inke Arns, Sylvia Sasse et de Slavoj Žižek montrent le phénomène du furtif/inframince sous un angle légèrement différent et permettent même de le transférer vers le cadre d'une réflexion sur des sujets extérieurs tels que l'institutionnalisation de l'art éphémère.

En 2005, Inke Arns et Sylvia Sasse, théoriciennes allemandes responsables de l'édition du magazine slovène *Maska*, analysent une tactique contextuelle spécifique dans les pratiques performatives prenant pour origine les processus artistiques et politiques dans les pays de régime totalitaire, notamment, dans les pays d'ex-bloc de l'Est. Elles introduisent la notion d'*affirmation subversive*¹⁰³ qui définit une tactique critique fondée sur la diversion et l'approche partisane.

Les auteurs comparent le système politique répressif au système capitaliste : dans ces deux contextes, l'artiste ne peut pas y tenir de position critique extérieure. Dans le premier cas la contestation n'est pas tolérée et donne lieu à châtement, dans le second cas toute position critique fait l'objet d'une absorption et d'une appropriation par l'industrie culturelle. Dans ce dernier cadre, la stratégie vise la récupération de tous les points de vue critiques par le système politique et économique dominant, et le potentiel séditieux ne peut qu'être porté par une tactique furtive virale d'affirmation subversive¹⁰⁴.

L'affirmation subversive est définie comme une tactique artistique/politique qui permet à des artistes, puis à des militants, de prendre part à des discours sociaux, politiques ou économiques et de les affirmer, de s'en emparer ou de les consommer en les sapant en même temps. Elle se caractérise précisément par le fait que l'affirmation est émise simultanément avec une mise à distance ou une dénonciation

¹⁰³ Ce chapitre est rédigé en février 2020 ce qui précède la parution de l'essai de Sylvia Sasse *Affirmation subversive dans l'édition allemande* Diaphanes Verlag (parution le 1er juin 2020).

¹⁰⁴ Inke Arns, Sylvia Sasse, « Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy Of Resistance », *Maska Magazine*, spring 2006, Ljubljana.

de ce qui est affirmé. Dans l'affirmation subversive il y a toujours un surplus qui déstabilise l'affirmation et la transforme en son contraire¹⁰⁵. Les différentes pratiques parasitaires ont pour point commun l'utilisation des méthodes esthétiques classiques de l'imitation, de la simulation, du mimétisme et du camouflage visant à « devenir invisible », à disparaître en arrière-plan¹⁰⁶.

Inke Arns et Sylvia Sasse proposent une hypothèse que je n'ai pas croisée dans la critique francophone. D'après ces deux théoriciennes, les méthodes de l'affirmation subversive et de la sur-identification, apparues et développées dans les pays de l'Europe de l'Est à partir des années 1960, se sont propagées à l'Ouest après l'année 1989. Par ailleurs, ces tactiques ont été adoptées dans des domaines connexes, tels que le media-activisme. Ainsi, Inke Arns et Sylvia Sasse estiment que les stratégies de l'affirmation subversive et de la sur-identification, apparues d'abord comme des tactiques d'adaptation au contexte répressif des pays de l'ex-bloc de l'Est, se sont ensuite développées comme des pratiques à part entière et sont devenues un phénomène importé par l'Ouest depuis l'Est.

Quant aux différentes formes de pratique affirmative, Inke Arns et Sylvia Sasse en recensent deux types : l'affirmation structurelle abstraite (adoptée, par exemple, par le groupe « Actions collectives ») et la citation concrète de contenu (propre au duo d'Anatoly Ghigalov et Natalia Abalakova)¹⁰⁷. Les œuvres de ces artistes seront analysées de façon plus détaillée dans le troisième chapitre de la thèse. Dans un sens plus général, il s'agit soit de l'adoption d'éléments visuels et comportementaux spécifiques du quotidien soviétique, soit de l'appropriation complète de pratiques soviétiques courantes, telles que le nettoyage des espaces publics (officiellement volontaire mais en réalité obligatoire), les fêtes civiles, et autres usages tâchant de renforcer le collectivisme.

Le concept selon lequel la tactique de l'affirmation subversive de l'Europe de l'Est est à la source de l'activisme artistique et de la performance furtive en Europe de l'Ouest pourrait être contesté par ceux qui font remonter la genèse de ces pratiques ancrées dans la réalité dans l'avant-garde des années 1910-1920. Pourtant les idées de Slavoj Žižek, qu'il exprime dans le cadre de sa conception d'over-

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

identification (sur-identification), semblent assez proches de celles de Inke Arns et Sylvia Sasse.

Slavoj Žižek propose le terme de *sur-identification* en s'appuyant sur l'analyse de la pratique de Laibach, groupe slovène de musique industrielle devenu célèbre pour leur « répétition hyper-littérale du rituel totalitaire¹⁰⁸ », ainsi que celle du groupe *Le Neue Slowenische Kunst*, souvent raccourci en *NSK*, collectif d'art politique slovène adoptant après coup la même tactique. La *sur-identification* est donc une version radicale de l'affirmation subversive, « un revers caché » de l'idéologie dominante régissant les relations sociales. En employant explicitement ou implicitement des multiples éléments d'idéologie, Laibach Kunst et plus tard Neue Slowenische Kunst semblent adopter une attitude "encore plus totale que le totalitarisme »¹⁰⁹. Il s'agit donc d'un « ready-made » de l'idéologie dominante, d'une réaction à une idéologie en lui empruntant son discours.¹¹⁰

Selon Peter Sloterdijk¹¹¹ et Slavoj Žižek, la critique ouverte de l'idéologie d'un système manque sa cible car aujourd'hui tout discours idéologique est marqué par le cynisme. De cette manière, le discours idéologique intériorise dans la conscience et neutralise toute critique anti-idéologique. Par conséquent, l'ironie, selon Žižek, devient un instrument qui « joue en faveur du pouvoir "face au cynisme de l'idéologie »¹¹². Dans cette situation, ce qui est le plus à redouter par l'idéologie dominante, c'est l'identification avec elle-même : l'ennemi est le « fanatique "qui *sur-identifie* » au lieu de garder une distance adéquate. La sur-identification rend explicites les mécanismes implicites d'une idéologie et rend ces éléments visibles, alors qu'ils ne peuvent pas être montrés publiquement lorsqu'une idéologie cherche à se reproduire.

Poursuivant cette logique, Inke Arns et Sylvia Sasse concluent qu'aujourd'hui, dans un contexte caractérisé par la récupération immédiate et totale, et

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Boris Groys, « More Total than Totalitarianism », *IRWIN : Kapital, NSK*, Ljubljana 1991, cité par Inke Arns et Sylvia Sasse.

¹¹⁰ Laibach, quoted in C. Wahjudi, « Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen », *Neues Deutschland*, 13 August 1992, cité par Inke Arns et Sylvia Sasse.

¹¹¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, 1987 (*Kritik der zynischen Vernunft*, 1983), éd. Christian Bourgois, 2000.

¹¹² Slavoj Žižek, « Why are Laibach and NSK not Fascists? », *M'ARS*, Časopis Moderne Galerije, Vol. 3.4 1993, p. 4.

l'appropriation des points de vue critiques par le système capitaliste et par les politiques dominantes, le concept de distance critique devient totalement inefficace. Il est important de souligner néanmoins que cette nouvelle totalité est différente de la totalité du totalitarisme, bien que ses effets soient similaires. Dans cette nouvelle totalité, qui est la totalité du marché, les consommateurs sont condamnés, soit à rester passif, soit à développer des pratiques consistant à faire fonctionner autrement les produits proposés par le marché (c'est-à-dire, par une idéologie) – l'option formulée, entre autres, par Michel de Certeau¹¹³ ou par Erving Goffman.

1.3.6. Le meilleur camouflage de l'actionniste

Dans le chapitre suivant nous verrons la tactique de l'affirmation subversive se déplacer du système répressif et du système capitaliste vers le domaine de l'institution artistique. Pourtant, avant de clore la réflexion à ce sujet, je me permets d'introduire une courte analyse de l'action fondée sur la stratégie de sur-identification transposée dans un domaine ni politique, ni économique, mais juridique (sans exclure complètement le côté politique, qui, de toute façon, semble ici plutôt secondaire). Il s'agit de l'intervention du fameux artiste-actionniste russe (et français depuis peu) Piotr Pavlenski, qu'il a réalisée en 2016, après avoir mis le feu aux portes du siège historique du KGB à Moscou pour l'action *Menace*.

À la suite de cette action il a subi plusieurs procès, dont l'un, en avril 2016 à Moscou, qu'il a transformé en performance en embauchant des prostituées venir témoigner. Le juge a interrogé les témoins sur leur opinion quant à la qualité esthétique du travail de Piotr Pavlenski (« Croyez-vous que ce soit de l'art ? », « Que pensez-vous de Pavlenski en tant qu'artiste ? »). Les trois femmes ne considéraient pas les actions de Piotr Pavlenski comme des œuvres d'art, de même, elles avaient des doutes sur les compétences professionnelles de l'artiste lui-même. D'après l'avocat, à travers cette action l'artiste voulait mettre en avant la vision de gens appartenant à des milieux sociaux « non conventionnés et donc libres »¹¹⁴.

¹¹³ Inke Arns, Sylvia Sasse, « Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy Of Resistance », *Maska Magazine*, spring 2006, Ljubljana.

¹¹⁴ Ilya Azarov, « Mauvaise leçon à notre jeunesse », *Meduza Magazine*, le 27 avril 2016, URL : <https://meduza.io/feature/2016/04/27/durnoy-urok-nashey-molodezhi>, consulté le 12 février 2020.



Figure 11. Les témoins au procès de Piotr Pavlensky, Tribunal Preobragensky, le 27 avril 2016, Moscou, crédit photo : Alexey Abanine

Le cadre judiciaire semble offrir un contexte plus radical en matière de restriction face au geste artistique puisqu'à la différence d'autres sphères du fonctionnement humain, toute intervention extérieure, artistique ou autre, peut y être utilisée contre celui ou celle qui intervient. La trouvaille de Pavlensky peut être complètement intégrée dans le processus juridique c'est pourquoi l'ironie sur laquelle elle est fondée ne peut pas être considérée comme de la délinquance. Dans son livre, tout comme pendant ses conférences, Pavlenski décrit sa méthode artistique comme un moyen de « forcer le pouvoir à faire de l'art, c'est-à-dire de faire de l'art par les mains du pouvoir »¹¹⁵, ce qui dépasse même le plan mimétique de la tactique de l'affirmation subversive et met au même niveau les deux décisionnaires : le juge doté du droit d'influencer l'univers par les forces conventionnelles, et l'artiste qui se

¹¹⁵ Piotr Pavlenski, *Casus Pavlenskae : la politique comme art*, Paris : Louison éditions, DL 2016.

considère comme créateur de l'univers à part entière, et dont la légitimité ne repose que sur sa capacité à dissocier les éléments du système de leurs fonctions.

1.4 Réalité au sein d'Institution

1.4.1. Devenir une institution pour abolir une institution ?

Cet aspect, crucial pour l'art de la performance, ne figure pas seulement dans le titre de cette thèse. C'est un élément de l'autoconscience de l'artiste de la performance, son instrument de mesure du succès ou de l'échec, objet de compromission ou de résistance, terrain de recherche et *terra incognita*, objectif aussi désirable que toxique. Outre l'enjeu typique de la conquête de la performance par l'institution, un autre schéma sera abordé : la création d'institutions par la performance elle-même comme preuve de sa légitimation, non pas esthétique, mais politique (voir la troisième partie de la thèse). De plus, le second chapitre traitera du processus d'institutionnalisation de la performance, non pas d'un point de vue organisationnel mais sur le plan linguistique, même si ces deux aspects fonctionnent en synergie. En dépit de la connotation extrêmement chargée de ce terme dans le discours socio-politique actuel, en dépit d'un mouvement critique à l'égard des institutions d'art ayant vu le jour après la période d'avant-garde, cette partie examinera les façons dont la performance se nourrit de ce facteur incontournable.

Si depuis l'Antiquité l'art était institutionnalisé suivant les canons imposés par ses bénéficiaires, la discussion autour de l'institution artistique date, d'après Alexander Alberro, de l'époque des Lumières. À cette époque, l'esthétique, formée discursivement dans les salons et les musées, s'est doublée d'une promesse : il s'agissait de la production d'échange public, dans une sphère publique, autour d'un sujet public. À la fin des années 1960 et dans les années 1970, se sont référés à la critique institutionnelle revisitant cette promesse radicale des Lumières européennes,

reprochant à l'institution artistique un manque d'engagement et d'effort pour se faire connaître¹¹⁶.

Une dimension institutionnelle, mettant en œuvre une attitude critique ou indulgente, apparaît dans le travail d'un grand nombre d'artistes. Toutefois le mouvement de critique des institutions est traditionnellement lié aux noms de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke à la fin des années 1960 et d'Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson dans les années 1980¹¹⁷. Sur le plan théorique, en dehors des textes-manifestes des artistes eux-mêmes, les auteurs du magazine *October*, entre autres, sont également associés à la formation de ce mouvement artistique (tout d'abord, c'est le cercle des « Octobristes », c'est-à-dire des critiques d'art, théoriciens et artistes gravitant autour de la revue *October*: Douglas Crimp, Craig Owens, Benjamin Buchloh et Hal Foster); parmi les théoriciens européens liés à ce mouvement on pense, entre autres, à Peter Bürger, auteur de la *Theorie der Avantgarde*.

La tactique de l'affirmation subversive, étudiée dans le chapitre précédent et consistant en l'absorption de tous les éléments de la situation par une pièce artistique, semble être aussi applicable à l'inverse. De nombreuses institutions d'art, conçues pour collecter des œuvres engagées et critiques, sont devenues, à un moment, une structure métonymique du système capitaliste.

Dans son manifeste « Démystifier l'art »¹¹⁸ (1968) Julio Le Parc avance notamment qu'à présent chaque production artistique sera rapidement absorbée par le cycle commercial, qui transforme non seulement le sens de l'art mais aussi la nature même de cet art. Les mécanismes de ce phénomène d'absorption et d'instrumentalisation de l'art par les institutions sont remis en question plus tard, dans les années 1980. Dans les années 1990 les collectifs internationaux, dont les

¹¹⁶ Alexander Alberro, « Institutions, critique, and institutional critique », dans Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.) *Institutional critique : an anthology of artist's writings*, Massachusetts Institute of Technology, 2009, p. 3.

¹¹⁷ John C. Welchman, « Introduction », dans id. (sld), *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich, JRP|Ringier, 2006, p. 11.

¹¹⁸ Il s'agit d'une déclaration accompagnant le retrait de ses œuvres par Julio le Parc de l'exposition Documenta 4 en 1968 afin d'exprimer son désaccord avec sa politique de la « sacralisation » de l'art, Réimprimé et traduit en *Stratégies de participation : GRAV, Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968* (Grenoble : Magasin — Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1998).

programmes artistiques et politiques sont en résonance avec les formes de critique des institutions qui les ont précédées, rejettent une part importante de son héritage. Des groupes comme @TMark, RepoHistory, The Yes Men, subRosa, Raqs Media Collective¹¹⁹ reprennent une stratégie proposée dans les années 1950, souvent associée à celle des situationnistes : il s'agit d'interventions médiatiques dans le tissu public, physique ou symbolique, non spécifiquement artistique. Pourtant, si cette approche semble efficace au début, le travail de ces artistes est par la suite instrumentalisé par les institutions (notamment, en 2014 le Museum Het Domein aux Pays-Bas invite le duo The Yes Man à présenter une exposition solo de leurs travaux, connus pour leur mise en scène d'une réalité à part d'une force surprenante). Est-il possible de sortir de ce cercle vicieux et de l'absorption institutionnelle ?

1.4.2. Performer la consommation de l'art

Finalement, en 2005 l'artiste Andrea Fraser, l'une des représentantes les plus renommés du mouvement, note dans son essai « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » (2005) que les artistes opposés à l'institution ont réussi à ébranler ses fonctionnements et à provoquer des transformations importantes, élargissant le cadre même des critères de ce qui peut être considéré comme art. Ou encore, dans le contexte du mouvement de la critique institutionnelle, on s'est approprié l'idée de Bruno Péquignot selon laquelle le musée et le marché ont réussi à « récupérer les contestataires, mais cela s'est fait "au prix d'une transformation profonde des institutions"¹²⁰ ». Cet échec des artistes néo-avant-gardistes vis-à-vis de l'institutionnalisation a été la condition de l'apparition de la critique institutionnelle¹²¹.

Il faut dire que la tactique du travail artistique d'Andrea Fraser correspond parfaitement à cette orientation « de la Critique des Institutions à une Critique Institutionnelle ». Comme le formule Gentiane Bélanger, Fraser définit la critique

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15

¹²⁰ Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, pp. 9-20.

¹²¹ Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, New York: Sep 2005. Vol. 44, n° 1.

institutionnelle non comme un genre artistique dont on doit jauger le succès, mais plutôt comme un outil critique propice à être appliqué dans une multitude de contextes intra et extra artistiques¹²². Plus spécifiquement, l'artiste assume la nature instrumentaliste de l'institution artistique et recourt à la tactique de l'affirmation subversive, mais cette fois-ci face au contexte institutionnel. Son travail est un exemple flagrant de stratégie partisane au sein de l'institution, une mise en abyme, qui est peut-être la seule stratégie critique possible, lorsque l'institution devient un terrain et un élément fondateur pour la pensée artistique actuelle.



Figure 12. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, performance, Philadelphia Museum of Art, 1989, © Andrea Fraser

De quoi est composée une institution artistique, un organisme si éphémère ? Où finit et où commence une institution ? A partir de quel moment influence-t-elle et devient-elle un objet de la critique artistique ? L'ensemble de performances d'Andrea

¹²² Gentiane Bélanger, « Représailles : la critique institutionnelle », *ETC*, n°(95), 4–11, 2012.

Fraser construit une combinaison d'éléments formant une institution. Pourtant, les objets d'art ne sont pas toujours l'élément fondateur du dispositif. Ils ne deviennent souvent qu'un prétexte de création pour une structure qui, soudain, s'éloigne des finalités proprement artistiques. Dans tous les cas, cet ensemble fondateur d'éléments nécessaires et suffisants est composé par : un créateur du discours (*Official Welcome*, 2001), un transmetteur du discours (*Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, *May I Help You?*, 1991), un récepteur du discours (*Little Frank and His Carp*, 2001) et un artiste dont la place dans le discours n'est pas définie (*Untitled*, 2003, *Projection*, 2008). En début de chaque performance, Fraser nous montre les archétypes de chaque personnage qui ensuite se transforment en parodie et finalement se déconstruisent. Étant un exemple idéal de la mise en œuvre de la tactique de l'affirmation subversive dans le champ d'une institution artistique, l'artiste semble prendre sa revanche : c'est le moment où Andrea Fraser instrumentalise des aspects eux-mêmes institutionnels et inverse la situation.

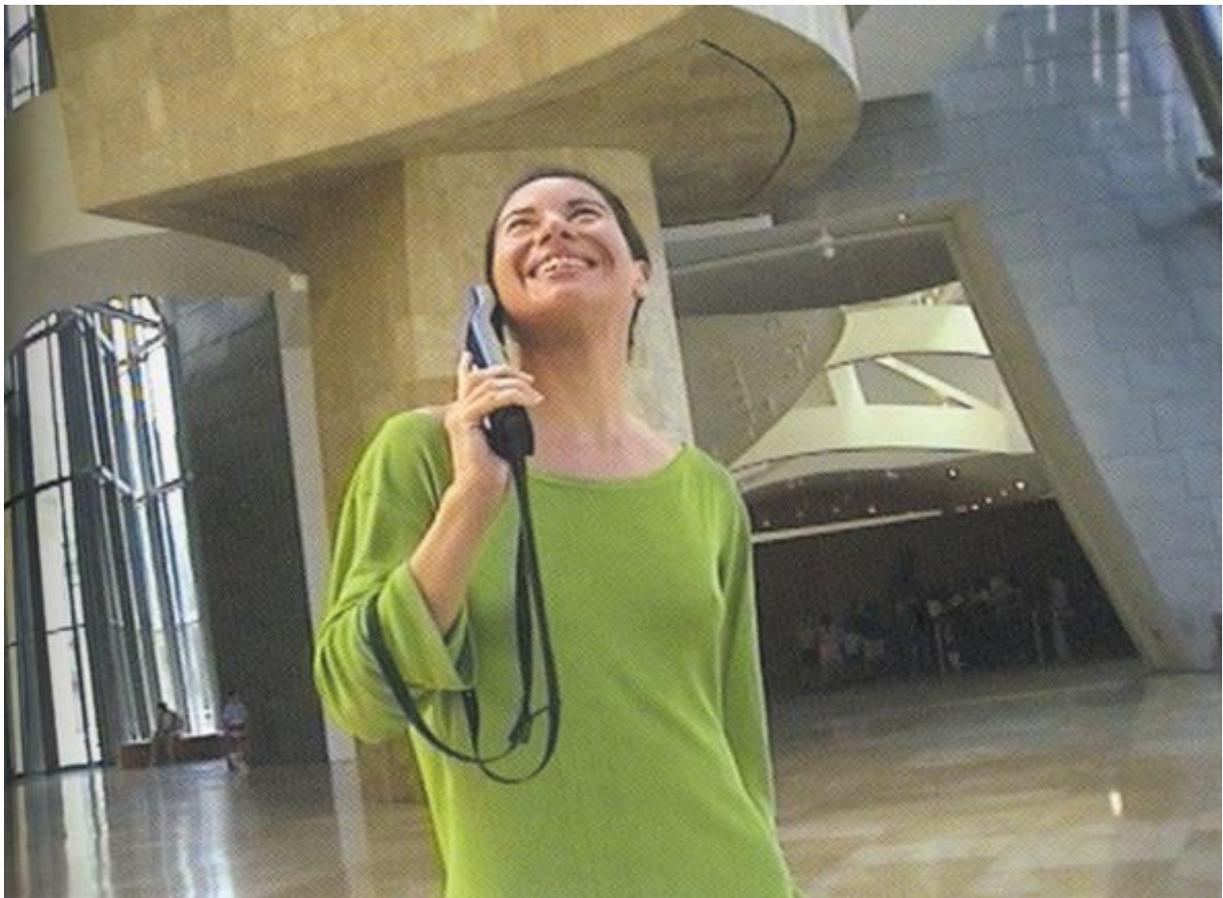


Figure 13. Andrea Fraser, *Little Frank and His Carp*, performance, musée Guggenheim, 2001, Collection MACBA Foundation © Andrea Fraser, 2015



Figure 14. Andrea Fraser, *Official Welcome*, performance, MICA Foundation, New York, 2001, © Andrea Fraser

1.4.3. *Over-identification* au sein de l'institution

Si les interventions d'Andrea Fraser s'infiltrèrent au cœur de l'institution artistique, ou se transforme elle-même en œuvre d'art institutionnalisée, certains artistes questionnent l'infrastructure de plus en plus complexifiée mise en place autour de l'institution, qui remet souvent en question la crédibilité de l'institution même.

Entre 1998 et 1999, époque qui précède le tout digitale, dans le milieu étroit de l'art parisien circulent des cartons d'invitation - réalisés selon les standards graphiques des cartons d'invitation habituels - pour de fausses expositions,

néanmoins consacrées à de véritables artistes, dans de véritables galeries ou institutions. Amateurs d'art, collectionneurs, critiques, fonctionnaires, artistes, galeristes se déplacent en vain, et les discussions autour des faux événements remplacent les vernissages. La tactique performative d'*over-identification*, décrite par Žižek et exposée dans la partie précédente, fondée sur l'adoption totale de tous les codes du contexte critiqué, rend visible et amplifie même l'effet réel du geste virtuel. Elisabeth Lebovici, ancienne critique d'art au journal Libération, qualifie *L'affaire des cartons piégés*, une action du collectif parisien Ultralab, de « business parallèle un peu louche » :

*Ce n'est qu'une annonce, il est aussi "un document, déclinant les identités autour desquelles tourne la planète de l'art. [...] Le piège, s'il a existé, contenu dans les cartons d'invitation, a consisté à produire, fragment après fragment, une histoire parallèle, comme une histoire de l'art munie d'un programme légèrement altéré, un peu à la façon des récits de Philip K. Dick. Tout est normal, rien n'est normal : c'est normal, lorsqu'on part d'une fiction pour s'inscrire réellement dans la réalité.*¹²³

¹²³ Elisabeth Lebovici, « Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts », dans Ultralab (dir.), *Catalogue Samaran 2*, éditions Monografik, Paris, 2006.

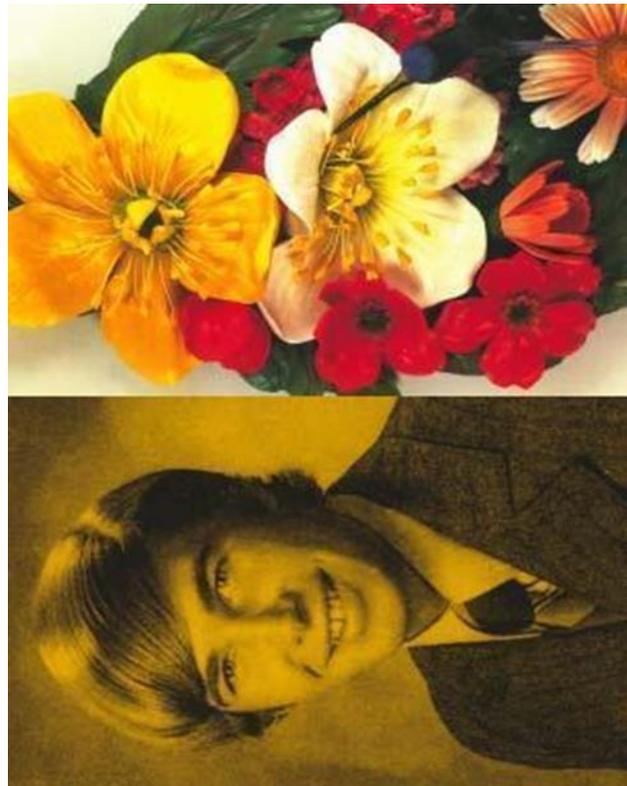
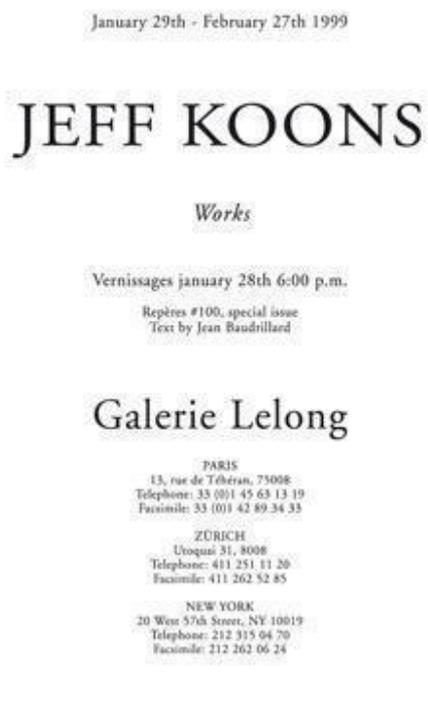


Figure 15. Groupe Ultralab, exemples des cartons d'invitations pour des faux événements, source : site du groupe <http://www.worlds-of-ultralab.org/>, consulté le 22 février 2020

À travers cette action assez cortazarienne¹²⁴ le collectif Ultralab souligne deux aspects particulièrement importants pour la réflexion sur la nature de l'institution artistique.

Tout d'abord, *Affaire des cartons piégés* révèle l'existence du monde des institutions artistiques comme entité à part entière, et non comme élément du contexte social, politique et économique d'un certain territoire. D'après les souvenirs d'Elisabeth Lebovici, « brouillant les cartes ou mélangeant les pièces par leurs annonces erratiques, ces cartons d'invitation révèlent un jeu de l'art au fonctionnement encore plus rigide qu'il n'y paraît. Les dissonances qu'ils formulent

¹²⁴ Cette action fait certainement penser à un épisode décrit par Julio Cortázar dans son roman *62 maquettes à monter* où le héros envoie une annonce anonyme à une « Société des névrosés anonymes » en proposant à ses membres d'aller dans un musée municipal pour trouver la signification d'une plante peinte sur un des tableaux de la collection. Les névrosés anonymes prennent cette histoire au sérieux et viennent si souvent que le tableau est retiré de l'exposition.

en associant tel artiste, telle galerie, telle institution, dévoilent en fait le juste jeu des accointances, tel qu'il se pratique dans le "milieu »¹²⁵.

Le deuxième aspect qu'Ultralab met en lumière est le déplacement d'accent, depuis les œuvres présentées, vers le langage même de l'institution utilisé pour présenter les œuvres, et vers toute la machinerie de l'infrastructure régissant le monde de l'art. Cet écart dans les motifs rappelle un concept formulé par Alexis Léontiev sur *le passage du motif à l'objectif*, qui explique le mécanisme de formation des nouveaux motifs : les actions qui servaient auparavant à atteindre un objectif se transforment elles-mêmes en objectif. C'est ainsi que l'infrastructure communicative engagée autour de l'œuvre d'art perd son statut purement instrumental et prend une importance singulière. À travers ce mécanisme, la nouvelle réalité de l'institution artistique, reposant sur sa propre structure de fonctionnement, acquiert donc son propre langage avec des structures sémantiques autonomes.

*La fiction des cartons d'invitation - écrit Elisabeth Lebovici - a, à son tour, mis le doigt dans les rouages d'une esthétique générale de l'archive : on l'a vu, le carton d'invitation, véhicule d'informations, outil de communication, instrument publicitaire, s'inscrit comme document pour servir à l'histoire de l'art. C'est l'un des emblèmes du tournant épistémologique, que représente « la mise en événement » des arts visuels, avec le déplacement continu des budgets de la culture vers la communication. Le carton d'invitation est même parvenu à phagocyter le discours interprétatif sur l'art.*¹²⁶

Il y a quelques années, ayant emmagasiné un grand stock d'impressions au cours de visites de multiples événements artistiques, j'ai commencé à percevoir un conditionnement institutionnel, voire la nécessité intuitive de recourir à une tactique d'affirmation subversive à l'égard de mon travail artistique. Il s'agit d'une forme de connaissance instinctive, qui semble néanmoins légitime dans le contexte du processus créatif. J'ignorais à ce moment le travail partisan d'Andrea Fraser ainsi que la conception de sur-identification de Slavoj Žižek, mais toutes mes idées de performances se sont soudainement trouvées rassemblées autour de l'idée que l'adoption des codes institutionnels pouvait servir d'outil de dénonciation, ou plutôt de révélation de l'omniprésence du langage de l'institution d'art contemporain, y compris

¹²⁵ Elisabeth Lebovici, « Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts », dans Ultralab (dir.), *Catalogue Samaran 2*, éditions Monografik, Paris, 2006.

¹²⁶ *Ibid.*

en dehors de l'institution elle-même. Je voudrais présenter ci-dessous deux projets produits dans la lignée de cette logique : l'un est fondé sur une critique institutionnelle, l'autre tente d'aller plus loin - en assumant le tournant institutionnel il cherche à le vivre librement, en se contentant d'inverser les codes institutionnels.

1.4.4. Affrontement direct/caché

Le début de la rédaction de cette thèse a été également marqué par la mise en cause de codes institutionnels des galeries d'art parisiennes. Si les interventions d'Ultralab ont questionné les codes formels du fonctionnement de ces établissements, mon travail a eu pour le but la mise en exergue de l'attitude des propriétaires et des galeries face à ce qui fait le noyau de la vie des galeries : le processus créatif. Il faut préciser, par avance, que le projet n'a pas atteint son objectif premier, ayant révélé de nouveau les principes sous-jacents du fonctionnement des galeries dénoncés par le mouvement de la critique institutionnelle.

En 2015, la galerie Tretiakov de Moscou a découvert que sous le célébrissime *Carré noir*, Kazimir Malevitch avait peint deux autres tableaux. La technologie a dévoilé une inscription écrite à la main de l'artiste sur la toile. Il s'agit de la phrase « Des Nègres se battant dans une cave » qui fait certainement l'écho au tableau *Combat des Nègres dans une cave pendant la nuit* réalisé par l'écrivain et l'humoriste français Alphonse Allais en 1897, dix-huit ans avant la création de *Carré noir*.

J'ai eu un vif intérêt pour cette découverte ayant ébranlé le principe fondamental du suprématisme de la séparation de couleur de ces signifiants. La phrase écrite par Malevitch remet donc *Carré noir* dans l'ordre symbolique et ainsi met en question son interprétation suprématiste. Toute cette réflexion m'a emmené à l'idée de mettre en exergue la stérilité suprématiste des galeries d'art contemporaines qui, sûrement, dégagent les différents signifiants importants de leurs propriétaires. Ce bouleversement suprématiste m'a incité donc à faire un tour dans les galeries parisiennes d'art contemporain pour rencontrer leurs propriétaires et leurs demander de formuler, sans réfléchir, les trois premières associations générées

par les pensées à propos de leurs galeries. Ces phrases-témoignages devaient ensuite être intégrées à des images photographiques des locaux des galeries afin de devenir les éléments d'une vidéo. L'objectif premier a consisté en la collection des témoignages de vingt galeristes. Le titre provisoire de ce projet a été *Carré blanc*.

Du 19 novembre au 20 décembre 2015, j'ai donc visité à peu près trente galeries pour lesquels seulement deux propriétaires ont été d'accord de participer à mon sondage. Ces visites sont devenues par la suite ma routine quotidienne, comparable à un vrai travail, d'autant plus qu'assez monotone. Les assistants ou les propriétaires, après m'avoir accueilli, m'ont proposé à chaque fois de leur envoyer un mail contenant tous les éléments de ma démarche. Ce comportement m'a fait de plus en plus pensé au mode de travail des bureaux bancaires, des cabinets comptables et même des préfectures de polices qui m'ont souvent demandé, à la connaissance de ma nationalité étrangère, de leur envoyer des mails pour tous les types de raisons.

Au cours de cette période, je portais un manteau de couleur rouge vive, en opposition aux teintes pâles des quartiers du Marais et de Saint-Germain-des-Prés en temps d'automne tardif. Très rapidement, je me suis senti un élément très étranger de ce monde bien régulier et extrêmement figé dont le marais paraissait plus une désignation que le nom propre. Par ailleurs, j'ai développé rapidement une impuissance apprise suite au comportement non coopératif de mes interlocuteurs ce qui a transformé le processus de récolte de témoignages en performance sociologique et presque infinie. Le départ pour les vacances de Noël lui a mis la fin : à mon retour, la volonté de continuer était complètement perdue.

La séparation comportementale du grand nombre des galeristes du monde des réactions spontanées et transgressives qu'ils *a priori* représentent m'a fait penser à un mécanisme psychologique de *l'autonomie fonctionnelle* (Gordon Allport) ou du *passage du motif à l'objectif* (Alexis Leontiev) qui a été cité en introduction de cette thèse. Le début de ma vie dans la capitale française a été marqué par l'espoir de l'activité vive et novatrice des galeries parisiennes. Cette errance a relevé le côté alternatif de la vie des galeries ayant en général perdu l'enthousiasme artistique. Le but primaire du rapprochement de l'art à son amateur a été aboli par l'intérêt des liens commerciaux avec la clientèle, ce qui laisse de moins en moins de place à une réflexion non protocolaire des propriétaires de ces lieux. L'affirmation subversive

semble encore possible dans les institutions artistiques non commerciales, en dépit de leur fonctionnement de plus en plus rigides. En même temps, la motivation commerciale de la plupart galeries d'art rend cette démarche non pas impossible mais désintéressante.

Il ne reste aucune trace documentaire de cette errance galeriste d'automne 2015. C'est ainsi que dans cette thèse est proposée une documentation imaginaire sous forme des collages composés de mes portraits flous (en manteau rouge ayant eu un rôle particulier) superposés sur les représentations photographiques des galeries. Ces collages ont uniquement pour le but l'alimentation de la fantaisie des lecteurs et ne prétendent pas être un travail artistique à part entière.



Figure 16. Polina Dubchinskaia, *Carré blanc*, errance performative, Paris, Le Marais - Saint-Germain-des-Prés, novembre-décembre 2015, documentation imaginaire, crédit photos du fond : <http://www.comitedesgaleriesdart.com/>, crédit photos de l'auteur : Ludmila Dubchinskaia

1.4.5. La médiation culturelle en question via une séance de médiation culturelle

Ici il s'agit du projet de la performance, ou, plus précisément, de la séance de médiation culturelle, qui a été imaginée sous l'impulsion d'une sensation brusquement éprouvée lors de l'une des premières expositions à la fondation Lafayette Anticipations. Une médiatrice culturelle, habillée de façon extravagante, se dressait face au public en affichant une position supérieure aux spectateurs et même à l'égard de l'exposition. Certes, cette mise en scène était conçue spécialement pour un événement unique, qui s'inscrivait pourtant comme une métaphore du statut actuel de la médiation culturelle au sein de l'institution artistique.

Ayant à l'esprit l'expression d'Elisabeth Lebovici à propos des outils de la communication parvenus à « phagocytter le discours interprétatif sur l'art »¹²⁷, mon inconscient a brusquement projeté l'image toute faite d'un dispositif performatif.



Figure 17. Polina Dubchinskaia, *Médiation culturelle*, esquisse de la performance, documentation vidéo, capture d'écran, musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018 ©Polina Dubchinskaia

¹²⁷ Elisabeth Lebovici, « Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts », dans Ultralab (dir.), *Catalogue Samaran 2*, éditions Monografik, Paris, 2006.

Pour cette performance déléguée, qui peut avoir lieu dans l'importe quel type d'espace, seront invités des jumeaux-elles (un ou deux duo), des triplé(e)s ou (avec peu de chance) des quadruplés. Chaque interprète fera office de médiateur culturel agissant de façon répétitive et mécanique : il (elle) se tient debout sur un disque rotatif, énoncera un texte de médiation culturelle en lien avec l'espace où il.elle se tient. Il.elle répondra aux questions du public, mettant donc pleinement en évidence la stratégie d'affirmation subversive au sein du musée. Les mouvements automatiques de l'interprète, personne vivante réagissant aux remarques du public, sont un clin d'œil évoquant un système d'automatisme plutôt que la dimension humaine. La performance (médiation culturelle) est née du sentiment d'usure de l'esprit « médiation culturelle » imposé lors de toutes les manifestations culturelles et de l'influence que la médiation sur le discours du public mais aussi sur la réflexion des artistes.

Cette performance n'a pas pour but de dénoncer la médiation culturelle en tant que phénomène en soi - ses objectifs initiaux semblent, dans certains cas, bénéfiques. C'est plutôt l'hégémonie médiatrice, parfois caricaturale, qui m'a simplement poussée à faire un pas de plus et à proposer une parodie institutionnelle.

Il est toujours embarrassant pour un artiste de découvrir que ce qu'il fait l'a déjà été par le passé. Par exemple, la performance d'Andrea Fraser *Museum Highlights : A Gallery Talk* (1989) s'avère très proche de *Médiation culturelle* conçue en 2019. Son intervention est organisée autour d'une séance de médiation culturelle où l'artiste, sous le pseudonyme de Jane Castleton, tient un rôle de conférencière au Philadelphia Museum of Art. Pourtant, si *Médiation culturelle* est fondée sur la parodie de la forme même de cette pratique muséale, la parodie de *Museum Highlights : A Gallery Talk* est construite sur le discours conventionnel des institutions artistiques. Celui-ci est considéré par Andrea Fraser, se référant de son côté à la pensée du sociologue Pierre Bourdieu, comme hiérarchisant et rigide. Afin de mettre en avant cet aspect de la pensée institutionnelle, Andrea Fraser entremêle discrètement dans sa présentation, sans indiquer de source de provenance, les différentes incitations contenant des jugements de valeurs assez explicites et

prononcés par les protagonistes légitimes monde de l'art¹²⁸. Etant sortis du contexte originaire et étant organisés sous principe du méta-texte institutionnelles, ces énoncés-là ridiculisent et déconstruisent eux-mêmes. En un mot, ces deux interventions satiriques sont fondées sur un geste critique sans prévoir de nouvelles propositions.

Certains artistes comme Dector & Dupuy, Roland Shön, Jeanne Laurent dénoncent les excès de la médiation culturelle tout en proposant une approche constructive, et non seulement destructrice comme le propose l'exemple précédent, non sans raison devenu un composant majeur du mouvement américain de la *critique institutionnelle*.

Fondées également sur une tactique d'affirmation subversive au sein de l'institution, les performances (souvent intitulées *Sans titre* ou *À venir*, 2016, 2017) de l'artiste lyonnais Romain Gandolphe sont organisées sous forme de conférences ou de visites guidées autour d'œuvres non présentes physiquement, mais convoquées à travers les paroles et les gestes de l'artiste. Voici des réflexions tirées de sa proposition de projet de performance pour le colloque *Nouvelles formes de présence dans la performance*¹²⁹ (Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Musée Scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, UMR ACTE (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), les 1-2 juin 2017, Saint-Pétersbourg).

¹²⁸ Quelques exemples des citations utilisées par Andrea Fraser dans la performance *Museum Highlights: A Gallery Talk*: «Called living tombs and social cemeteries, vile catchalls for all those in need, squalid warehouses for the failures and castoffs of society, no one would enter the poorhouse voluntarily. The receipt of public assistance was made into a ritual of public degradation so abhorrent that even the meanest work for the meanest wages was preferable». (sources : Walter I. Trattner, *From Poor Law to Welfare State* (New York: Free Press, 1984), 59; Frances Fox Piven and Richard A. Cloward, *Regulating the Poor* [New York: Random House, 1971], 33—34.) «And for those who have not yet cultivated taste, the museum will provide «a training in taste.» (source: The Museum Fund, *A Living Museum: Philadelphia's Opportunity for Leadership in the Field of Art* (Philadelphia: Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, 1928), pp.2, 17.). «It stands to reason that slovenly and destructive occupants are not accorded the same attention that is given to ... those who are clean and careful and prompt in their payments. » (Source: Octavia Hill Association of Philadelphia, *Good Housing that Pays* (Philadelphia, 1917), p. 83.

¹²⁹ Ce projet très intéressant n'a pas été réalisé suite à des problèmes logistiques de traduction du français vers le russe dans le temps imparti pour chaque performeur.



Figure 18. Romain Gandolphe, *À venir*, performance, vidéo HD, couleur, son, durée variable (ici 38 minutes), Image : Axelle Pinot 2017, source : site officiel de l'artiste <http://www.romaingandolphe.com/>

Il y sera question de notre rapport aux objets et aux œuvres d'art en général. Comment existent-elles ? Existent-elles réellement ? Qu'est-ce qu'exister réellement dans ce monde-là ? Aussi, si certaines œuvres présentées sont dites « conceptuelles », d'autres sont bien matérielles et tangibles. Il s'agira donc d'en donner une version orale, contée. Alors nous nous apercevrons que d'autres caractéristiques des œuvres d'art semblent prendre plus d'importance que celles qui nous préoccupent d'ordinaire. Ainsi nous nous interrogerons sur ces œuvres absentes-présentes : comment les portons-nous en nous ? Comment les possédons-nous, mentalement, le temps du souvenir ? L'objet que j'ai vu est-il le même objet que celui dont je me souviens ?¹³⁰

Le contenu du discours de Romain Gandolphe est, à la différence du discours d'Andrea Fraser, plutôt technique et objectif, sans d'autre but que celui d'amener le spectateur à imaginer les œuvres absentes. Ce processus fondé sur l'imagination du spectateur et non sur la manipulation de ses structures identitaires, émotionnelles et

¹³⁰ Proposition de performance de Romain Gandolphe pour le colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Musée Scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, UMR ACTE (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), les 1-2 juin 2017, Saint-Pétersbourg.

analytiques relève, d'une part, du potentiel hiérarchique de la médiation culturelle classique, mais conçoit aussi un autre type de perception, non seulement des œuvres, mais également de la nature même des œuvres d'art contemporain en proposant une nouvelle dimension heuristique. C'est ainsi que l'interprétation d'œuvres, véhiculant souvent les valeurs du monde de l'art, est confiée au public auparavant ne la recevait qu'à travers de multiples intermédiaires. Cette approche, au premier abord assez utopique, met en évidence le système hiérarchisé de l'univers artistique institutionnel et vise à faire accéder le consommateur, qui subit également le formatage axiologique, au rang de spectateur éclairé.

La dimension critique de la performance *Médiation culturelle* est plutôt exceptionnelle dans ma pratique performative, qui cherche plutôt à créer des situations inédites ou des réalités décalées. Mais cette tournure critique et dénonciatrice permet d'examiner en détail les éléments du contexte discursif propre à l'institution artistique, d'en extraire des aspects pratiquement absurdes et ridicules afin de les retravailler plus tard.

1.4.6. *Over-identification* sans critique? Institution instrumentalisée

En février 2020, pour l'exposition *Humanimalismes* (commissariat : Paul Ardenne¹³¹) j'ai eu de nouveau recours à la tactique de l'affirmation subversive, mais cette fois sans viser une critique institutionnelle. L'accent était mis sur les limites de l'affirmation.

L'exposition, comme le montre le titre *Humanimalismes*, est organisée autour de plusieurs enjeux ressortant du lien humain-animal. La figure animale « à sa façon particulière, porte un peu de notre mystère d'humain, « son-corps », en une proportion délicate à établir, est « mon-corps ». Le « devenir animal » (Gilles Deleuze), selon une logique anti-cartésienne, évolue en un « devenir humain »¹³².

¹³¹ Remerciements chaleureux à Paul Ardenne pour son invitation.

¹³² Ardenne, Paul (*dir.*), *Humanimalismes*, cat. expo., espace d'exposition Topographie de l'Art (8 février 2020 - 18 juillet 2020), les Éditions de la Manufacture de l'image, 2020.

Ma réflexion via la tactique de l'affirmation subversive, n'a aucune connexion avec des enjeux contextuels institutionnels et concerne uniquement l'argumentaire curatorial. Néanmoins, il me semble important de la présenter dans le cadre de ce chapitre pour montrer ensuite que la tactique "partisane" peut être utilisée comme amplificateur esthétique.

Pendant le développement de ma réflexion au sujet de l'exposition, je me suis appuyée sur la conclusion que les archétypes de la métamorphose humain-animal se réduisent à deux schémas : soit le «devenir-animal» des humains (décrit par l'humain, à partir de l'humain et pour l'humain, qui d'ailleurs ne perd pas sa capacité de discours), soit l'humanisation des non-humains quand le non humain est doté du discours et, transféré dans le champ du symbolique par le biais du registre discursif, entre dans le monde humain en dépit de son physique animal. Néanmoins, on ne rencontre pas souvent la version inverse où l'humain se trouve au-delà du mur de langage. L'exemple de personnes souffrant de maladies mentales n'est pas pertinent puisque celles-ci restent quand même dans le champ du symbolique humain, et doivent plutôt faire face à un dysfonctionnement du registre linguistique sans le quitter, car n'ayant aucun accès à l'animalité. La seule situation de décalage entre l'illusion "d'être humain" et en même temps la non-appartenance à l'instance ultime de l'humain (autoconscience) se trouve sans doute illustrée dans le phénomène de l'enfant sauvage.

Je voulais mettre en évidence ce phénomène sans émettre de jugement de valeur sur les types de hiérarchies animal-humain. La rencontre avec Mowgli est, comme dans le projet précédent, tout d'abord la rencontre avec un autre qui est aliéné, non seulement par le mur de son propre langage, mais par un système de fonctionnement mental inconnu qui nous guide vers la sensation du Réel, la sensation de l'effrayant. Avec ce projet je souhaiterais par ailleurs ajouter une autre dimension, celle du monde des objets, qui s'exprime à travers le tournant ontologique et le nouveau matérialisme proposé, entre autres, par Graham Harman.¹³³

La performance intitulée *The Law of The Jungle*, ou plutôt l'installation-performance, a été construite autour de la vidéo *found footage*, composée d'extraits de documentaires sur la vie des enfants sauvages. Afin d'établir un décalage éthique

¹³³ Graham Harman, *L'Objet quadruple*, PUF, Collection Métaphysiques, 2010.

et anthropologique plus large, dans les vidéos sur les enfants sauvages ont été ajoutés les passages de vidéos montrant la vie du zoologiste britannique Shaun Ellis au sein d'une meute de loups sauvages d'Amérique du Nord. Les extraits vidéo sont projetés sur une tablette ; celle-ci est posée sur un socle vertical à l'intérieur duquel je me trouve l'artiste. Je peux être entre-aperçue à travers une unique fente, découpée dans le haut du socle afin d'y poser un casque, ce qui doit produire chez les spectateurs la sensation d'une rencontre avec autrui.



Figure 19. Polina Dubchinskaia, *The Law of the Jungle*, performance-installation, Topographie de l'art, Paris, 2020, crédit photo: Olga Mayskaia, ©Polina Dubchinskaia

Mais comment justement rendre cette rencontre possible quand il s'agit d'une exposition dans un centre d'art conventionné ? Comment produire une émotion forte chez un spectateur, bien informé et même fatigué des pratiques transgressives ? Comment créer un sentiment d'altérité dans un contexte bien connu du public et chargé d'histoire de la performance ? La solution est simple et bien ancrée dans la logique d'hégémonie de l'institution artistique : la présence d'un être dissimulé derrière des objets obéissant aux codes visuels conventionnels d'une exposition d'art contemporain (socle, tablette, cartel...). Il va de soi que le public n'était pas averti du dispositif et de ma présence à l'intérieur du socle.

Cachée dans une boîte pendant la durée du vernissage (trois heures et demie) j'ai pu observer un très grand nombre de réactions spontanées de spectateurs arrêtés devant l'installation pour regarder une vidéo sur les enfants sauvages et qui brusquement croisaient mon regard à travers la fente. Ce regard¹³⁴ était assez intense et, d'après les souvenirs de certains spectateurs non avertis de ma présence, donnait l'impression d'être scruté depuis un endroit *a priori* non habité. Parfois un spectateur poussait un cri, sursautait, ou laissait même échapper une expression plus ou moins obscène. Après cette rencontre visuelle il cherchait immédiatement à soulager leur angoisse en m'invitant à un dialogue verbal ou scopique. Il était cependant tout de suite rassurés sur la futilité de ces tentatives puisqu'aucune réaction ne s'ensuivait, je continuais à « percer » mes interlocuteurs du regard ou, au contraire, à regarder volontairement ailleurs, renforçant le sentiment d'étrangeté : les enfants sauvages ne supportent pas le regard humain ou, au contraire, regardent à travers les personnes en cas de danger. Au bout du compte, je souhaite croire que l'objectif premier de la performance, qui était d'initier une rencontre avec le Réel incarné dans un être échappant aux règles du fonctionnement du langage humain, a eu lieu.

La sensation qu'une hégémonie institutionnelle - réelle et virtuelle – régule l'expression artistique ou, autrement dit, qu'une réalité institutionnelle sert de filtre pour pénétrer une réalité sous-jacente, me permet de dresser une conclusion sur les tactiques artistiques.

¹³⁴ Cette configuration s'inspirait de la vie quotidienne des enfants sauvages souvent enfermés par leurs proches dans un chenil.

La réalité institutionnalisée porte en soi une histoire de l'art, en d'autres termes une histoire de l'institutionnalisation de l'art, ce qui relativise la perception de la nouveauté de la performance, à la différence de l'époque pré-institutionnelle, au cours de laquelle le monde de l'art s'inscrit d'abord dans un contexte social et la performance crée un décalage absolu entre deux contextes co-existants. Aujourd'hui, à une époque de contexte unifié, où le social devient institutionnel, le décalage devient relatif, et cette relativité l'affaiblit de façon croissante. Comment la performance peut-elle mettre en œuvre un écart¹³⁵, ce qui est sa caractéristique fondatrice, si l'institution elle-même amoindrit cet écart ? Il faut donc probablement pousser la relativité des contrastes à l'extrême et « devenir-institution » pour créer un écart contextuel par le biais de la parodie et de l'absurde.

The Law of the Jungle prévoit notamment que l'artiste reste immobile dans un endroit fermé pendant un certain temps, ce qui fait inévitablement référence à un grand nombre d'antécédents artistiques (Chris Burden, Joseph Beuys, Marina Abramovic, Abraham Poincheval qui, dans la même exposition, a présenté une peinture en écho à sa performance « Œuf », pour laquelle il passe une vingtaine de jours enfermé dans un vivarium, à couver des œufs jusqu'à éclosion). Pourtant, la présence permanente d'un artiste dans l'espace d'un musée ou d'une galerie - qui était auparavant un but en soi mettant en évidence le contraste de codes esthétiques absolus - est devenue, avec la performance *The Law of the Jungle*, un outil institutionnel qui sert à traiter d'un sujet sans aucun rapport avec les références de la performance classique. De la même façon, dans ma proposition, la vidéo sur les enfants sauvages est, d'un côté, une source informationnelle et émotionnelle nécessaire pour expliquer la problématique de façon factuelle et pour légitimer ma présence enfermée dans une boîte. D'un autre côté, la tablette posée sur un socle, partie visuellement dominante du travail, est devenue un code visuel des expositions d'art contemporain de l'époque présente. Elle débarrasse ma présence dissimulée des références classiques de l'art des années 1970 et donne à cette présence une signification nouvelle.

¹³⁵ Terme proposé par Paul Ardenne, source : Paul Ardenne, « Un genre inusable ? », dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans le performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

L'institution artistique est devenue elle-même institutionnalisée, ce dont témoigne le système de symboles qui y est solidement attaché. Dans leur tentative de sortir de ce système, les œuvres produites dans les années 1960-1980 pouvaient se prévaloir d'un contraste absolu entre les contextes, l'institutionnel et le quotidien. Aujourd'hui le contexte quotidien est absorbé par les institutions, qui annexent justement les œuvres porteuses de modalités alternatives. C'est pour cette raison que le contraste relatif oppose ou brouille, non seulement les contextes (totalement absorbés et institutionnalisés), mais également les références institutionnelles. Si la puissance de la performance au sens absolu est souvent liée à l'amalgame de contextes différents et à l'exécution de gestes dans un contexte inapproprié, la puissance de la performance au sein des institutions d'aujourd'hui (c'est-à-dire, partout) peut amalgamer des références promotionnelles. C'est peut-être l'un des ressorts du fonctionnement de la tactique de l'affirmation subversive dans un espace symbolique de plus en plus étroit.

Ces artifices peuvent être fondateurs pour la performance qui, en dépit de son embastillement institutionnel, semble ne rien céder sur ses ambitions ontologiques exceptionnelles liées à sa pulsion démiurgique. Pourtant, comme l'institution artistique peut prétendre à des ambitions similaires, la performance est contrainte de s'extraire du langage institutionnel sans recourir à un langage nouveau, a priori non formulable, mais en cassant les liens grammaticaux reliant les mots du langage existant.

1.4.7. Temple absolu

Le changement du statut de la performance peut être étudié uniquement en lien avec le changement du statut de l'institution. S'il est probable qu'au début des transformations massives affectant la politique des expositions, l'institution a probablement joué un rôle prédominant, à l'image de celui d'une tour d'ivoire, utopique et presque irréelle, aujourd'hui elle est devenue un modèle réduit, ou encore opère comme un verre grossissant sur les processus sociaux, politiques et économiques. La performance a forcément joué un rôle important dans les processus de transformation de la politique d'exposition des institutions - politiques événementielle, éducative et économique ; or, une fois que ce microcosme,

réconciliant le local et le global, a pris forme, la performance n'avait plus qu'à s'adapter à son fonctionnement. Pourtant, peut-on vraiment rendre les artistes responsables de ce compromis causé par le nouvel ordre du marché culturel, ou faut-il traiter ce problème sous un angle non économique mais ontologique, relatif au nouveau statut des institutions ? S'il est vrai que l'institution d'art est devenu un modèle métonymique de la société - il serait même encore plus ambitieux de dire que c'est un modèle du réel - le rôle de la performance en quête de place au sein du réel mérite d'être revu. Le nouveau statut de l'institution artistique devient un principe de base pour la réflexion sur la performance, pour laquelle le musée n'est pas un instrument de légitimation mais un point de départ du processus créatif.

1.5. Performer la réalité

1.5.1. Polyphonie contextuelle

L'aspiration de certaines pratiques performatives à conquérir un noyau de réalité semble à nouveau engendrer un questionnement sur la fin de l'art. Plus les contextes réels dont s'empare la fiction varient, moins leur poids réel s'avère important. En effet, le changement de contexte, ou encore la réalisation d'un geste dans un contexte non approprié sont devenus l'une des forces motrices de la performance et plus particulièrement celle des pratiques actionnistes. On trouve la clé de ce transfert contextuel dans les énoncés critiques de Jacques Derrida (communication « Signature, événement, contexte »¹³⁶) en réaction au texte phare de John Austin *Quand dire, c'est faire*¹³⁷.

Dans son ouvrage devenu une référence majeure pour ceux qui s'intéressent de l'art de la performance *Quand dire c'est faire* John L. Austin révèle le caractère conventionnel du contexte ce qui prévoit sa structure assez rigide. Jacques Derrida

¹³⁶ Jacques Derrida, *Signature, événement, contexte*, Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971.

¹³⁷ John.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*. Éditions du Seuil, 1970.

dans sa conférence « Signature, événement, contexte » entre en polémique avec Austin disant que « qu'un contexte n'est jamais absolument déterminable ou plutôt en quoi sa détermination n'est jamais assurée ou saturée »¹³⁸.

*Y a-t-il un concept rigoureux et scientifique du contexte ? La notion de contexte n'abrite-t-elle pas, derrière une certaine confusion, des présuppositions philosophiques très déterminées ?*¹³⁹ *Dans sa réflexion il montre qu'un contexte n'est jamais absolument déterminable ou plutôt en quoi sa détermination n'est jamais assurée ou saturée.*¹⁴⁰

En dépit du caractère sémantiquement et linguistiquement vague du phénomène de contexte, Derrida note que les analyses d'Austin requièrent en permanence une prévalence de contexte, « et même de contexte exhaustivement déterminable, en droit ou téléologiquement ; et la longue liste des échecs (*infelicities*) de type variable qui peuvent affecter l'événement du performatif revient toujours à un élément de ce qu'Austin appelle le contexte total ». La performance, et même, je me permets de dire, la performativité, est-elle peut-être ce qui rompt la totalité du contexte ? C'est peut-être donc cet « échec », dans le sens linguistique, mais aussi finalement « succès » de l'esthétique, qui ne manipule aucun autre moyen que des jeux circonstanciels ?

Un contexte est fondé sur un cercle de conventions responsables du succès ou de l'échec des actes du langage ; il s'agit donc de conformité, ou non, avec les codes correspondant à ces conventions.

Ainsi par exemple, à propos de la conventionnalité - sans laquelle il n'y a pas de performatif, Austin reconnaît que tous les actes conventionnels sont exposés à l'échec: «... il semble d'abord évident que l'échec — bien qu'il ait commencé à nous intéresser vivement (ou n'ait pas réussi à le faire!) à propos de certains actes qui consistent (totalement ou en partie) à prononcer des mots — soit un mal auquel sont exposés tous les actes qui ont le caractère d'un rite ou d'une cérémonie: donc, tous

¹³⁸ Jacques Derrida, *Signature, événement, contexte*, Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971.

¹³⁹ Jacques Derrida, *Signature, événement, contexte*, Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971.

¹⁴⁰ *Ibid.*

*les actes conventionnels. Non pas, bien sûr, que tout rituel soit exposé à toutes les formes d'échecs.*¹⁴¹

A la différence des énoncés performatifs en tant qu'actes du langage, l'art de la performance est au contraire formée par une brèche dans les conventions, et plus « le contraste circonstanciel » est important, plus les qualités esthétique et politiques de la performance sont considérées élevées. Le contexte synthétisant un éventail de conventions, il devient un média transformé par la performance : celle-ci transfère des gestes propres à une certaine convention dans un contexte où ils ne sont plus appropriés. À cet égard, l'artistique quitte manifestement ses frontières habituelles et nécessite peut-être un nouveau type de légitimation. La polysémie contextuelle, qui est peut-être la performance, envahit la société.

Depuis quelques années, dans le cadre de la thèse en doctorat, je rassemble des archives des situations de la vie quotidienne construites par des non-artistes, probablement en référence à des modes de pensée d'artistes de la performance ou même à des œuvres performatives. Elles peuvent être considérées comme les *ready-mades situationnels* : toutes les situations sont prélevées du contexte quotidien n'ayant porté en elles aucun enjeu artistique mais certainement mobilisées à l'encontre de cette quotidienneté. Cette mobilisation appréhende les références artistiques assez facilement reconnaissables c'est ainsi qu'on peut leur attribuer une modalité artistique. Ces événements à dimension performative sont tirés de la presse, ce qui prouve l'importance que leur accordent les rédacteurs en chef. Dans le cadre des idées de John Austin, ces situations dites performatives, ne sont-elles pas donc cet « échec », dans le sens linguistique, mais aussi finalement « succès » de l'esthétique ?

1.5.2. *Ready-mades situationnels* : fictionnalisation de la réalité ?

Le chapitre à propos de la tactique de *l'affirmation subversive* évoquait l'idée d'Inke Arns et Sylvia Sasse¹⁴² sur la capacité du capitalisme à instrumentaliser

¹⁴¹ *Ibid.*

jusqu'aux codes qui lui sont oppositionnels, y compris les codes de l'art contemporain. En parlant de performance, on ne peut pas ne pas mentionner l'ancrage de ces codes visuels et auditifs dans différents domaines non artistiques tels que, par exemple, les stratégies du marketing et du politique. Cette réorganisation des contextes rappelle les tactiques de remaniement de la vie quotidienne décrites par Michel de Certeau dans son fameux ouvrage *l'Invention du quotidien*¹⁴³ où, aux pratiques proposées par l'auteur, viennent s'ajouter des tactiques issues de l'art de la performance, avec parfois des références assez faciles à identifier.

La question de l'instrumentalisation de l'art nous remet également à l'esprit la conception de « ready-made réciproque » de Marcel Duchamp selon laquelle il propose de « se servir d'un Rembrandt comme table à repasser »¹⁴⁴. Comme l'explique Sophie Lapalu :

*À l'inverse du ready-made, qui consiste à octroyer le statut d'œuvre à un objet manufacturé en l'intégrant à un contexte artistique, le ready-made réciproque consiste à « désertifier » une œuvre, fût-elle un Rembrandt, en lui faisant quitter des cadres de l'art et en s'en servant comme d'un objet utilitaire*¹⁴⁵.

Selon le théoricien Stephen Wright, Duchamp « met en avant le potentiel symbolique du recyclage de l'art - et plus largement des outils et des compétences artistiques - dans l'économie symbolique générale de la vie de tous les jours »¹⁴⁶.

Slavoj Žižek perçoit dans les attentats du 11 septembre 2001 une dimension performative qui renvoie aux spectacles hollywoodiens¹⁴⁷. Une véritable dimension de l'esthétique performative de la vie quotidienne se déploie sous nos yeux, et nous

¹⁴² Inke Arns, Sylvia Sasse, "Subversive Affirmation : On Mimesis as a Strategy Of Resistance", *Maska Magazine*, Ljubljana, printemps 2006.

¹⁴³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris Gallimard 1990.

¹⁴⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1976.

¹⁴⁵ Sophie Lapalu, « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? » Michel Collet et André Eric Létourneau (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Besançon : ISBA ; Montréal, Canada : Hexagram, 2019.

¹⁴⁶ Stephen Wright, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », dans *Parachute*, n° 117, 2004.

¹⁴⁷ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008.

en verrons quelques exemples ci-dessous. Ceci n'est-il pas le signe que même les artistes de la performance ont réussi à formater notre conscience (ou plutôt la conscience des journalistes qui jugent quels événements méritent d'être mis en lumière) ? Le terme de formatage, néanmoins, n'appartient pas au vocabulaire de l'art de la performance : et si les artistes, à travers des décennies de pratique avaient atteint leur but, celui de convoquer la société à refuser le rôle de spectateur passif recevant des shows « prêt à consommer » et à recourir à toutes sortes de situations propres à renverser une perception « toute faite » ? Ci-dessous sont présentées quelques situations de la vie quotidienne construites par des non-artistes, probablement en référence à des modes de pensée d'artistes de la performance ou même à des œuvres performatives.

Ces événements à dimension performative sont tirés de la presse, ce qui prouve l'importance que leur accordent les journalistes et les rédacteurs en chef. La partie suivante de cette recherche montrera, par le biais de la méthode de l'analyse de contenu, le poids du rôle de la presse dans la création du regard sur l'art de la performance dans la société. De fait, la mise en valeur médiatique de cette polyphonie contextuelle sans statut d'art, exerce certainement une influence sur l'opinion publique. Il est impossible de savoir si les événements de ce type étaient plus nombreux auparavant qu'aujourd'hui, du moins l'intérêt de la presse en ce moment semble, non pas jouer un grand rôle dans la création médiatique actuelle, mais pointer quelques-uns de ses traits caractéristiques.

1.5.3. La liste d'événements réels convoquant les codes de l'art de la performance

Jeux de simulacres

Les jeux de simulacres sont instrumentalisés par le monde artistique et deviennent même un médium de l'art conceptuel. Pourtant certaines situations réelles, à l'origine éloignées de la dimension artistique, mettent en scène des personnes qui, volontairement ou non, adoptent des comportements assimilables à des vraies figures de style.

1. Le 23 novembre 2018 en Chine un système de reconnaissance faciale condamne à une amende une femme d'affaire dont le visage photographié est placardé sur un bus : une caméra à reconnaissance faciale a capturé son visage sur l'image publicitaire qui considérait que la femme n'avait pas respecté les règles de circulation des piétons¹⁴⁸.



Figure 20. L'image saisie par la caméra à reconnaissance faciale en Chine, le 23 novembre 2018

2. Le 26 novembre 2019 en Russie un bot informatique de la Tinkoff Bank, en réponse à une question concernant une panne d'authentification par empreintes digitales, conseille à une cliente de se couper les doigts. La banque a présenté ses excuses et justifié la situation par la nécessité d'ouverture des données pour pouvoir former le bot informatique¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Xinmei Shen, « Facial recognition camera catches top businesswoman “jaywalking” because her face was on a bus», *Abacus*, le 11 novembre 2018, URL:

<https://www.abacusnews.com/digital-life/facial-recognition-camera-catches-top-businesswoman-jaywalking-because-her-face-was-bus/article/2174508>, consulté le 9 décembre 2019

¹⁴⁹ « Chatbot de Tinkoff bank a conseillé à une cliente à se couper les doigts », *Meduza*, le 26 novembre 2019, URL: <https://meduza.io/news/2019/11/26/chat-bot-tinkoff-banka-posovetoval-klientke-otrezal-paltsy-v-banke-eto-ob-yasnili-obucheniem-na-otkrytyh-dannyh>, consulté le 9 décembre 2019

3. Le 19 septembre 2018 aux États-Unis une serrure électronique fait une erreur d'identification et prend son propriétaire pour Batman, dont l'effigie figure sur le tee-shirt¹⁵⁰.



Figure 21. Erreur d'identification commise par une serrure électronique ayant pris son propriétaire pour Batman, dont l'effigie figure sur le tee-shirt. Etats-Unis, 2018. Source : compte twitter de l'utilisateur B.J.May

4. Le 5 janvier 2019 la police sri-lankaise arrête deux individus après leur publication d'une vidéo sur Facebook sur laquelle l'un d'eux feint de donner un pot-de-vin à un officier de police de la circulation, alors que ce dernier est représenté par une figure de carton¹⁵¹.

¹⁵⁰ « This man was locked out of home when his smart doorbell thought he was Batman », *Independent*, le 12 septembre 2018, URL: <https://www.independent.ie/world-news/and-finally/this-man-was-locked-out-of-home-when-his-smart-doorbell-thought-he-was-batman-37329890.html>, consulté le 23 juin 2020.

¹⁵¹ Azzam Ameen, « Sri Lanka police arrest two for bribing life-size cutout », *BBC*, le 4 janvier 2019, URL: <https://www.bbc.com/news/world-asia-46762770>, consulté le 9 décembre 2019



Figure 22. Un jeune homme en train de donner un pot-de-vin à un officier de police de la circulation, alors que ce dernier est représenté par une figure de carton, capture d'écran, Sri-Lanka, 2019. Source: Azzam Ameen, « Sri Lanka police arrest two for bribing life-size cutout », *BBC*, le 4 janvier 2019

5. Le 18 novembre 2018 à Minsk, Biélorussie, un adolescent gifle une statue du maire, à la suite de quoi il est arrêté par la police qui exige qu'il présente ses excuses au monument¹⁵².

¹⁵² Ilya Goloubev, « Au Bélarus, la police a forcé un adolescent à s'excuser d'avoir giflé une statue », *Afisha Daily*, le 15 novembre 2018, URL: <https://daily.afisha.ru/news/21614-v-belorussii-milicionery-zastavili-podrostka-izvinitnya-za-poschichinu-statue/>, consulté le 9 décembre 2019



Figure 23. Adolescent giflant la statue du maire, capture d'écran, Minsk, 2019 ; Source : Ilya Goloubev, « Au Bélarus, la police a forcé un adolescent à s'excuser d'avoir giflé une statue », *Afisha Daily*, le 15 novembre 2018

Dans la ville de Kunming, province du Yunnan en Chine, un homme mystérieux vêtu d'habits sombres, portant des lunettes de soleil et un masque chirurgical, nourrit des mouettes sur Green Lake Park, à partir de petits pains cousus sur un filet de pêche dont il se recouvre et sur une capuche qui ressemble à une couronne¹⁵³. Cet exemple renverse la logique des événements précédemment cités, où un simulacre convoque le réel. Ici au contraire, un but, très pratique à la base, transforme le héros des réseaux sociaux chinois en personnage fantasmagorique.

¹⁵³ « Mainland Follies: Man wears cape and crown made of bread to feed seagulls in Kunming », *Coconuts Hong Kong*, le 28 novembre 2018, URL: <https://coconuts.co/hongkong/news/mainland-follies-man-wears-cape-and-crown-made-of-bread-to-feed-seagulls-in-kunming/>, consulté le 9 décembre 2019.



Figure 24. L'homme nourrit les mouettes avec une cape et une couronne de pain, Kunming, Chine, 2018. Captures d'écran via Weibo.

Adeptes du lettrisme

Bien ancré dans le paysage contemporain, surtout dans les domaines du design et de la mode, le lettrisme puit l'esthétique conceptuelle envisage els textes comme une œuvre visuelle. Le recours à des codes, en dehors de toute forme d'art appliqué, forge des situations complètement décalées.

1. En 2016 un Estonien achète une voiture BMW pour la somme conséquente de 123.000 euros.¹⁵⁴ Pendant deux ans il subit un très grand nombre de pannes, ce qui l'inspire pour noter la liste des problèmes techniques directement sur la carrosserie de la voiture.

¹⁵⁴ Gregor Sibold, « Entretien avec le propriétaire: pourquoi a-t-il énuméré tous les défauts sur le côté de sa BMW à 123 000 € et que se passe-t-il ensuite? », *Autogeenius*, le 2 novembre 2018, URL: <https://auto.geenius.ee/rubriik/uudis/intervjuu-omanikuga-miks-ta-loetles-oma-123-000-eurose-bmw-kuljel-ules-auto-koik-vead-ja-mis-saab-edasi/>, consulté le 9 décembre 2019.



Figure 25. Le propriétaire de la voiture cassée ayant noté la liste de ses problèmes techniques sur la carrosserie, Estonie, 2018. Source : Gregor Sibold, « Entretien avec le propriétaire: pourquoi a-t-il énuméré tous les défauts sur le côté de sa BMW à 123 000 € et que se passe-t-il ensuite? », *Autogeenius*, le 2 novembre 2018

2. Australie, le 20 février 2019 : un pilote australien effectue un vol d'essai de deux heures en esquissant avec sa trajectoire aérienne l'expression « I'm bored » (« Je m'ennuie »). Les lettres, qui faisaient des dizaines de kilomètres, n'étaient visibles que sur son appareil de repérage. À côté de son message, le pilote a également tracé deux symboles d'aspect phallique¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Catty Adams, « A pilot on a 2-hour test flight occupied his time by spelling out the words 'I'm Bored' in the air », *Business Insider*, le 20 février 2019, URL: <https://www.businessinsider.com/pilot-spells-out-im-bored-during-test-flight-2019-2/commerce-on-business-insider?IR=T>, consulté le 9 décembre 2019.



Figure 26. Traces d'un vol d'essai formant la phrase « I'm bored », Australie, 2019. Source : Image de l'appareil de repérage, Flightradar24 / Google

Body-art de la vie quotidienne

1. Londres, novembre 2018 : six professionnels de santé en pédiatrie sont recrutés pour avaler des têtes de Lego, objets fréquemment avalés par les petits enfants, pour connaître le temps nécessaire d'expulsion de ces petits objets par le système digestif. Ils veulent ainsi rassurer les parents sur les ingestions accidentelles de petits éléments lisses.¹⁵⁶

¹⁵⁶ « Six pédiatres avalent des têtes de Lego pour prouver que ce n'est pas dangereux », *Egora.fr*, le 29 novembre 2019, URL: <https://www.egora.fr/actus-pro/insolite/44217-six-pediatres-avalent-des-tetes-de-lego-pour-prouver-que-ce-n-est-pas>, consulté le 10 décembre



Figure 27. Un pédiatre est en train d'avalé une tête de Lego, Londres, le 2018, source : compte Twitter de l'utilisateur [@cbcasithappens](https://twitter.com/cbcasithappens)

2. 30 janvier 2019, centre de Nizhniy Novgorod, Russie : deux jeunes gens surfent sur un tapis tiré par une voiture en plein hiver¹⁵⁷. A la différence de l'action précédente caractérisée par une utilité médicale, cette intervention, visant probablement à créer des sensations inédites chez ses exécutants comme auprès de ses spectateurs, est plus proche de la performance. Même si aucune ambition artistique n'est revendiquée par ses auteurs, cette nouvelle expérience, présentée comme un but en soi, convoque l'approche pragmatique associée à l'art de la performance.

¹⁵⁷ « Dans le centre de la ville la plus confortable pour vivre en Russie, ils roulent sur un tapis attaché à une voiture. Pour mille roubles! », *Meduza*, le 30 janvier 2019, URL: <https://meduza.io/shapito/2019/01/30/po-tsentr-samogo-komfortnogo-dlya-zhizni-gorod-rossii-katayutsya-na-privyazannyh-k-mashinam-kovrah-za-tsyachu-rublej>.



Figure 28. Deux jeunes gens dans le centre de Nizhniy Novgorod, Russie, surfent en plein hiver sur un tapis roulant attaché à une voiture, capture d'écran, source : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Qg48so8921Q&feature=emb_logo

3. Le 1er octobre 2018, lors de compétitions des arts martiaux mixtes au Japon, deux lutteurs, Robert Malcolm «Bob» Sapp et Osunaarashi Kintaro, épuisés à la fin du second round, transforment le troisième round en combat de regards faisant appel à tout l'éventail des œuvres classiques de la performance de Marina Abramovic (*The Artist Is Present*). C'est finalement «Bob» Sapp qui gagne¹⁵⁸.

Réalité virtuelle/augmentée

Les réalités virtuelle et augmentée portent en elles un élément de fiction évident. En effet, tout produit ou service fondé sur ces modalités de fonctionnement engage un jeu de perceptions qui le fait dévier de son but initial. En le transférant

¹⁵⁸ « Les combattants du MMA se sont fatigués pendant le combat. Et ils ont commencé à se battre les regards (!!!) », Meduza, le 1 octobre 2018, URL: <https://meduza.io/shapito/2018/10/01/boytsy-mma-utomilis-vo-vremya-boya-i-nachali-srazhatsya-vzglyadami>, consulté le 10 décembre 2019.

dans un contexte manifestement non approprié, voire opposé, la réalité virtuelle/augmentée rendent ce produit/ service évidemment performatif et mettent en lumière ses propriétés de façon insolite.

1. Follow JC Go, l'application qui chasse les saints, a vu le jour fin octobre 2018. Approuvé par le pape, ce jeu vise à évangéliser les jeunes de manière ludique sur le modèle d'un autre jeu célèbre, Pokémon Go. Il propose de vagabonder dans les rues, de chasser des saints, traquer des personnages de la Bible, et créer des équipes d'évangélisation¹⁵⁹. Alors que l'église catholique encourage depuis longtemps sa propagation par des moyens non canoniques, ce jeu avec sa fonction performative, lie les utilisateurs et les saints d'une manière presque physique, plus efficace que les pratiques religieuses canoniques.



Figure 29. Interface du jeu Follow JC Go, source : Charlotte, Herzog, "Follow JC Go, l'application qui chasse les saints", *le Monde*, le 26 octobre, 2018

2. A la fin du mois de septembre 2019, un panneau publicitaire avec une inscription mystérieuse apparaît près du bureau de Space X à Hawthorne, en Californie. On peut y lire : « Kak tebe takoe, Elon Musk ? » (en russe : « Qu'est-ce que t'en penses, Elon Musk ? »). C'est de cette manière que des hommes d'affaires du Sud de la

¹⁵⁹ Charlotte Herzog, « Follow JC Go, l'application qui chasse les saints », *le Monde*, le 26 octobre, 2018, URL: https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2018/10/26/follow-jc-go-l-application-qui-chasse-les-saints_5375205_4832693.html.

Russie invitent le PDG de SpaceX à participer à un forum local de l'entrepreneuriat. Le panneau publicitaire mentionne l'adresse du site web du forum, ainsi qu'un code QR menant à la page de l'événement¹⁶⁰. Même si tous les éléments de cet événement particulier semblent relever d'un contexte de business, en agissant conjointement ils forment un vrai jeu virtuel.



Figure 30. Panneau publicitaire destiné à inviter Elon Musk à un forum local à Krasnodar (Russie), Hawthorne, Californie, le 2019, source : « Invité à participer à un forum régional en Russie via un panneau publicitaire, Elon Musk accepte », *RT France*, le 17 octobre 2019

3. En novembre 2018 Erikas Malisauskas et Guintaré Petchkité, deux habitants de Vilnius en Lituanie, remplacent toutes les photos standards placées dans les cadres en vente chez Ikéa par leurs photos personnelles. Le motif est simple : les photos Ikéa sont pour Erikas et Guintaré peu intéressantes et anonymes¹⁶¹. Des gestes très similaires peuvent être revendiqués par des artistes et présentés sous l'étiquette d'actions furtives (par exemple, Patrice Loubier, auteur de plusieurs publications sur l'art furtif, évoque l'artiste Devora Neumark qui glisse des

¹⁶⁰ « Invité à participer à un forum régional en Russie via un panneau publicitaire, Elon Musk accepte », *RT France*, le 17 octobre 2019, URL: <https://francais.rt.com/international/66972-invite-participer-forum-regional-russie-panneau-publicitaire-elon-musk-accepte>, consulté le 23 juin 2020.

¹⁶¹ Erikas, Malisauskas, « My Girlfriend And I Pranked IKEA By Replacing Boring Fake Stock Photos With Photos Of Ourselves », *Bored Panda*, novembre 2018, URL: <https://meduza.io/shapito/2018/11/20/litovtsy-zamenili-vse-foto-v-magazine-ikea-na-svoi-i-ih-nikto-ne-ostanovil>.

signets dans les livres des bibliothèques ou des librairies où elle passe; ou Diane Borsato qui lors de visites de magasins de vêtements feint d'essayer des habits dans les cabines d'essayage pour y coudre de petites fleurs à des endroits imperceptibles). L'absence de revendication artistique de la part du couple d'intervenants invite de nouveau à la discussion sur l'hypothèse institutionnelle du statut de l'œuvre d'art.



Figure 31. Remplacement des photos dans le magasin Ikéa, Vilnius, novembre 2018. Source : Instagram d'Erikas Malisauskas

4. Un homme endormi dans un métro de Manhattan attire l'attention des autres voyageurs en arborant un chapeau avec affichage rotatif à led qui signale : «Réveillez-moi avant de passer la 34ème rue »¹⁶². Ce geste fait immédiatement songer à différents artistes, de Joseph Kosuth à Matthew Mohr, qui ont adopté l'affichage à led et en ont quasiment fait un médium artistique à part entière. Ce geste d'un passager du métro new-yorkais donne ainsi vie à la proposition de Marcel Duchamp de "se servir d'un Rembrandt comme table à repasser"¹⁶³, où l'artistique ne sert que de support aux tâches quotidiennes.



Figure 32. Un homme endormi dans un métro de Manhattan avec son chapeau à affichage rotatif à led Crédit : compte Twitter de l'utilisateur @Chilekealy

5. C'est à un ressort virtuel et imaginaire qu'on fait appel dans la ville de Kortkeros, Russie en 2015, lorsque l'administration de la ville inaugure un nouvel arrêt de bus avec un abribus fictif. Le fait de solliciter tous les éléments du protocole

¹⁶² "Subway Snoozer's 'Wake Me Up Before I Go Past 34th' LED Hat Goes Viral », *NBC New-York*, le 23 avril 2019, URL: https://www.nbcnewyork.com/news/weird/subway-snoozer_s-_wake-me-up-before-i-get-to-34th_-led-hat-goes-viral_new-york/1770880/.

¹⁶³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1976.

officiel pour organiser l'évènement le rend assez actionniste, voire post-dramatique¹⁶⁴.



Figure 33. Inauguration d'un nouvel arrêt de bus, Kortkeros, 2015. Source : « Un abribus invisible a été ouvert à Komi », *Meduza*, le 29 septembre 2015

Adoption de pratiques artistiques par les utilisateurs d'Instagram

Les réseaux sociaux, représentation virtuelle et concentrée du spectacle debordien, adoptent facilement les codes artistiques et les dévalorisent par une reproduction massive et une utilisation dans des contextes commerciaux. Parfois pourtant, les internautes produisent des gestes prenant le contrepied des attitudes narcissiques associées à l'utilisation des réseaux sociaux, ou alors mettant en question le caractère viral de ces derniers, qui élimine par définition toute originalité, même celle à l'autre bout de l'écran du smartphone.

¹⁶⁴ « Un abribus invisible a été ouvert à Komi », *Meduza*, le 29 septembre 2015, URL : <https://meduza.io/shapito/2015/09/29/v-komi-otkryli-nevidimuyu-ostanovku>

1. En 2018 un grand nombre d'utilisateurs de comptes Instagram participent à un défi qui consiste à publier une image identique chaque jour : images de célébrités, représentations d'eux-mêmes ou tout simplement d'objets quotidiens¹⁶⁵. Ce flash mob numérique reprend l'approche de la Factory d'Andy Warhol en reproduisant indéfiniment ce qui semble singulier au début. Ce geste performatif met en évidence le paradoxe fondamental du réseau social : par l'opération de partage et par l'accessibilité des données, le singulier se banalise de plus en plus vite, ce qui abolit le besoin fondamental souvent attribué aux utilisateurs d'être admirés par les autres. Il n'y a ni mention du nom d'Andy Warhol - référence majeure pour ce flash mob - ni aucune revendication d'un but artistique. Il s'agit d'un geste de nature transitoire, c'est-à-dire ni purement esthétique ni purement médiatique, et qui a d'ailleurs contribué à une réelle réflexion sur la tension sociale exercée par Instagram. Récemment le réseau social a annoncé la prochaine suppression des likes, le mécanisme exerçant, d'après les psychologues, une forte frustration chez plusieurs utilisateurs. Il est possible que ce défi de la reproduction grotesque d'une même publication tous les jours y soit pour quelque chose.



¹⁶⁵ Dali Berning Sava, « Get the picture: the Instagram accounts that post the same photo every day », *The Guardian*, le 10 octobre 2018, <https://www.theguardian.com/technology/shortcuts/2018/oct/10/get-the-picture-the-instagram-accounts-that-post-the-same-photo-every-day>, consulté le 12 décembre 2019.

Figure 34. Exemple de photo participant au défi proposé par des utilisateurs de l'application Instagram qui consistait en la publication hebdomadaire de la même image pendant quinze jours. Source : profil Instagram @samepicofjosephlynn. Photographe : Guardian Design Team, 2019

2. Loin de toute prétention artistique, « just for fun », les utilisateurs d'Instagram reprennent les codes des artistes du body art et initient un geste que l'on peut facilement imaginer présenté sous l'étiquette de performance dans un centre d'art : il s'agit du *Trash bag challenge*. Le protocole est simple : un utilisateur se glisse dans un sac à ordures, puis un partenaire aspire l'air du sac avec un tuyau d'aspirateur¹⁶⁶. La représentation obtenue, où la personne est toujours saisie en posture inélégante dans un sac noir lui moulant le corps, évoque plutôt une monstruosité et des transformations, mais en aucun cas l'image glamour fétiche de l'application Instagram. Visant probablement la résistance à plusieurs aspects politiques et sociaux de l'époque, ce défi commence par une résistance aux standards internes de la plateforme d'influence.



Figure 35. Exemple de photo prise pour le défi de réseaux sociaux *Trash bag challenge*. Source : Vacuum challenge : un défi dangereux qui présente de graves risques d'étouffement », *Ouest France*, le 7 juin 2019

¹⁶⁶ « Vacuum challenge : un défi dangereux qui présente de graves risques d'étouffement », *Ouest France*, le 7 juin 2019, URL : <https://www.ouest-france.fr/high-tech/internet/vacuum-challenge-un-defi-dangereux-qui-presente-de-graves-risques-d-etouffement-6386879>.

Gestes transitoires dans le politique

Dans ce travail seront cités les artistes ayant tenté un geste artistique au sein d'un contexte politique réel qui, en cas de circonstances favorables, peut être ancré dans le paysage politique de leur pays (par exemple, Gaspard Delanoë en France et Oleg Kulik en Russie). Pourtant, des hommes politiques sans biographie artistique font apparaître des circonstances formées dans des contextes inappropriés, ce qui donne à leurs gestes une forte dimension performative.

Notamment, en septembre 2018 le député moscovite Sergueï Ivanov a proposé de mettre en place un Code du Duelliste rédigé en 1912¹⁶⁷. Même si les querelles de sang existent toujours, le rituel du duel a disparu au moment de l'instauration du régime soviétique. De nos jours le duel n'est plus qu'un code culturel associé à des œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques, complètement aliéné des règles et des habitudes de la vie moderne. En convoquant un phénomène littéraire facilement reconnaissable dans le processus politique, le député ébranle la réalité figée des règles normatives et remet même en question la nature de ces deux contextes contradictoires.

1.5.4. Performance de la vie quotidienne = *frame* de la vie quotidienne?

Ces situations à statut ontologique intermédiaire, ainsi que la notion de la performativité même, peuvent être interprétées non pas seulement dans le cadre de la linguistique et de la sémiotique mais également dans l'optique de la sociologie du quotidien. Générée par le lien entre la tradition phénoménologique allemande et l'anthropologie sociale et culturelle dans les années 1940, elle détourne la problématique centrale de la sociologie vers la perception de la réalité¹⁶⁸. Le contexte, décrit en début de ce chapitre en tant qu'une structure discursive, est traité

¹⁶⁷ « Comment rédiger un projet de loi sur les duels en une journée? », *Meduza*, le 12 septembre 2018, URL: <https://meduza.io/shapito/2018/09/12/milostivyy-gosudar-ya-prishlyu-vam-svoih-sekundantov-ldpr-vnesla-v-dumu-zakonoproekt-o-duelyah>, consulté le 12 décembre 2019

¹⁶⁸ Viktor Vainchtain, *La sociologie du quotidien et la cadre-analyse*, Saint-Petersbourg, les éditions de l'université Européenne de Saint-Petersbourg, 2011.

par Alfred Schütz, William James, Anthony Giddens, Erving Goffman comme un pilier de la multiplicité de la réalité sociale.

Viktor Vainchtain, directeur du département de philosophie et sociologie de l'institut des sciences sociales de l'Académie présidentielle de Russie, associe l'approche d'Harold Garfinkel, d'Anthony Giddens et de Pierre Bourdieu à la perception figure-fond où la figure représente l'action et le fond représente le contexte. Notamment, la construction figure-fond présente les propriétés de la récursivité, une démarche qui rend possible une interpénétration de la figure et du fond, c'est-à-dire, de l'action et du contexte¹⁶⁹. Dans cette optique les interventions exposées ci-dessous peuvent être comparables à des figures produites sur le fond du quotidien. N'étant pas identiques à un fond, les figures (actes) peuvent être interprétées comme une tentative de modifier le fond même par une procédure d'imbrication mutuelle, par une absorption, parfois forcée.

La cadre-analyse d'Erving Goffman propose une autre métaphore du contexte du quotidien. À la différence de la représentation du contexte en tant que fond pour une action, le cadre (*frame*) de Goffman est d'abord une forme modulant une action¹⁷⁰. La cadre-analyse étudie « *la grammaire de l'expérience* », c'est-à-dire les structures sous-jacentes aux interactions, organisant leur gestion appropriée par les acteurs »¹⁷¹. Les cadres sont les résultats de « *la structure de l'expérience de la vie sociale ... qui nous permettent de définir une situation, c'est-à-dire de répondre à la question « Que se passe-t-il ?* »¹⁷². En même temps, ce ne sont ni les structures du cadre qui déterminent l'expérience des acteurs, ni l'inverse ; les deux sont imbriqués au sein d'un processus de socialisation de l'expérience. Étant privé de la nature rigide attribué à un contexte, le cadre est privé de sa caractéristique de récursivité mais il est doté d'une caractéristique *du détournement*¹⁷³.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.53

¹⁷⁰ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991.

¹⁷¹ Nathalie Heinich, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *Sociologie de l'Art*, 2006/2 (OPuS 9 & 10), p. 9-27.

¹⁷² Nathalie Heinich, *La cadre-analyse d'Erving Goffman - Une aventure structuraliste*, Paris, CNRS éditions, 2020.

¹⁷³ Viktor Vainchtain, *La sociologie du quotidien et la cadre-analyse*, Saint-Pétersbourg, les éditions de l'université Européenne de Saint-Pétersbourg, 2011.

Le détournement assure une appartenance, souvent simultanée, à des différents ordres de la réalité, que Hoffman dénomme « les cadres naturels et « les cadres sociaux »: cette conception est héritière du pluralisme de William James selon lequel existent les diverses sub-univers de la réalité qui *peuvent être reliées de manière extérieure*¹⁷⁴. Pourtant, ce n'est pas le contenu des cadres naturels et sociaux qui intéresse Hoffman mais le processus du passage d'un cadre à l'autre. Il considère qu'un changement direct des « strates » de la réalité n'est pas possible, il s'effectue par une procédure de la *modalisation*, un processus de transcription d'un langage d'une « strate » de la réalité à celui d'une autre. « Par mode [*modalisation*] – écrit Hoffman - j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différentes¹⁷⁵». Pour éviter des confusions de cadres, nous faisons précisément appel à des conventions de phasage pour préciser que « ceci est un jeu », « ceci est du théâtre » ou effectuons les gestes. Les situations décrites éliminent les frontières entre les cadres en les rendant perméables et ainsi remettent en question le registre matériel de réalité, primordial chez James, dans lequel l'action est censée d'être réalisée.

La *fabrication* est la deuxième façon de réaliser le passage entre les cadres, elle vise à « désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus en faussant leurs convictions sur le cours des choses. C'est le fait d'un combinard, d'un imposteur, piégeant ou manipulant une dupe, une victime, un pigeon. [...] alors que les modalisations conduisent tous ceux qui y participent à partager le même point de vue sur ce qui se passe, les fabrications sont fondées sur les différences de point de vue »¹⁷⁶.

Une théorisation de la routine et, en outre, la routinisation de la théorie, se passe également par le processus de la modalisation, un de concepts phare de Hoffman¹⁷⁷. Les situations à dimension performative semblent être une modalisation très spécifique, un ascenseur décalé entre les univers dans le monde où une

¹⁷⁴ William James, *A Pluralistic Universe* (1909), rééd. Bison Books, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1996, p. 321.

¹⁷⁵ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Viktor Vainchtain, *La sociologie du quotidien et la cadre-analyse*, Saint-Pétersbourg, les éditions de l'université Européenne de Saint-Pétersbourg, 2011.

perméabilité et un détournement des strates de la réalité sont devenus un élément reconnaissable de l'air du temps. La non appartenance à cadre (ou strate, ou univers) spécifique et le rôle de transport spécifique attache le statut intermédiaire à ces gestes transitoires. Probablement pour la même raison leurs auteurs ne présentent pas en général des ambitions artistiques dans le but de sauvegarder le caractère transitoire de leurs « performances ».

1.5.5. Réalité transmédiatisée

« Le quotidien s'invente avec mille manières de braconner » - disait Michel de Certeau dont le fameux ouvrage *L'Invention du quotidien*¹⁷⁸ analyse les tactiques d'appropriation des multiples règles de la société par ses membres. Ces pratiques quotidiennes déviantes désignées comme "bricolages" visent, d'après Michel de Certeau, à résister à des stratégies de consommation imposées.

*Tours et traversées, manières de faire des coups, astuces de chasseurs, mobilités, mises en récit et trouvailles de mots, mille pratiques inventives prouvent, à qui sait les voir, que la foule sans qualité n'est pas obéissante et passive, mais pratique l'écart dans l'usage des produits imposés, dans une liberté buissonnière par laquelle chacun tâche de vivre au mieux l'ordre social et la violence des choses.*¹⁷⁹

Pourtant, l'analyste des « procédures de la créativité quotidienne » décrites ci-dessus et en lien direct avec les exemples donnés, évoque des ambitions d'une plus large envergure dans son ouvrage *Invention du quotidien*. Ce sont justement ces « manières de faire » spécifiques qui peuvent révéler une aspiration démiurgique chez les bricoleurs de la vie quotidienne.

Cette institution du réel - note Michel de Certeau - [...] ne comporte plus de lieux propres, ni de siège ou de magistère. Code anonyme, l'information innerve et sature le corps social. Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les rues et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils

¹⁷⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, Paris Gallimard 1990.

¹⁷⁹ *Ibid.*

*couvrent l'événement, c'est-à-dire qu'ils en font nos légendes (legenda, ce qu'il faut lire et dire). Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche tout le jour dans la forêt de narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, qui, le soir, glissent encore d'ultimes messages sous les portes du sommeil. Plus que le Dieu raconté par les théologiens d'hier, ces histoires ont une fonction de providence et de prédestination : elles organisent à l'avance nos travaux, nos fêtes et jusqu'à nos songes.*¹⁸⁰

En effet, à la différence de l'Antiquité, du Moyen Âge et des temps modernes, à l'heure actuelle les idéologies dominantes n'ont plus de topologie spécifique et sont peut-être dispersées dans tous les objets et les rituels de la vie quotidienne. Si Michel de Certeau met l'accent sur le récit, c'est-à-dire, le discours servant d'« emballage» aux habitudes humaines, les « bricolages » décrits dans ce chapitre mettent l'accent sur les gestes qui, à leur tour, forment une action.

Les « bricoleurs », en effet, contrairement aux artistes - dotés de médias spécifiques dans le sens classique du terme - ne manipulent que des circonstances formées par une réalité concentrée partout, qui n'a pas, comme nous l'avons vu, de support spécifique. C'est ainsi que la tactique dont parle de Certeau « *ne peut s'opérer que dans le lieu de l'autre* » : « son » propre lieu, « son » propre contexte », « son » propre média, « sa » propre réalité n'existent pas.

*Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps – aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité de mouvement qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre moments successifs d'un « coup », aux croisements possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc. » (p. 63) Autrement dit, elles « misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente, et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir.*¹⁸¹

Le rôle de l'information médiatique n'a probablement pas changé depuis l'année de publication de cet ouvrage (1980), néanmoins deux transformations sautent aux yeux. L'essor d'Internet et notamment des réseaux sociaux a eu pour

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

effet une omniprésence de l'information qui, à la différence de l'époque précédente, est caractérisée par une subjectivité extrême. Le phénomène de post-vérité, ou même la sensation de post-vérité, dans la logique du raisonnement de Michel de Certeau, est capable de produire une sensation de post-réel. La sensation de post-vérité chez l'utilisateur d'Internet semble catalyser une révélation ontologique consistant dans la perte du réel de sa propre place, remplacée par une fiction.

Pour de Certeau, le continuum « fiction-réalité » existait déjà, mais il s'agissait de lieux spécialement réservés à la fiction, d'un domaine purement esthétique où la fiction, en s'appuyant sur ses règles du jeu, constituait son propre métalangage. Pourtant aujourd'hui « la fiction prétend parler du monde réel, se référer à l'intégralité « singulière » qu'elle produit ». Tout comme il en est pour la réalité, la fiction a perdu son lieu spécifique. La réalité d'aujourd'hui est beaucoup plus largement médiatisée qu'à l'époque de la publication de « L'invention du quotidien », c'est ainsi que les plateformes d'information deviennent des lieux propices aux jeux fiction-réalité. C'est ainsi que les « gestes » ou, selon de Certeau, les multiples « bricolages » évoqués ci-dessus, révèlent le rôle majeur du flux gigantesque des informations (vraies ou fausses) en circulation, mais sont aussi la preuve que les « bricoleurs » aspirent à devenir des acteurs légitimes de cette réalité émergente et réorganisée de façon permanente.

Que deviennent ces « gestes », dont le but initial est probablement de résister au diktat des flux d'information et rejetés ensuite dans le même flux ? Leurs auteurs ne sont-ils pas piégés dans leur tentative de rendre « performative » une réalité appartenant à ceux qui possèdent les flux d'information - les journalistes ? Ou au contraire la coexistence de ces deux flux, souvent sélectionnés par les journalistes - créateurs de la réalité - ne légitime-t-elle pas le statut ontologique de ce qui ne se présente pas comme une actualité en soi, mais comme la configuration inédite de dispositifs préexistants ?

1.5.6. Le coefficient de l'art dans le quotidien

La découverte de pratiques de la vie quotidienne décalées et leur analyse m'ont amenée au concept de performance finalement non réalisée : l'autocensure n'y

a pas détecté de coefficient d'art satisfaisant dans le projet de la performance intitulée *La comédie divine*. L'idée de cette performance consistait à manipuler des éléments de la réalité, sans aucune composante fictive qui aurait perturbé la dimension contextuelle.



Figure 36. La station de métro Saint-François Xavier et l'église Saint-François Xavier, Paris, crédit photo : Elsa Berck, source : canalblog.com, consulté le 3 avril 2020

La Divine Comédie de l'église Saint François Xavier à Paris

Protocole théorique de la performance

Entrez par la porte d'entrée principale de l'église Saint François Xavier située en face du métro portant le même nom. Prenez à gauche et installez-vous confortablement sur une chaise dans la Chapelle Saint-Joseph sur le bas-côté gauche. Au grand maximum, il vous faudra attendre cinq minutes avant que l'action commence. Un-deux-trois – vous voici, entouré(é) d'un grand espace bien éclairé (on aimerait penser, de lumière divine) et vous sentez Charon traversant le Styx souterrain.

Afin d'éclaircir le protocole, il faut entrer dans les détails techniques. En fait, depuis la Chapelle Saint-Joseph de l'église il est possible de sentir, surtout en position assise, les vibrations produites par les trains du métro circulant juste au-dessous du bâtiment. Le métropolitain parisien n'est pas profond, on peut éprouver les mêmes sensations dans d'autres endroits, par exemple à la terrasse du bistrot *Louis Philippe* ou à côté des vitrines du magasin *Au Bon Marché*. Toutefois le métro, les rues, les bistrots et les magasins tissent ensemble une étoffe urbaine unique et figée, dont chaque élément est dans la continuité de l'autre. Une église est un endroit à part, appartenant à un contexte déconnecté du quotidien. Il est important de noter le mépris affiché par les habitants pour le métro parisien, qu'on associe à un manque de fiabilité et à des conditions hygiéniques déplorables', ce qui en fait un véritable pensum dans la vie quotidienne. C'est ainsi que le contexte du métro, perçu comme une pénitence pour qui vit dans la capitale, ajouté à son emplacement souterrain, et placé dans un contexte de foi religieuse, produit tout un éventail de sensations, dont la plus forte renvoie à la fameuse métaphore évoquant le dispositif de la *Divine Comédie* de Dante.

Dans le cadre de cette intervention le rôle de l'artiste ne consiste qu'à diriger l'attention du public sur un dispositif créé par des forces extérieures dans tous les sens du terme, ou encore, dans une interprétation performative du dispositif, à présenter cette coïncidence comme une métaphore au sein du monde chrétien. Je me rendais de temps en temps à l'église afin de lire le poème de Dante dans la Chapelle Saint-Joseph et de ressentir simultanément les vibrations produites par

Charon traversant le souterrain parisien. Ayant réfléchi à un dispositif autour de la *Divine Comédie*, j'ai imaginé une lecture d'extraits sur *l'Enfer* le long des voies du métro de la station Saint François Xavier, suivie d'une visite à la Chapelle Saint-Joseph dans l'église, où seraient cités des extraits sur le Styx mêlés aux règles du savoir voyager énoncées par la RATP (Régie autonome des transports parisiens). Mon rôle se résumant à attirer l'attention sur la contradiction poétique des deux contextes semblait trop passif, j'ai décidé, après avoir découvert cet agencement surprenant en 2016, d'y introduire un artifice.

Mais aucune idée ne tenait bon, pas une ne résistait à la fascination de cette trouvaille accidentelle, autonome et épurée. J'ai découvert le même dispositif dans l'église Notre-Dame-des-Champs, ce qui m'a d'abord donné l'idée de créer une visite guidée « sur les pas du Styx parisien ». Cependant, mon rôle d'artiste au sein de cette intervention (ou plutôt de cet acte d'observation) ne me semblait pas suffisamment légitime à l'époque, et je n'ai pas osé mobiliser mon statut conventionnel d'artiste.

Une telle intervention, depuis sa conception est esthétiquement transitoire, extraite de la vie quotidienne, complétant empiriquement une réflexion théorique, elle répertorie diverses situations où des gestes sont exécutés dans des contextes inappropriés, sans aucune revendication artistique.

À la différence des actions citées précédemment qui visaient à introduire un phénomène extérieur au sein de circonstances préétablies, l'objectif ici est plutôt d'effectuer une trouvaille - une situation qui fait cohabiter physiquement deux contextes par ailleurs incompatibles. *Grosso modo*, l'action, non réalisée à ce jour, devrait consister à attirer l'attention des spectateurs sur une coïncidence. Ce protocole échappe à toute méthodologie artistique : il ne s'agit même pas d'un ready-made circonstanciel car dans les conditions proposées le « made » n'a aucun potentiel. Pourtant, ce minimalisme, voire cette radicalité méthodologique, ravivent aujourd'hui mon intérêt et suscitent le besoin d'intégrer ce projet, au moins dans le présent chapitre.

Aujourd'hui, ma réflexion concernant le potentiel performatif d'interpénétration des contextes me permet de repenser le rôle du créateur et de contribuer aux

discussions à ce sujet. Si Marcel Duchamp a séparé la production manuelle habituellement attribuée à l'artiste mais a maintenu le rôle de celui-ci comme « vecteur d'exposition », cent ans plus tard l'artiste est convié à abandonner ce rôle en transférant sa responsabilité vers une cause extérieure, vers le jeu de phénomènes habituellement autonomes, en produisant donc un ready-made circonstanciel. Il s'agit d'un rôle nouveau de l'artiste face à une réalité, qui, cette fois, n'est l'objet ni d'une création à partir de rien, ni d'une critique, ni d'une réorganisation mais qui, sans aucun artifice, est remaniée à travers ses propres composantes.

* * *

Les artistes de la performance, en concevant et légitimant leurs propres moyens d'intervention dans la réalité ainsi que dans le réel, depuis l'autosacrifice jusqu'à l'intervention directe dans le fonctionnement de circonstances englobant un grand nombre de personnes, ont donné le goût d'intervention à un monde qui ne s'identifie pas à celui de l'art. Il est probable que la large envergure de ces « manœuvres de la vie quotidienne » est liée aux flux d'information croissants, mais également grâce à la diffusion de l'art de la performance, dont les artistes ont proposé une méthodologie fiable.

Il s'agit notamment du prélèvement d'un geste à partir de son contexte habituel, et de son transfert dans un contexte autre, dont les codes semblent inappropriés ou même en opposition avec ceux du contexte initial. De plus, ce sont justement les codes visuels artistiques qui deviennent éléments du contexte « étranger » aux circonstances dans lesquelles ils sont transposés en vue de créer un effet d'écart avec la réalité. Les institutions, artistiques aussi bien qu'informationnelles (les journaux, magazines, chaînes radio et télévisées qui sélectionnent l'actualité), sont maintenant les auteurs des stratégies discursives, provoquant ainsi des pratiques partisans de la part de leurs utilisateurs. En même temps, les institutions continuent à être la seule instance légitimant les interventions, celles qualifiées d'artistiques (désignées comme des œuvres d'art) et celles cataloguées comme quotidiennes (attribuant à « l'action » le statut d'actualité méritant publication). À cet égard, les réseaux sociaux constituent des terrains à part, représentant, d'un côté une source de stratégies discursives conventionnelles qui engendrent des tactiques partisans, d'un autre côté un mode de diffusion

d'information sur ces tactiques. Ainsi, en offrant une démonstration de la possibilité d'assumer des responsabilités lors d'interventions dans la réalité, puis en la diffusant parmi un public élargi, les artistes de la performance ont propagé une soif démiurgique à l'extérieur du monde artistique.

2. Performance et langage

Les enjeux de la réalité et du langage, l'un des problèmes cruciaux des sciences humaines et sociales, ont pris une ampleur particulière au cours du XXe siècle. L'hermétisation du langage et sa séparation de l'expérience directe ont donné naissance à un phénomène appelé *tournant linguistique*¹⁸². Deux mouvements, le structuralisme et la philosophie analytique, se sont développés autour des différents aspects du langage ainsi que d'une multiplicité de formes de relation entre être et langage.

Le structuralisme est une théorie, une conception, une méthodologie, englobant un ensemble extrêmement vaste de différents courants de pensée, organisés autour de la mise en évidence du terme de *structure* entendue comme modèle théorique fondateur. Plus précisément, selon les contemporains de l'essor du mouvement, notamment le philosophe Maurice Corvez, la distinction déterminante du structuralisme résidait dans l'étude du *signe*.

*Le signe, en tant que signe, considéré selon toute son ampleur et dans la multiplicité de ses articulations, constituerait l'objet ultime, la formalité essentielle du structuralisme, sous le titre duquel, et pour la première fois, le signe accède au niveau de l'organisation rationnelle, devient à son tour objet de science. Ainsi toutes les sciences qui traitent du signe relèvent comme tel du structuralisme, qui leur applique loi et règles, et les construit en systèmes ou structures.*¹⁸³

La pensée structuraliste a exercé un impact gigantesque sur la réflexion autour de l'art et du langage. Des personnalités-phares comme Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Louis Althusser et d'autres sont devenues les principales références de presque

¹⁸² Le *tournant linguistique* peut être défini comme « les débats internes à la philosophie analytique anglo-saxonne portant sur le point de savoir si les problèmes qui devaient occuper la philosophie étaient en priorité des problèmes d'élucidation du langage ». Source : Christian Delacroix, « *Linguistic turn* », dans: C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt (dir.), *Historiographies, Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 476-490

¹⁸³ Maurice Corvez, « Les nouveaux structuralistes », dans *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 67, n°96, 1969. pp. 582-605.

toutes les recherches sur le sujet dans le monde. Le recours à des études structuralistes et poststructuralistes en tant qu'outil de travail pour ce chapitre est compliqué en raison de leur caractère extrêmement vaste. Le choix du type de relation entre l'expérience et le langage en tant que lignes conductrices de ce chapitre sera donc expliqué par les différentes approches de la philosophie analytique. Celle-ci me paraît un peu plus hermétique, concrétisée et focalisée sur l'analyse logique du langage. Néanmoins, je prends en compte l'importance des différents écrits associés au structuralisme et poststructuralismes en étudiant le rôle du discours dans la détermination de la réalité.

Lolita Makeeva, professeur de philosophie, dans son livre *Langage, ontologie, réalisme*¹⁸⁴, dénonce l'attitude de certains chercheurs qui considèrent que la philosophie analytique est en écart total avec la réalité. D'après Makeeva, cette approche est appropriée dans la perspective dans la seule perspective du positivisme logique. De plus, la période post-positiviste de la philosophie analytique affiche un retour à une problématique métaphysique qui s'incarne, entre autres, dans un intérêt croissant pour certains problèmes du réalisme. Lolita Makeeva détaille cinq approches des relations entre langage et réalité dans la philosophie analytique.

1. Le langage retranscrit la structure de la réalité, c'est pourquoi l'étude des structures logiques et conceptuelles du langage permet de révéler les éléments structuraux fondamentaux de la réalité. Bertrand Russell peut être considéré comme l'un des représentants de ce point de vue.

2. Les éléments du langage interagissent de la même façon que les éléments de la réalité entre eux, mais le langage dans sa globalité ne retranscrit pas la structure de la réalité. Ce point de vue est exprimé par Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophique*.

3. Le langage est neutre face à la réalité. Les motifs du choix de tel ou tel langage ne sont pas liés à sa continuité avec une réalité extérieure, mais à des caractéristiques internes au langage (consistance, cohérence) ainsi qu'à certains critères pragmatiques (commodité, rentabilité). Cette vision est exprimée de la façon

¹⁸⁴ Lolita Makeeva, *Langage, ontologie, réalisme*, Éditions de l'École des hautes études en sciences économiques, Moscou, 2011.

la plus lucide chez les représentants de l'école de l'empirisme logique et plus particulièrement dans l'œuvre *Syntaxe logique du langage* de Rudolf Carnap.

4. Le langage produit la réalité dans la mesure où il la rationalise et la segmente. C'est ainsi que les représentations mentales sont construites sur des catégories linguistiques, d'autant plus qu'aucune autre réalité, hormis celle créée par le langage, n'existe. Bien que cette logique tire son origine des idées de Kant, elle est aujourd'hui connue sous la forme de l'hypothèse de Sapir-Whorf, d'abord développée par l'anthropologue américain Edward Sapir, puis défendue de façon radicale par son élève, Benjamin Lee Whorf.

5. Le langage est impliqué dans l'interaction pratique de l'homme avec la réalité. Cette interprétation est présentée dans les *Investigations philosophiques* (1953) de Ludwig Wittgenstein. Selon lui, le langage n'est pas un enregistreur passif de la structure de la réalité, mais un phénomène plongé dans un mélange complexe de différentes activités humaines. Le schéma conceptuel du langage change continuellement en fonction des changements de pratiques dans lesquelles l'humain est impliqué.

Dans ce chapitre, les formes de relations entre la réalité et le langage décrites ci-dessous ne seront pas employées de façon directe mais par analogie, non en tant que formules mais en tant que canevas de réflexion. Pour cette raison, les formes de relations les plus contrastées semblent être les outils théoriques les plus fiables et les plus bénéfiques pour la pensée pratique. Ainsi, on aura recours à une configuration de la retranscription de la structure de la réalité par un langage (une relation où la réalité est constitutive par rapport au langage), décrite dans certaines œuvres de Bertrand Russell. Sapir-Whorf s'opposent à cette version considérant que c'est le langage qui définit et construit la réalité.

Paradoxalement, ces deux formes d'interaction du langage et de la réalité sont unies dans une configuration encore plus complexe proposée par Peggy Phelan dans un essai intitulé *Broken Symmetries*. Elle cite Judith Butler, qui a souligné la confusion entre la réalité et la représentation car « le réel se positionne à la fois avant et après sa représentation ; et la représentation devient un moment de reproduction et de consolidation du réel ». Ce à quoi Phelan ajoute : « Le réel est lu à

travers la représentation, et la représentation est lue à travers le réel »¹⁸⁵ - c'est à dire, à travers le langage. Les relations entre le phénomène de la représentation et celui du langage sont transitives : la représentation, retranscription de l'expérience par des moyens symboliques, devient une forme du langage. C'est ainsi que la performance peut être considérée à la fois comme une expérience qui nécessite d'une interprétation verbale, et comme une forme d'interprétation d'une expérience sensuelle, perceptive, émotionnelle.

Le premier chapitre de cette partie étudiera la capacité du langage, et plus particulièrement des énoncés critiques, à influencer et même à donner forme à la réalité de l'art de la performance. Il sera question d'examiner la façon dont le discours sur la performance façonne la performance elle-même. Dans le second chapitre de cette partie, la performance sera traitée en tant qu'expérience, souvent non verbale, visant à exercer un impact sur le discours dans la société. La fin de cette partie analysera les modalités de l'utilisation du langage dans un état pur et hermétique au sein de la performance, sous forme d'archive et de performance-conférence.

2.1. Conséquences du tournant linguistique : le langage donne forme à la performance

Dans ce chapitre on découvrira les effets exercés par le langage sur la performance, en fonction de la distance chronologique entre l'un et l'autre. Plus spécifiquement, on étudiera d'une part l'impact du discours critique sur les œuvres à venir, d'autre part on montrera la différence entre des œuvres déjà réalisées et le

¹⁸⁵ Peggy Phelan, « Broken Symmetries, Memory, Sight, Love » dans A. Jones (dir.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, 2003.. La citation que Peggy Phelan donne de Judith Butler est extraite de « The Force of Fantasy : Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess », *Differences*, vol. 2, n° 2, été 1990, p. 106.; traduit par Nathalie Bouloche et Zabunyan, source: Bégoc, Janig, Boulouch, Nathalie & Zabunyan, Elvan, (dir.), *Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

langage qui les interprète et les retranscrit dans l'histoire de l'art, souvent avec un décalage sémantique.

2.1.1. Calculer la perception. Analyse mathématique de la presse traitant de l'art de la performance¹⁸⁶

Epithète visuelle

<https://youtu.be/cUc2z9IGQ7g>

La formule de Marcel Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »¹⁸⁷ est devenue un classique. Or, qui sont ces fameux regardeurs ? Peut-être ne sont-ils pas ceux qui regardent, mais plutôt ceux qui parlent et écrivent ?

Les œuvres de l'art dit gestuel présentent une spécificité par rapport aux œuvres d'art plastique portées par un support matériel. La reproduction et la documentation des performances et des spectacles ne transmettent pas une part importante de l'information (visuelle, sonore et autre), si l'on compare à ce qui est possible dans le domaine de la peinture, de la sculpture, du dessin et de la vidéo. C'est pourquoi la documentation sur les œuvres d'art gestuel nécessite souvent un commentaire pour que le spectateur puisse avoir une vision de l'œuvre originale plus complète. Cette documentation, qui sert *a priori* à transmettre le plus objectivement possible son objet, devient alors subjective. Petit à petit l'interprétation textuelle devient partie intégrante de la performance, et, à travers des articles de presse, Internet ou des ouvrages critiques, une réalité parallèle à la performance prend forme : une réalité textuelle et interprétative.

¹⁸⁶ Cette recherche a été effectuée pour le colloque Politiques du théâtre qui s'est tenu les 29-30 novembre 2017 à l'Université de Milan. Les résultats ont été publiés dans la revue de l'université de Milan (Calculer la perception. Analyse statistique de la presse concernant la performance artistique // Actes du colloque Politics of Theatre// ITINERA, n°16, Université de Milan, 2017, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/issue/view/1383>). Dans le cadre de cette thèse sont présentés non seulement les résultats exposés dans l'article publié, mais également une analyse approfondie de catégories et d'aspects non abordés dans la recherche précédente.

¹⁸⁷ Jean-Paul Thenot, *Cent lectures de Marcel Duchamp*, Éditions Yellow now, Crisnée, 2006

2.1.1.1. La méthode d'analyse de contenu

Pour diminuer le degré de subjectivité de la recherche j'ai recours à une méthode sociologique : l'analyse de contenu des textes autour de la performance. Voici comment Laurence Bardin, maître de conférences au département Information et Communication de l'institut universitaire de technologie de Paris-Descartes, explique les caractéristiques de cette méthode :

*Le développement des sciences humaines et sociales, dans les années 1970, a favorisé la liberté de parole, l'effervescence de la pensée et l'explosion de la communication. En parallèle est née une volonté de rendre compte des opinions, des stéréotypes, des mécanismes d'influence et des évolutions individuelles et sociales à travers les paroles, les images, les textes et les discours et des évolutions individuelles et sociales à travers les paroles, les images, les textes et les discours.*¹⁸⁸

Voici sa définition de la méthode :

*Un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des énoncés, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces énoncés*¹⁸⁹.

Comme le souligne Lilian Negura, le support de l'analyse de contenu est le discours produit dans le processus de communication. Ce fait indique un double objectif de l'analyse de contenu : d'un côté, elle tente de dégager la signification de l'énoncé pour l'émetteur, c'est-à-dire sa subjectivité, de l'autre côté, elle cherche à établir la pertinence pour le récepteur, à savoir son objectivité. L'analyse de contenu peut être comparable à l'une des méthodes principales de la psychanalyse, la méthode d'associations libres où le discours évoqué par un patient guide vers son symptôme. Conformément à cette comparaison, l'analyse du discours concernant l'art de la performance pourrait révéler les motifs cachés de sa production ainsi que les tendances de son évolution. De nos jours, l'analyse de contenu est donc la seule méthode objective pour des phénomènes de nature à priori subjective. Pour cette recherche j'ai recouru à la version basique de l'analyse de contenu qui consiste à calculer la fréquence d'usage de mots-clés (ou de catégories thématiques) décrivant

¹⁸⁸ Laurence Bardin, L'analyse de contenu, Presses universitaires de France, Paris 2013, p. 5.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 43.

les aspects formel et sémantique des performances artistiques ainsi que les circonstances de leur création ou de leur déroulement. Voici quelques exemples de ces catégories : performance, action, geste, peinture, féministe, théâtral, galerie, espace public, hybride, nouvelles technologies, spectateur, réel. Après ce calcul, les catégories ont été regroupées en fonction de l'année de publication de l'article ou de l'ouvrage dans lequel elles avaient été détectées.

2.1.1.2. Les revues, une scène alternative à la production

Selon Nathalie Bouloch et Elvan Zabunyan,

*Les revues, enfin, ont joué un rôle essentiel comme de véritables scènes alternatives à la production « en direct » des performances*¹⁹⁰. Sylvie Mokhtari ajoute :

*La publication n'est pas dans ce cas exclusivement une façon de sauvegarder : les actions étant la forme artistique originale sous laquelle l'artiste souhaitait que ce type de travail existe. Mais au moins, la publication peut en prendre acte, peut y faire référence, peut développer un discours et un regard à leur sujet.*¹⁹¹

Maria Soledad Garcia Maidana, dans sa thèse de doctorat sur le rôle du texte interprétatif dans l'art latino-américain, met en évidence le rôle spécifique, lié à la création du discours, de tout essai critique face à l'art :

L'œuvre en question n'est jamais là où commence le récit ; elle demeure dans une virtualité qui la rend plus vraie, plus rayonnante, alors plus auratique. Le récit, échafaudé par l'historien de l'art, s'enfonce dans cette absence d'où jaillit inlassablement son discours. Or nous écrivons l'histoire de l'art en gommant la fêlure de l'absence, mais en oblitérant les images de reproduction photographique. Néanmoins, en relisant encore une fois ces mêmes livres feuilletés, les images cabriolent avec insistance. (...) Si l'image est juste, il s'agit d'une archéologie à

¹⁹⁰ Nathalie Bouloch, Elvan Zabunyan, Introduction de l'ouvrage collectif *Performance entre archives et pratiques contemporaines*/sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Bouloch & Elvan Zabunyan;[préface d'Anne Tronche], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

¹⁹¹ Sylvie Mokhari, "Une contre-mémoire pour la performance" dans Janig Bégoc, Nathalie Bouloch & Elvan Zabunyan, *Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010

*rebours. On ne révélera pas quelque chose d'enseveli ou de caché dans les livres, telles de nouvelles lectures sur les œuvres, les artistes ou les périodes. En revanche, nous chercherons à mettre en œuvre le tissage de ces lectures autour des artistes, des œuvres et des périodes.*¹⁹²

Par ailleurs, quarante-cinq sources différentes ont été analysées¹⁹³. L'intérêt a principalement porté sur des articles de presse (surtout à ceux du magazine *Art Press*), analysés selon deux critères : leur vitesse de réaction aux nouvelles performances et l'importance de l'influence de leurs auteurs sur le discours de ce qu'on appelle « le monde de l'art ». Je me suis référée, entre autres, aux quotidiens *Le Monde* et *Libération*, aux articles sur les sites officiels des événements, ainsi qu'à des ouvrages, à condition qu'ils aient été publiés juste après la création des performances dont ils parlaient.

La distance chronologique était un élément essentiel dans cette recherche, qui est une sorte d'archéologie du discours. L'écart entre la performance et le texte à son propos ne devait pas dépasser cinq ans. Selon la terminologie d'Hal Foster l'axe *synchronique*, dans l'art et dans la théorie qui s'y rapporte, a pris une importance particulière.

Il était important d'éviter l'effet d'après-coup, qu'Hal Foster a lié à l'axe *diachronique* dans l'art et dans la théorie de l'art, mentionné dans son livre *Retour du réel*¹⁹⁴. Cet axe, selon Foster, relève la notion de *parallaxe* (angle de déplacement apparent d'un objet causé par le mouvement de son observateur) :

¹⁹² Maria Soledad Garcia Maidana, *Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en reproduction*, thèse du doctorat soutenue le 29 juin 2015, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis.

¹⁹³ Je ne mentionne ici qu'une sélection des articles (en ordre chronologique): L. Anderson, « Joan Jonas, dossier », *Art Press*, 7, nov.-déc. 1973 ; P. Du Vignal, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle », *Art Press*, fév. 1973 ; C. Francblin, « Corps-objet, femme, objet », *Art Press*, sept.-oct. 1975 ; M. Dechamps, « Marie Ponchelet, l'artifice de la terre », *Art Press*, 57, mars 1982 ; A. Dagbert, « Australian Perspecta », *Art Press*, 74, oct. 1983 ; G. Scarpetta, « Sophie Calle, le jeu de distance », *Art Press*, 111, fév. 1987 ; E. Alvaro, « L'art de la performance, une révolution du regard », *LIGEIA*, 2, 1988 ; A. Bureau, « The body in ruin », *Art Press*, 186, déc. 1993 ; A. Bureau, « Stelarc, le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, 207, nov. 1995 ; M. Onfray, « Orlan, l'esthétique de la chirurgie », *Art Press*, 207, 1995 ; I. Riendeau, « Tino Sehgal réinvente les règles du jeu », *Espace Sculpture*, 98, Hiver 2011-2012 ; A. Berland, « Dora Garcia, exposition review », *Art Press*, 450, déc. 2017.

¹⁹⁴ Hal Foster, *Le Retour du Réel: Situation Actuelle de l'Avant-Garde*, Bruxelles, Lettre Volée, 2005, p.p. 23-25.

Cette figure postule tout à la fois que notre manière de cadrer le passé est déterminée par nos positions dans le présent, et qu'à leur tour ces positions sont saisies à travers de tels cadrages. (...) La réflexivité du spectateur inscrite dans le concept de parallaxe apparaît également dans la seconde notion fondamentale de ce livre : d'après-coup. Chez Freud, un événement n'est appréhendé comme traumatique qu'à travers un événement ultérieur qui le recode en différé, dans l'après-coup. J'avance ici que la portée des événements d'avant-garde se manifeste de façon analogique, suivant le relais complexe d'anticipation et de reconstruction. (...) Ainsi, l'association de ces notions de parallaxe et d'après-coup permet de réviser les clichés, non seulement de la néo-avant-garde comme simple redondance de l'avant-garde historique, mais aussi du postmoderne comme avatar tardif du moderne.¹⁹⁵

En effet, le décalage chronologique brouille la perception dite contextuelle d'une œuvre réalisée antérieurement ; celle-ci est alors perçue dans une optique modifiée par les conceptions théoriques et les événements historiques ultérieurs, ce qui ne permet pas d'étudier l'évolution du discours autour d'une œuvre.

Comme le discours dominant face à l'art de la performance était au centre de cette recherche, l'accessibilité et l'omniprésence des textes étaient également un paramètre important. C'est ainsi que les ouvrages devaient être présents dans les fonds d'une grande bibliothèque publique pour que le plus de personnes possible puissent être influencées par leur vocabulaire. Pour mener cette étude, je suis allée à la bibliothèque du centre Georges Pompidou accessible à tout le monde et qui est une des plus fréquentée en France. La recherche de textes pour l'analyse du contenu a été effectuée par le logiciel interne, notamment, avec l'utilisation des mots-clés, tels que « l'art performance », « l'art de la performance ». Quarante-six sources différentes ont été analysées au total.

2.1.1.3. La performance à travers les catégories thématiques des textes critiques

Au cours de la lecture, environ cent catégories thématiques différentes ont été extraites. Pour le calcul, j'ai retenu celles qui étaient présentes dans au moins

¹⁹⁵*Ibid.*

trente pourcent des textes. Par la suite, les mots les plus fréquemment employés ont été sélectionnés et regroupés.

Même si l'histoire de l'art retenu les exemples de la performance depuis les avant-gardes, il est intéressant de noter que le vocabulaire de la performance artistique est formé dans les années 1970 (et ultérieurement pour des mots relatifs aux technologies numériques et biologiques). La seule chose qui change est le pourcentage de ces termes au cours des différentes décennies. Le fait mérite d'être relevé, dans le contexte des interminables discussions autour de l'imprécision de la définition de performance et sur l'instabilité de ses caractéristiques. D'après les résultats de cette analyse, il s'agit d'un médium linguistiquement bien défini et même profondément enraciné dans l'histoire et la critique d'art.

Tout d'abord, quelle est la variabilité de la fréquence d'usage du terme « performance » entre les années 1970 et 2010 ?

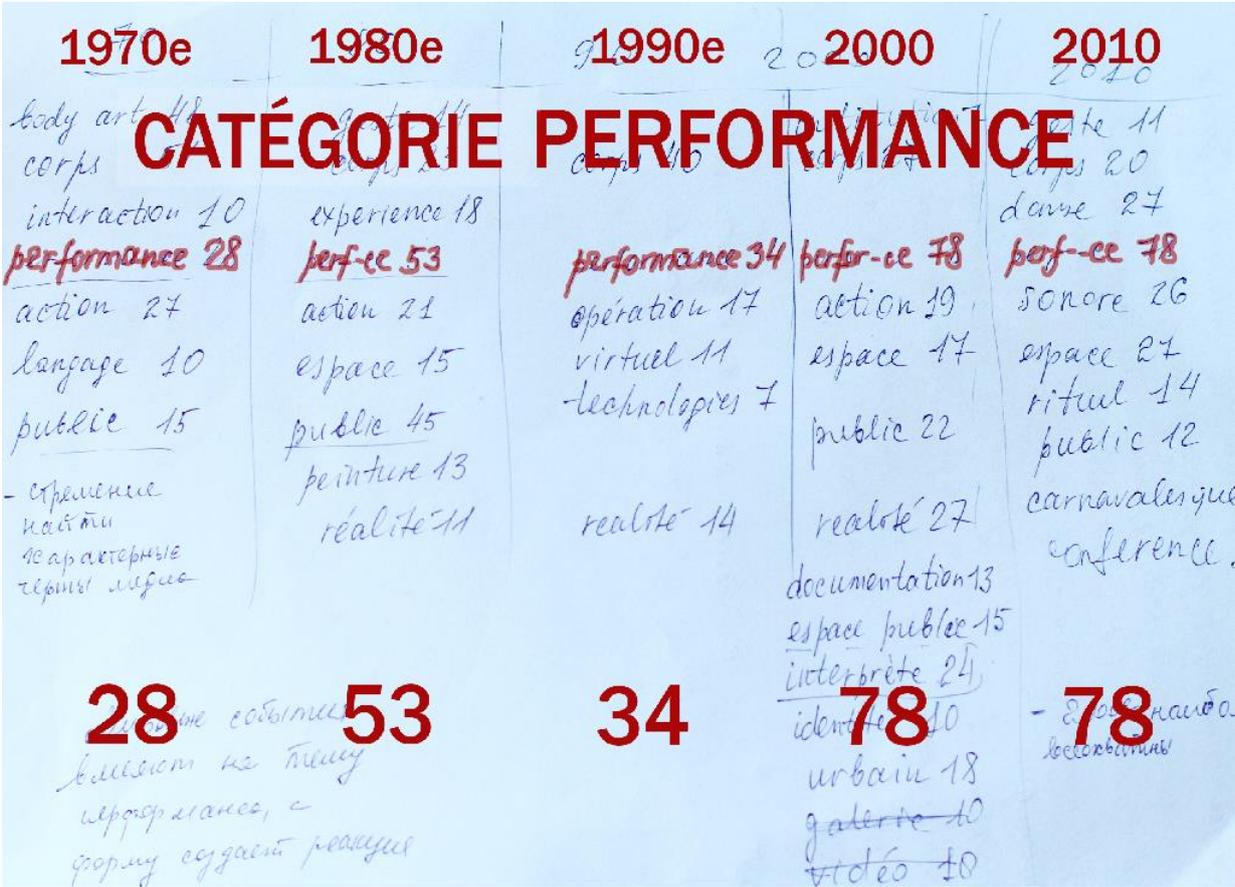


Figure 37. Pourcentage de la catégorie « performance » en fonction de l'année de publication

Dans les années 1970 le mot *cherche* plutôt sa place, il n'est pas utilisé dans tous les textes, et apparaît parfois entre guillemets, surtout dans la presse non artistique. Sa place dans le vocabulaire n'est pas très stable.¹⁹⁶

Dans les années 1980 on voit que les auteurs se sont habitués à ce nouveau terme et n'ont pas peur de l'utiliser.

Tendance intéressante dans les années 1990 : on constate une nouvelle baisse de sa fréquence. Pour quelle raison ? De nombreuses créations des années 1990 ont fini par être considérées comme des performances dans les années 2000. A l'époque de leur production c'étaient des éléments nouveaux, hors de toutes définitions. Dans ce contexte est née l'abréviation O.A.N.I, objet artistique non identifié. Elle s'appliquait par exemple aux œuvres d'Orlan ou de Sophie Calle. Pourtant les caractéristiques plastiques des O.A.N.I. appartiennent au même champ linguistique que celui des performances des années 1970.

¹⁹⁶ Mehdi Brit et Sandrine Meats présentent un éventail de notions-ancêtres du terme *performance* : « Un grand nombre d'artistes dont les œuvres sont désignées comme « performances », n'emploient pas ce terme pour leurs pièces, ou ne l'employaient pas à l'époque de leur réalisation. Quelques-uns le rejettent d'ailleurs avec véhémence, comme le duo Marie Cool Fabio Balducci aujourd'hui. D'autres l'ont adopté de façon intérieure, comme Julien Blaine qui parlait dans un premier temps de "poésie sémiotique", de « poésie élémentaire », « poésie en chair et en os », « poésie à cor et à cri » et « d'actes éphémères ». Si Esther Ferre l'utilise elle aussi désormais, par commodité, ses œuvres des années 1960 avec Zaj étaient des « concerts » ou des « actions ». ORLAN employait aussi "action" dans un premier temps et UNTEL parlait principalement d'« interventions », parfois aussi d'« actions ». Arnaud Labelle-Rojoux a utilisé très tôt ce terme de « performance », mais il préfère parler de « pièces composites » pour désigner la spécificité de son approche dans laquelle la technique de l'assemblage occupe une place importante. Source : Mehdi Brit & Sandrine Meats, *Interviewer la performance : regard sur la scène française depuis les années 1960*, Paris : Manuella, impr. 2014, cop. 2014

C'est aussi la raison pour laquelle on constate une forte fréquence du terme de « performance » dans les années 2000 et 2010. On s'aperçoit que, particulièrement dans les années 2010, le terme est devenu un lieu commun pour chaque pièce sortant un tant soit peu du cadre de tel ou tel médium. Si dans les années 1970 et 1990 les œuvres hybrides n'étaient pas du tout classifiées, dans les années 2000-2010 toutes les pièces hors catégories sont nommées « performances »: la performance a perdu sa spécificité en devenant, un terme fourre-tout.



Figure 38. Fréquence d'utilisation du terme performance dans les années 1970-2010, dans les livres, la presse et sur internet (ressources français), image de fond : Piotr Pavlenski, *Fixation*, action, Moscou, 2013. Image libre des droits

2.1.1.4. Contenu sémantique des résultats

Dans les années 1970 les termes les plus récurrents sont ceux qui décrivent le phénomène de l'art de la performance via l'optique ses composants extérieurs (« body art », « corps », « interaction », « public »).

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 1970

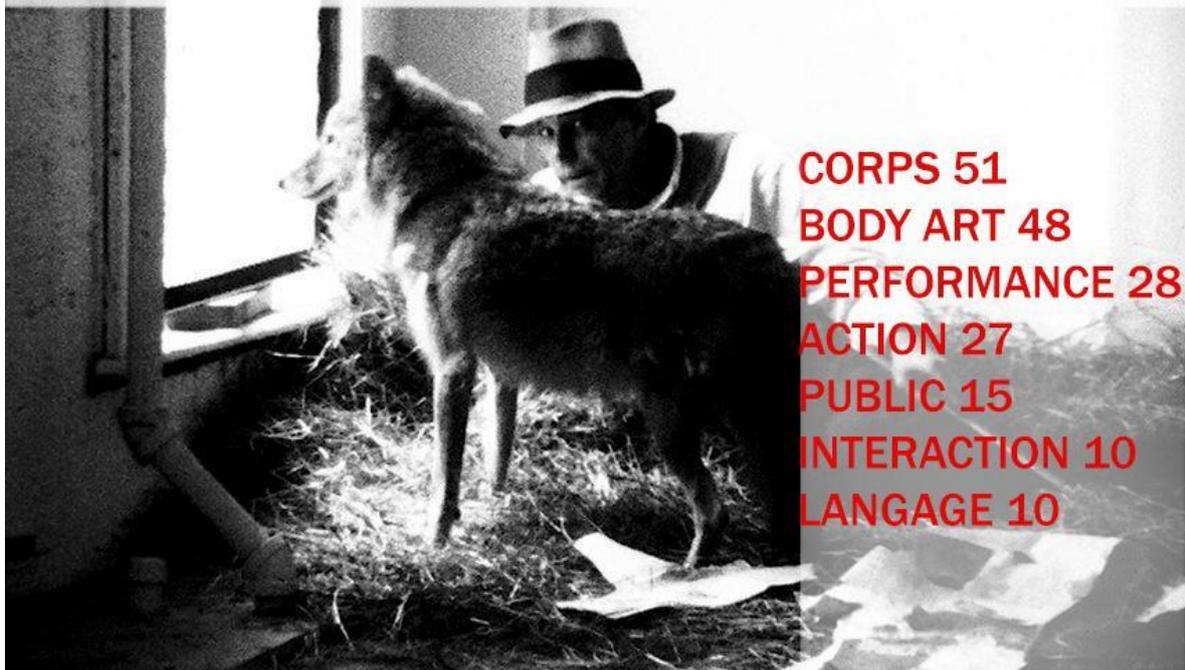


Figure 39. Catégories thématiques les plus fréquentes, années 1970, dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises), image du fond Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974. © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst Bonn, Germany.

Puis dans les années de 1980 à 2000 on voit apparaître les termes analytiques et critiques qui décrivent la nature de la performance : « réalité », « documentation », « identité », « institution », « virtuel » etc.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 1980

PERFORMANCE 53
PUBLIC 45
CORPS 23
ACTION 21
EXPÉRIENCE 18
ESPACE 15
GESTE 14
PEINTURE 13
RÉALITÉ 11

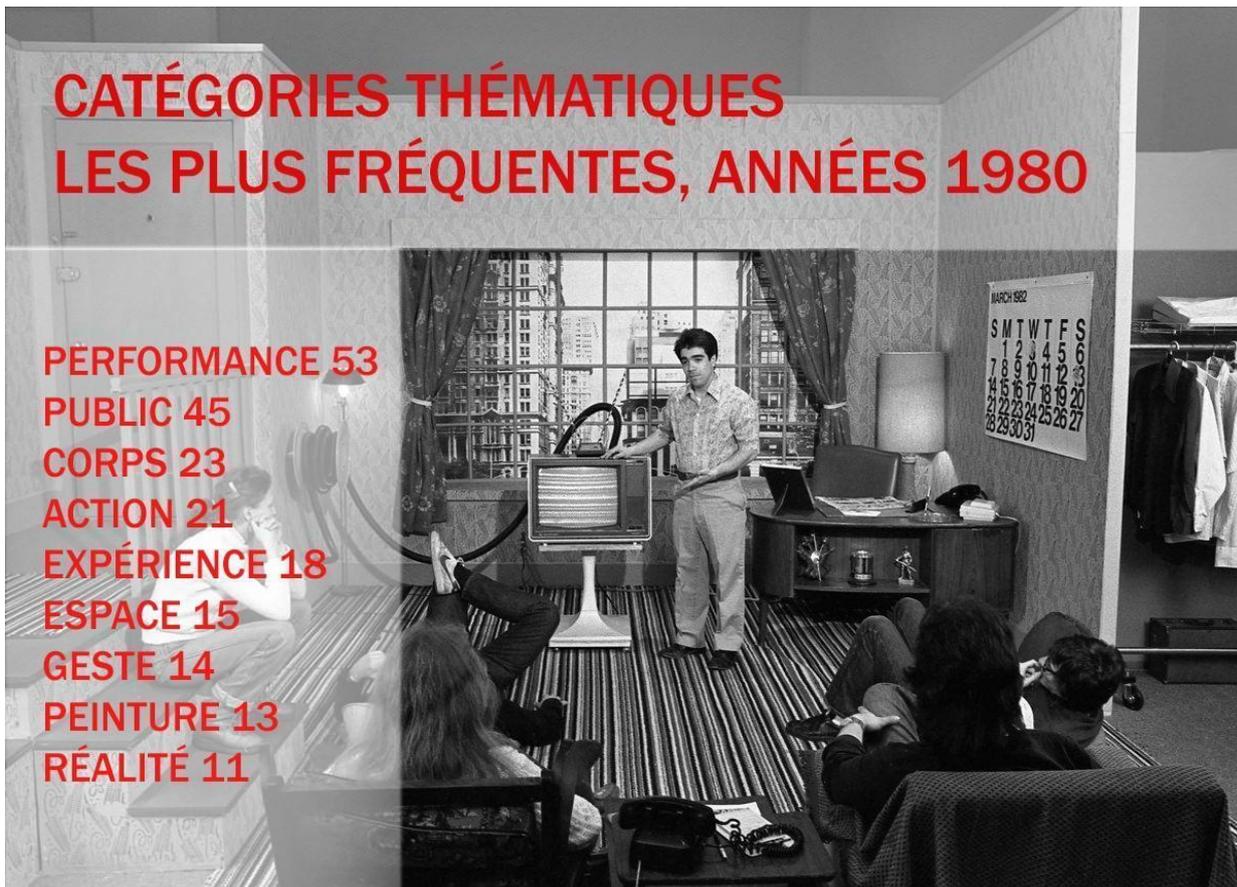
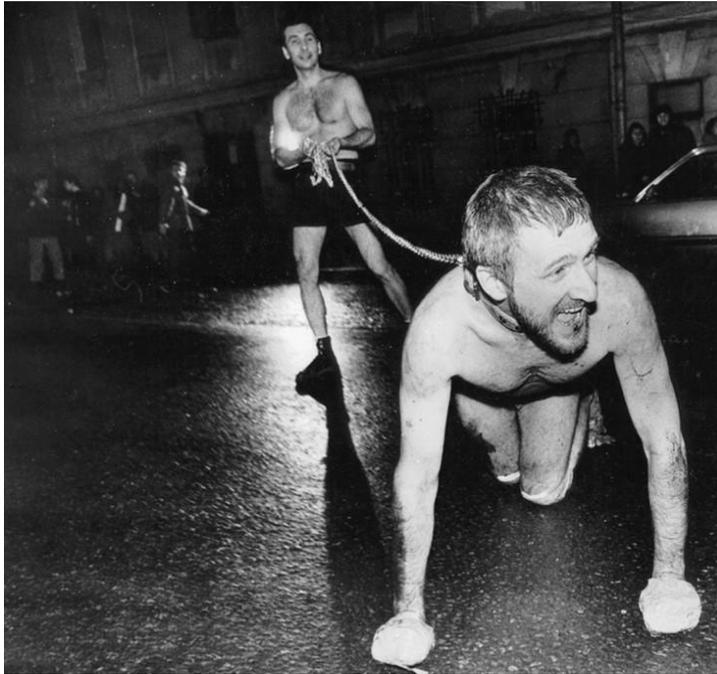


Figure 40. Catégories thématiques les plus fréquentes, années 1980, dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises), image de fond : Michael Smith, *Mike's House*, 1982, © Michael Smith.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 1990



CORPS - 40
PERFORMANCE - 37
OPÉRATION - 17
RÉALITÉ - 14
VIRTUEL - 11
TECHNOLOGIES - 7

Figure 41. Catégories thématiques les plus fréquentes, années 1990, dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises), image de fond : Oleg Kulik, *The Mad Dog Performance*, 1994, ©Oleg Kulik.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 2000

PERFORMANCE 78

RÉALITÉ 27

CORPS 27

INTERPRÈTE 24

PUBLIC 22

ACTION 19

URBAIN 18

ESPACE PUBLIC 15

DOCUMENTATION 13

IDENTITÉ 10

GALERIE 10

VIDÉO 10

PROMENADE 8

INSTITUTION 7



Figure 42. Catégories thématiques les plus fréquentes, années 2000, dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises), image du fond : Francis Alÿs en collaboration avec Cuauhtémoc Medina et Rafael Ortega, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002. Collection privée, © Francis Alÿs.

Toutefois dans les années 2000/2010 on observe les mêmes résultats quantitatifs qu'à l'époque de la naissance de la performance : les catégories les plus fréquentes définissent uniquement le côté formel et extérieur du phénomène (« sonore », « chorégraphique », « rituel », « carnavalesque »). Ceci signifie probablement que la performance est source d'abolition de nouvelles formes d'expression, sonores, poétiques et chorégraphiques. L'aspect formel de cette fusion des media artistiques attire la plus grande part de l'attention des critiques et des journalistes.

CATÉGORIES THÉMATIQUES LES PLUS FRÉQUENTES, ANNÉES 2010

PERFORMANCE 78
ESPACE 27
DANSE 27
SONORE 26
CORPS 20
CARNAVALESQUE 15
RITUEL 14
PUBLIC 12
CONFÉRENCE 8



Figure 43. Catégories thématiques les plus fréquentes, années 2010, dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises) image du fond : Tino Sehgal avec son prix à la 55ème Biennale de Venise, 2013, © Biennale de Venise.

D'après le calcul, les années 2000 sont les plus fécondes sur le plan de la variété et du nombre de catégories retenues (deux fois plus que dans les autres décennies). Je crois que l'utilisation fréquente d'un grand nombre de mots répétitifs crée une sorte de grille ou même de mantra. Les auteurs ont construit leurs réflexions critiques autour de ce mantra. Il y a une part de termes avec lesquels on a jonglé dans la majorité des textes en « hypnotisant » les lecteurs et en créant un point de vue commun.

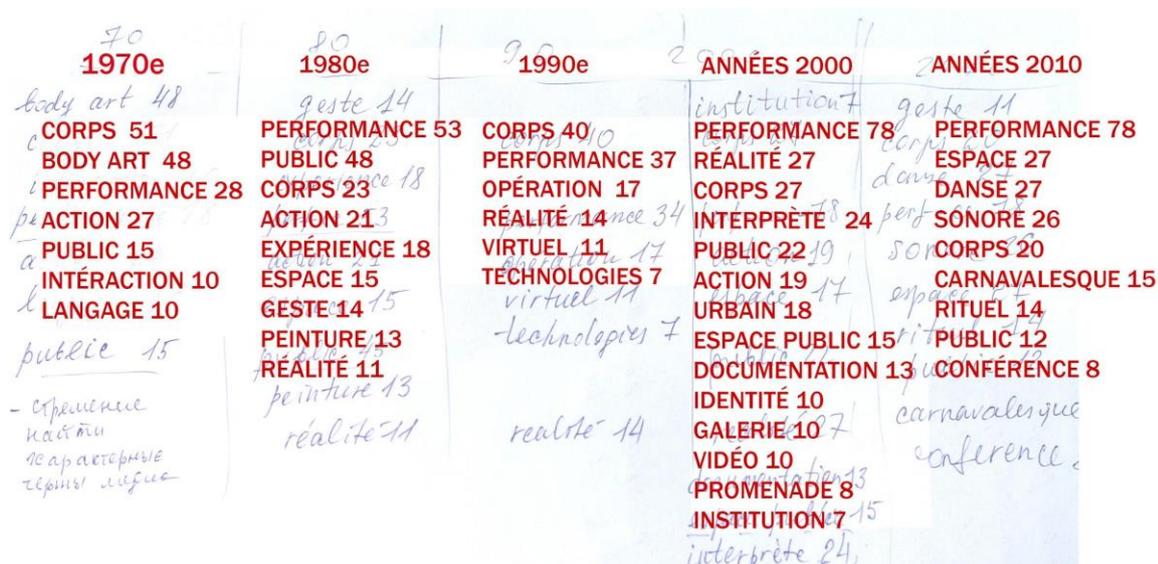


Figure 38. Catégories thématiques les plus fréquentes des années 1970 aux années 2010 dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises)

Un autre argument en faveur de cette thèse a été également découvert au cours de l'analyse : dans les articles, le mot « corps » disparaît au fil du temps. Dans la plupart des descriptions et définitions de l'art de la performance, le terme de « corps » est un élément indispensable. Ceci ne marque-t-il pas le fait que le paradigme de la performance change et que l'attention se porte davantage sur l'espace (qui est pour la première fois cité plus fréquemment) ? Il semble que les auteurs des textes suggèrent d'abandonner les connotations corporelles, par exemple, sexuelles et biologiques, tellement propres aux stéréotypes de la performance. La problématique du corps et de son rôle au cours des différents moments historiques est largement traitée dans cette thèse. Les résultats de l'analyse du contenu permettent cependant de saisir la situation, non seulement par le biais de l'étude d'observations personnelles d'un auteur, mais également à travers des chiffres.

FRÉQUENCE DU MOT «CORPS»

1970 1980 1990 2000 2010



Figure 44. Fréquence du « mot » corps dans les livres, la presse et sur internet (ressources françaises) dans les années 1970 - 2010, image du fond : Roman Ondák, *Good Feelings in Good Times*, 2003, performance © Roman Ondák et gb agency, Paris

Par ailleurs, les termes de « réalité » et d' « espace » se mettent à évincer - respectivement dans les années 2000/2010 - le corps comme ligne centrale de l'art de la performance. Il me semble qu'en tant que facteurs prioritaires dans l'art de la performance, ces deux termes convergent sur un point : *le contexte*. Les résultats de l'analyse du contenu dans la presse et les livres parus dans les années 2000 font écho à la montée de l'activisme politique des années 1990, profondément imprégné par l'esthétique performative et apparu dans les espaces publics, aussi bien physiquement que sur Internet. Les années 2010, en dehors de plusieurs initiatives d'artistes, sont connues pour l'essor de festivals de performances à travers le monde et surtout en Europe et aux Etats-Unis. Ces événements, souvent conçus comme un divertissement public et se tenant dans des endroits identifiables, sont fondés sur l'idée du réaménagement symbolique et de la remise en question de l'espace habituel. D'un autre côté, s'emparant à nouveau de la notion d'ancrage dans la réalité, la performance intervient dans la vraie vie impliquant le déploiement

à l'extérieur du white ou black cube où des éléments d'*espace* deviennent les facteurs-clé d'une œuvre.

Le terme d'*espace* est juxtaposé à ceux de *danse*, *sonore*, *corps*, employés très fréquemment dans les années 2000/2010 et à la catégorie *carnavalesque* souvent rencontrée dans les textes étudiés. Pris ensemble, ces termes créent d'une part une forte connotation théâtrale, d'autre part ils indiquent la perte par la performance de sa position spécifique, déclarée dans les années 1960 et 1970, d'opposition au théâtre. Les termes qui occupent le haut de la liste peuvent servir de témoignage statistique des phénomènes les plus discutables surgis autour de la performance. Les discussions qui en découlent traduisent le caractère de plus en plus conjoncturellement et institutionnellement opportuniste de la performance – celle-ci proposant des œuvres qui peuvent s'inscrire facilement dans tout événement culturel ou scientifique. Par ailleurs ces pourcentages dénotent une nouvelle orientation dans le développement actuel de la culture, définie par Boris Groys comme un mouvement de l'objet vers l'événement.

2.1.1.5. Quelques paradoxes de « l'archéologie du discours »

L'analyse du contenu a révélé quelques traits dans le discours historique sur la performance qui semblent ne pas être si manifestes dans le contexte traditionnel et intuitif, de l'histoire de la performance dite conventionnelle. Il s'agit de catégories thématiques détectées, souvent inopinément, dans le discours sur la performance, au cours des époques précédentes. Elles ne représentent pas une grande importance statistique, mais le fait qu'elles soient apparues dans les discours de presse consacrés à la performance incite à repenser certains modèles historiques établis.

Voici une chronologie de l'apparition de quelques termes dans les articles de presse qui contribue aussi à l'histoire de la performance, ou à l'histoire du discours sur la performance :

- 1980 : utilisation assez fréquente des mots « média », « technologie », « électronique » : il est généralement admis que les années 1980 n'étaient pas très

fécondes en matière de recours des artistes à des pratiques performatives, alors que les résultats de l'analyse du contenu de la presse française, surtout les textes de la revue *Art Presse*, révèlent des résultats inverses. De plus, de façon générale, l'aspect technologique de la performance est habituellement associé à l'époque de l'essor d'Internet au début des années 2000. Ainsi, la performance devance toujours les mœurs et les prédictions, non pas celles qui sont formulées au moment de sa réalisation, mais celles qui viendront plus tard pour la décrire de manière rétrospective.

- 1987 : la fiction comme élément important de la performance (avant, le réel était un concept privilégié) : ce résultat est également assez surprenant, surtout dans le contexte d'une réputation historique de brouillage des frontières entre l'art et la vie associée à la performance.
- 1988 : Vive attention portée au corps genré : chaque ouvrage sur l'histoire de la performance fait figurer un lien fort entre performance et lutte pour les droits de femmes, considérée comme sa force motrice, sous l'instigation de pratiques corporelles introduites par des femmes. La performance n'a manifesté que peu d'intérêt pour le corps masculin et la masculinisation avant les années 2000-2010, époque du combat pour l'égalité des droits des membres du mouvement LGBT. Or, ce premier changement d'accent dans le discours sur la performance marque le début de l'officialisation du mouvement LGBT en France, même si la première « marche nationale pour les droits et les libertés des homosexuels et lesbiennes » a eu lieu à Paris, de la place Maubert à Beaubourg, le 4 avril 1981.
- Fin 1998 : non-utilisation du mot « performance » pour ce qu'elle est considérée aujourd'hui: alors que pendant les années 1970 une nouvelle pratique cherchait à s'établir, y compris linguistiquement, ce phénomène paraît assez surprenant à la fin des années 1990, tandis que la performance semble une pratique déjà confirmée. Néanmoins, la non-utilisation du terme « performance » pour ce qu'elle est considéré aujourd'hui, marque un moment de reconfiguration des signifiants dans le domaine des arts vivants. La situation linguistique propre aux années 1970 est réapparue brièvement afin de reformater la pratique, jusque-là purement corporelle, et de l'ouvrir à d'autres formes d'art (par exemple, les biotechnologies).
- 1993 : apparition dans les textes du terme « virtuel »:

Cette évolution du vocabulaire peut marquer le début d'une rupture dans une pratique associée auparavant à la présence directe de l'artiste devant le public. Même si la présence virtuelle se généralise plutôt dans les années 2000-2010, un glissement survient plus tôt plus tôt qu'il n'y paraît à première vue.

- 2012-2016 : apparition de nouveaux termes synonyme de « performance », comme « jeu-performance », « étrange activité », « méta- performance », « art gestuel », etc. : il semble que vers la moitié des années 2010, l'ensemble des pratiques impliquant la présence d'artistes est devenue assez figée et institutionnalisée, parfois même accusée d'englober indistinctement des pratiques très variées. Pourtant, la diversification actuelle des pratiques performatives se traduit par une polyvalence linguistique qui, à son tour, est un indicateur de transformations permanentes des mediums fondamentalement instables.

Pour étudier les différents cheminements de l'histoire de l'art, j'ai effectué également une analyse comparative de contenu. Le livre de Roselee Goldberg *Performance art from Futurism to the Present*, dont l'édition originale paraît en 1979, et la première édition française en 2000, est l'un des ouvrages les plus célèbres sur la performance et a donc été lu par beaucoup de gens. J'ai choisi la nouvelle édition française de l'année 2012 pour étudier le point de vue de Goldberg sur la période des années 1970-1980, ce qui a assuré une distance chronologique de trente, quarante ans.¹⁹⁷



PRESSE DE L'ÉPOQUE



LIVRE DE R.GOLDBERG

ANNÉES 70 ATTENTION AUX TERMES «CORPS» ET «ACTION»

**UTILISATION FAIBLE DU
TERME «PERFORMANCE»**

**UTILISATION FORTE DU
TERME «PERFORMANCE»**

**UTILISATION FORTE DES
TERMES «DANSE», «THÉÂTRE»,
«PEINTURE»**

**ANNÉES 80 PLUS D'ATTENTION A
LA PERFORMANCE,
MOINS A LA «DANSE»,
THÉÂTRE», «PEINTURE»**

**MOINS D'ATTENTION A
LA PERFORMANCE,
PLUS A LA «DANSE»,
THÉÂTRE», «PEINTURE»**

Figure 45. Catégories les plus fréquentes et les moins fréquentes dans la presse française des années 1970-1980 et dans le livre *La performance du futurisme à nos jours* de Roselee Goldberg, images du fond : portrait de Catherine Millet, co-fondatrice de la revue Art Presse, © ULF ANDERSEN / Aurimages, portrait de Roselee Goldberg, auteur du livre *La performance du futurisme à nos jours* ©Alchetro

¹⁹⁷ Roselee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2012.

Un point commun avec les textes français des années 1970 est l'attention prêtée aux termes de « corps » et « action »¹⁹⁸. Les points divergents : l'emploi très fréquent du mot « performance » chez Goldberg, alors qu'il est relativement faible dans la presse française des années 1970. De la même façon, Goldberg a très souvent recours aux mots « peinture », « interprète », « danse ou chorégraphie » ce qui n'était pas le cas dans les textes des années 1970.¹⁹⁹ À propos des années 1980 au contraire, l'auteur utilise plus souvent les termes « danse », « théâtre », « peinture », « performance », tandis que dans la presse des années 1980 le terme de "performance" était appliqué avec beaucoup d'assurance à la danse et au théâtre dans le contexte de la performance.

Le point de vue de Goldberg est-il le résultat de cette distance chronologique ? De réflexions sur l'art de la performance construites durant trente, quarante ans ? De plus, les articles des auteurs des années 1970-1980 ne sont-ils juste qu'un reflet de l'air du temps et un élément du discours plus global de leur époque ? Pour répondre à ces questions il est sans doute préférable d'étudier la vision de la performance des amateurs et des professionnels de l'art qui ont aujourd'hui soixante, soixante-dix ans (qui ont connu les débuts de la performance des années 1970-1980) ainsi que le point de vue de ceux qui ont vingt, quarante ans (la production années 1970-1980 qu'à travers la documentation rétrospective). Bien sûr, on peut penser que l'analyse de contenu de la presse d'autres pays aurait pu dégager d'autres histoires de l'art et d'histoires de la performance.

2.1.1.6. Analyse du contenu d'un catalogue de bibliothèque

Avant d'entamer la lecture des articles de mon étude j'ai remarqué un détail important qui mérite d'être mentionné ici. Les publications sur la performance varient énormément en fonction de la distance chronologique entre la réalisation d'une performance et son analyse dans un ouvrage. Cela est probablement très révélateur de l'évolution de la performance et significatif pour la conclusion de cette recherche. Dans le catalogue de la bibliothèque du Centre Pompidou à Paris j'ai étudié le caractère des ouvrages trouvés autour du mot-clé « art de la performance

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 121 et passim.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 169 et passim.

». La moitié des livres édités à partir du début des années 2000 sur la performance artistique traitent du body art des années 1960-1970. Ce résultat montre que le phénomène de la performance de cette époque n'est peut-être pas encore suffisamment pensé et que pour cette raison il attire l'attention de beaucoup d'auteurs. Cela peut être aussi expliqué par le fait que plusieurs artistes de l'époque actuelle continuent à faire de la performance dans le domaine du body art, même si celui-ci semble être devenu un classique.

C'est un paradoxe qui complète les résultats de l'analyse de contenu de l'anthologie de la performance écrite par Goldberg, alternatifs à ceux de la presse française de l'époque. Ce qui est considéré par les critiques comme l'art le plus actuel n'est pas toujours une vision partagée par d'autres membres de la communauté artistique. Les résultats de cette analyse de contenu sont applicables uniquement aux performances mentionnées dans la presse. En dehors de cela, une multitude d'artistes continuent de perpétuer la tradition du body art et tissent leur histoire personnelle de la performance.

La performance, dans une large mesure, suit les réflexions générées à son égard et devient elle-même une sorte d'hypertexte. La description et l'analyse de ce médium dans la presse ne sont qu'une construction au sein du corpus textuel, grand et multiforme, où des catégories particulières succèdent à d'autres dans l'unique but que ce texte se poursuive. La non-utilisation de certaines catégories de termes durant cinq, dix ans est compensée par l'emploi de ces mots dans les cinq, dix années suivantes. Et si la performance était épuisée et que les auteurs des textes continuaient simplement à jongler avec les articles pour que l'histoire se poursuive ? C'est une conclusion passablement audacieuse et sans doute discutable, qui met en évidence le fondement discursif dans la création de la mythologie autour de la performance.

2.2. Réalité de la performance comme outil d'influence sur le langage

2.2.1. « Corps encore »

Ce titre d'un événement au sujet du corps organisé par Pascale Weber et par Eun-Young Leepark à Non-Lieu en 2018 à Roubaix semble assez pertinent pour décrire la place du corps dans la performance d'aujourd'hui. L'analyse du contenu de la presse française à propos de la performance a montré un glissement d'orientation à partir d'une problématique corporelle vers des problématiques relatives au langage et à l'espace ; les résultats de l'appel à contribution pour les artistes du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance »²⁰⁰ révèlent clairement la priorité d'un aspect linguo-poétique dans la recherche performative actuelle. Pourtant, tant que l'humain non virtuel, en chair et en os, existe, la problématique corporelle de la performance - pratique issue de la matérialité et de la dynamique corporelle - persistera et continuera à répondre aux nouveaux enjeux de la réalité.

Dans la partie précédente, dans le contexte de la réflexion sur la réalité les pratiques corporelles, et notamment, l'expérience de la souffrance corporelle (associée à la légitimation de Jésus Christ par l'exécution et la résurrection), ont été étudiées comme source de légitimation ontologique de la performance.

Or, dans le cadre de la réflexion sur le langage et la performance, le corps peut être analysé en tant que structure linguistique, en tant que source de nouveaux symboles, en tant qu'indice et en tant que signe.

²⁰⁰ Colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », que j'ai coorganisé et qui s'est tenu les 1-2 juin 2017 à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, en partenariat avec le Musée de Recherche de l'Académie des Beaux-Arts de Russie et de l'Institut ACTE. Comité scientifique du colloque : Pascale Weber, Youri Bobrov, Richard Conte, Polina Dubchinskaia, Maris Terevenkova, Anna Ten.

Le travail du duo *Hantu*, créé par Pascale Weber et Jean Delsaux, me semble très révélateur pour la problématique abordée : en concevant, façonnant, construisant les œuvres non seulement autour du corps, mais aussi à partir du corps et de ses facultés extralinguistiques, les artistes ouvrent paradoxalement la voie vers des transformations dans le domaine du langage verbal.

Pascale Weber a passé une partie de son enfance à Jakarta, en Indonésie; cette expérience est probablement à l'origine du duo *Hantu* (qui signifie « fantôme » en malaisien et en indonésien). Valentina Gioia Levy, curatrice et critique d'art, écrit :

*Dans leurs performances les artistes déploient des actions qui placent l'humain et son corps au centre d'un discours métaphysique qui touche à l'essence de l'être et de ses rapports avec le monde naturel et ses phénomènes. En effet, le duo met généralement en place des actions simples, discrètes, dont l'harmonie formelle et la délicatesse évitent le grandiloquent, et qui contribuent à la création de microclimats esthétiques dont le postulat de base est l'interaction du corps avec la nature physique et transcendante.*²⁰¹

Présentons le travail du duo au plus près afin de passer à son analyse dans le contexte des enjeux linguistiques. À partir d'expérimentations et de performances, les artistes définissent différentes « démarches cognitives complémentaires »²⁰² dans les registres suivants :

- démarches d'ordre corporel (le geste vital, le corps psychologique, sensible)
- démarches d'ordre intellectuel (la pensée par le corps, la compréhension et la réflexion à partir d'un geste construit, précisé par l'intention)
- démarches d'ordre intuitif (le geste résulte de déséquilibres et d'un rééquilibrage de forces contraires, il vise à provoquer des émotions, des désirs, à réveiller des peurs, des souvenirs)²⁰³.

²⁰¹ Valentina Gioia Levy, « Un défi à la disparition » dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans le performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

²⁰² Pascale, *L'Attachement*, Éditions Al Dante, 2015.

²⁰³ *Ibid.*

J'ai eu l'occasion de voir une dizaine des œuvres de *Hantu*, et pour chaque intervention le duo réinvente son langage, d'où la difficulté de définir globalement son travail. J'étudie ici les œuvres questionnant les différents aspects de la corporéité, ainsi qu'une œuvre synthétisant les rapports du duo d'artistes au langage et au corps.

Corps et arbres (Puy de Dôme, 2014 ; Rio de Janeiro, 2019) est une suite de performances rituelles inspirées des cérémonies funéraires du village Tana Toraja en Indonésie. Les arbres deviennent des sépultures pour les nourrissons mort-nés. Les petits corps sont glissés à l'intérieur des arbres en position verticale pour que leur âme s'élève vers le ciel par le tronc. L'arbre se développe autour de l'enfant « *en l'assimilant et en participant d'un cycle de régénération naturelle. Lorsque l'écorce s'est reconstituée, la porte tombe* »²⁰⁴. A partir de ce rituel le duo propose des « *lentes chorégraphies pour célébrer nos morts* »²⁰⁵ : on voit Pascale Weber couverte d'une étoffe blanche et attachée le long de la branche d'un grand arbre ou, suivant un cérémonial indonésien, insérée dans le creux d'un tronc (Puy de Dôme, 2014).

²⁰⁴ Site officiel de *Hantu*, <https://www.hantu.fr/>, consulté le 7 mars 2020

²⁰⁵ *Ibid.*



Figure 46. *Hantu, Corps et arbres*, performance, Puy de Dôme, 2014, crédit photo : *Hantu*, ©*Hantu*

Un autre travail, au cours duquel le corps de l'artiste se fond dans celui de la nature, a été réalisé à Plymouth en Angleterre en 2014. Pour la performance intitulée *Before The Drift (hantu#12)* Pascale Weber, revêtue d'une tunique blanche surdimensionnée, s'immerge dans l'eau d'une fleuve et se laisse dériver durant près de trois heures au gré du courants jusqu'à la mer. Comme le note Valentina Gioia Lévy, « *Weber s'abandonne totalement aux flux et son corps, avec sa seule présence, contribue à dessiner le mouvement continu et harmonieux du fleuve* »²⁰⁶.

Hantu s'incorpore également dans le troisième élément : l'air. Pour *Hantu#18 (2014)*, réalisé sur le Brise-lame de la baie du Sound à Plymouth, Pascale Weber est habillée d'une robe blanche dont les manches aux armatures solides forment de véritables voiles blanches qui s'agitent librement au vent. « Par moments elle semble devoir s'envoler, mais elle reste bien ancrée dans le sol, tandis que les grandes ailes se débattent dans un effort continu d'interaction avec le vent. Le corps,

²⁰⁶ Valentina Gioia Levy, « Un défi à la disparition » dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans le performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

les gestes de Weber et surtout les grandes ailes blanches s'opposant aux courants d'air, transforment la danse en une lutte, ou plutôt une débâcle amoureuse»²⁰⁷.

Au cours de multiples conférences les artistes de *Hantu* soulignent non seulement le mystère extralinguistique du corps, mais également la dépendance de la vie corporelle vis-à-vis de conventions imposées au corps, qu'ils traduisent en structures discursives. C'est ainsi que le travail de Pascale Weber et de Jean Delsaux consiste à mettre en échec la parole qui a libéré un jour l'humain de la nature, mais en même temps l'a privé de *l'accueil inconditionnellement positif*²⁰⁸ de soi-même et notamment de son propre corps. Après avoir exploré des représentations de leur propre corps, le duo transfère cette pratique à des performances collectives où chaque participant est invité à déconstruire le schéma de son propre corps.

*J'ai toujours cherché à atteindre un corps qui parvienne à mettre à mal mes propres représentations, qui m'aide à dépasser l'image... Oublier mon enveloppe visible, exposée à la vue. Oublier que mes postures, ma façon de me mouvoir sont soumises au jugement esthétique. Oublier que je me suis construite, que j'ai été construite à partir de modèles, de rôles socialement attribués par les règles du pouvoir, de la culture qui le sert, de la bienséance, promues par l'école et la famille...*²⁰⁹

L'approche qui vise à déconstruire les conséquences des conventions discursives ancrées dans l'aspect corporel évoque les réflexions proposées par Giorgio Agamben dans son essai *Notes sur le geste*²¹⁰.

Agamben parle de l'étude du médecin Gilles de la Tourette consacrée à l'analyse d'un des gestes humains les plus ordinaires : la marche. Grâce à un diagnostic scientifique il décrit une prolifération de tics, de spasmes, de saccades et

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Unconditional positive regard* est un concept de la psychothérapie non-directive proposée par Carl Rogers dans les années 1950. La méthode, qui met l'accent sur la qualité de la relation entre le thérapeute et le patient (empathie, congruence et considération positive inconditionnelle), a exercé une influence considérable sur les multiples formes de la psychothérapie et également sur les différentes pratiques artistiques ayant pour but le développement des capacités créatrices des clients/étudiants.

²⁰⁹ Pascale Weber, *L'Attachement*, Éditions Al Dante, 2015.

²¹⁰ Giorgio Agamben, "Notes sur le geste", dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 59-71.

de maniérismes « qui ne peut être définie que comme une catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité »²¹¹. Agamben en vient à la conclusion que la mise à distance du geste le plus quotidien commence à partir de la fin du XIX siècle, d'où cette manière de marcher caractérisée par un contrôle moteur et un formatage du mouvement qui apparaissent la norme dans les films de l'époque Marey et Lumière). Ainsi, selon Agamben, « dès la fin du XIXe siècle, la bourgeoisie occidentale avait définitivement perdu ses gestes »²¹².

C'est en devenant un instrument du travail, au moment où l'économie productive prend son essor, que le corps humain perd sa singularité et son authenticité. Agamben évoque entre autres la danse d'Isadora Duncan, les romans de Proust ou le cinéma muet qui peuvent rétablir un geste original, désormais instrumentalisé par la production industrielle de l'image. Lore Gablier, plasticienne et commissaire d'exposition, co-directrice artistique de Frasnq, fait valoir l'idée que, face à la libération du geste, les capacités de la performance s'avèrent limitées :

*Cette même perte que semblent consigner et acter les artistes de la performance : la violence contenue dans nombre de performances témoigne en effet de l'impossible retour du geste. L'espoir enraciné dans la modernité du début du siècle laisse place, dans les années soixante, au désenchantement : la performance ne serait donc pas à proprement parler une histoire du geste mais le temps et le lieu de son deuil*²¹³.

Il est important d'évoquer la nature du geste qui, selon Agamben, ne possède pas d'autonomie linguistique, car apparaissant « dans-le-langage de l'homme comme pure médialité »²¹⁴. Pourtant, même s'il occupe une position intermédiaire, le geste exerce un impact sur le langage par le mécanisme de la rétroaction, en devenant source de conventions et de normes - d'abord motrices, puis discursives. Ainsi, par ce mécanisme même de la rétroaction, il est possible d'intervenir sur le langage, en ébranlant les normes du fonctionnement moteur. Les performances de

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Lore Gablier, « Conférence-performance de Guillaume DESANGES et Frédéric CHERBOEUF », *E-Taz, plateforme de réflexion de l'école du Magazine*, le 3 mai 2005, Grenoble, URL: http://www.ecoledumagasin.com/session15/deplacements_colloques_desanges.html, consulté le 22 mai 2020.

²¹⁴ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 59-71.

Hantu peuvent être étudiées comme recours à un geste singulier qui mène finalement à une parole authentique.

Le physiologue russe Nicolaï Bernstein²¹⁵ a proposé une théorie des niveaux de construction des mouvements qui pourrait aider à expliquer les mécanismes du fonctionnement des gestes à différents stades, y compris de ceux utilisés par le *Hantu* dans le cadre de la réorganisation de la gestuelle, et par conséquent des paroles, des notions et des discours.

Bernstein décrit cinq niveaux physiologiques de la construction des mouvements. Plus le mouvement est complexe, plus de niveaux moteurs sont impliqués.

1. Le niveau A est celui du tonus. Ce niveau établit la communication entre les systèmes neuronaux et musculaire. Selon Bernstein, c'est le niveau du « langage musculaire ». Résidant dans la moelle épinière, la fonction du premier niveau est de préparer l'appareil moteur pour répondre adéquatement aux commandes (influences, instructions, contraintes) provenant des niveaux supérieurs de construction du mouvement en modifiant l'excitabilité des cellules sensorielles et motrices.
2. Le niveau B est celui des synergies (ou le niveau des liens musculo-articulaires) Résidant dans le mésencéphale, il maîtrise les degrés de liberté de l'appareil moteur et garantit la cohérence dans les mouvements en contrôlant la synergie musculaire. Celle-ci est assurée par l'afflux d'informations proprioceptives sur l'ensemble corps.
3. Le niveau C est qualifié par Bernstein de niveau du champ spatial car il reçoit et analyse toutes les informations sur l'espace extérieur. C'est par conséquent sur ce niveau que se construisent les mouvements fondés sur les caractéristiques spatiales des objets, telles que leur forme, leur position, leur longueur, leur poids, etc. Des mouvements tels que la marche, l'escalade, la

²¹⁵ Nicolaï Bernstein, *The co-ordination and regulation of movements*. Pergamon Press, Oxford, 1966.

course, le saut, les mouvements acrobatiques sont dirigés également par ce niveau.

4. Le niveau D est désigné comme celui des actions objectales. C'est le niveau cortical gérant la manipulation et organisant la logique de cette manipulation. Il s'agit déjà, non de gestes, mais d'actions, car ce niveau est orienté vers des résultats bien précis. Exemples d'actions contrôlées par ce niveau : le geste du chirurgien, du musicien, tous les travaux domestiques.
5. Le niveau E organise les actes moteurs intellectuels, principalement les mouvements nécessaires à l'expression orale et écrite, verbale ou gestuelle : il s'agit également de la langue des signes, du code morse, etc. Les mouvements de ce niveau ne sont pas déterminés par les propriétés physiques d'objets, mais par les caractéristiques symboliques de notions et de concepts. Bernstein n'a pas désigné une localisation cérébrale précise pour ce niveau, mais il supposait que son fonctionnement est principalement régulé par les lobes frontaux.

Il est évident que dans l'organisation d'un mouvement complexe, en règle générale, plusieurs niveaux interviennent en même temps : celui sur lequel le mouvement est construit (appelé « leader »), ainsi que tous les niveaux sous-jacents. Par exemple, l'écriture est un mouvement complexe auquel participent les cinq niveaux mais dans lequel le niveau E est le leader.

Alexis Leontiev et Alexander Zaporozhets²¹⁶ évoquent un phénomène assez intéressant qui pourrait illustrer la différence entre le geste et l'action, en particulier dans le cadre de l'utilisation du mécanisme de rétroaction dans les performances de *Hantu*. Leontiev et Zaporozhets font une remarque intéressante pendant les séances de rééducation des mouvements des bras des blessés. Après une série d'exercices de rééducation, un test est effectué pour déterminer la mesure de restauration de la fonction d'un bras. Pour ce faire, un patient est invité à « lever la main le plus haut possible ». À la suite de l'énoncé de cette consigne il ne lève la main que jusqu'à un certain niveau, et l'amplitude de ses mouvements reste très limitée. Ensuite la tâche

²¹⁶ Alexis Leontiev et Alexander Zaporozhets, *Rétablissement du mouvement*, Moscou, Sovetskaya nauka, 1945.

est redéfinie : on demande à un patient de « lever la main jusqu'à la marque indiquée sur le mur », et il s'avère capable de lever la main de 10 à 15 cm plus haut. Enfin, la tâche est à nouveau reformulée : un patient est invité à «retirer un chapeau d'un crochet» - et la main est levée encore plus haut.

On peut ainsi établir l'analogie suivante avec les propos d'Agamben : les idées politiques, sociales et autres, peuvent relever non seulement du niveau discursif, c'est-à-dire du niveau E des actes intellectuels, ou du niveau D du comportement objectif, mais peuvent également concerner les niveaux moteurs les plus basiques. La dysfonction de la marche décrite par De la Tourette et introduite par Agamben n'est qu'un exemple de l'influence que peut avoir l'identification des spectateurs de cinéma avec les héros vus à l'écran.

D'une œuvre à l'autre, *Hantu* fait appel aux différents niveaux de la construction des mouvements. Si dans les performances des années 2017-2020, fondées sur la lecture, on donne priorité au niveau E, base des mouvements responsables d'actions symboliques, on trouve parmi les performances antérieures des œuvres fondées, par exemple, uniquement sur le niveau A, celui du tonus musculaire (par exemple, *The Drift (hantu#12)*). C'est ainsi que le duo a recours au mécanisme de la rétroaction et tente de retravailler les normes ancrées dans le discours même à partir des niveaux moteurs fondateurs - les niveaux A et B -, même à partir du tonus musculaire ou des liens musculo-articulaires, instruments importants du travail de Pascale Weber, protagoniste du duo. « Le geste, dit Pascale Weber, est à la fois l'idée et le corps, et non pas seulement la sémiotique du corps. ... Au sein de notre duo, nous cherchons à étendre le geste »²¹⁷.

Dans un dossier au sujet du geste pour *L'Annuaire Théâtral ordinaire mis en jeu par les arts du spectacle vivant*, Ariane Martinez évoque une hypothèse qui repose sur la revalorisation du geste par rapport à l'acte, au tournant des années 2000, où « le geste étant associé, sur scène et hors-scène, à l'intention et à l'empathie, alors que l'acte (particulièrement valorisé dans les années 1960-70)

²¹⁷ Pascale Weber, *L'Attachement*, Éditions Al Dante, 2015, p. 110.

connote l'efficacité et l'impact sur le réel »²¹⁸. Les performances de *Hantu*, semblent unir ces facultés et exercent un impact sur la réalité²¹⁹ justement à travers les gestes.

Si le body art a torturé et a même tenté de tuer le corps, *Hantu* ne le ressuscite pas, mais le rétablit dans le fantasme de son état d'origine. La langue est devenue un « fruit défendu » pour le corps et nous interdit à jamais un retour à la nature. Comment revenir au corps malgré ce mur du langage et le processus de la symbolisation ? La réponse de *Hantu* est : à travers le flux, y compris celui qui traverse les fibres musculaires. On note que pour certaines performances de body art classiques, le corps n'est qu'un prétexte, le dispositif s'organisant autour du langage, tandis que généralement dans les œuvres de *Hantu*, le corps devient lui-même langage de la performance.

Cette tentative d'accès à un univers infra-linguistique rappelle certaines problématiques du réalisme spéculatif, courant de la philosophie contemporaine qui, selon Graham Harman, l'un de ses initiateurs, « peut être décrite sans risque comme une Philosophie de l'Accès au monde »²²⁰. A un moment post-kantien de révision de la place de la perception humaine dans la configuration ontologique, de nouvelles interprétations sont proposées pour des phénomènes fondateurs tels que « objet », « sujet », « réel » ainsi que pour les liens qui les unissent.

Ainsi Graham Harman, l'un des principaux représentants du réalisme spéculatif, considère-t-il nécessaire de remettre radicalement en cause la « philosophie de l'accès humain » qui « réduit les objets à la manière dont nous nous rapportons à eux »²²¹. Graham Harman interroge ce qu'il appelle les « philosophies de l'accès », ne déterminant notre mode d'accès aux choses que par les choses. Pour sa part, il met en avant une « ontologie orientée vers l'objet », destinée à remplacer les ontologies qui se condamnent à proposer « une pensée de notre pensée des choses ». Il affirme ainsi l'existence d'objets extra mentaux et la présence entre eux de relations ne pouvant être réduites à celles qu'ils entretiennent

²¹⁸ Ariane Martinez, « Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant », *L'Annuaire Théâtral*, n°63-64, 2020.

²¹⁹ C'est le terme qui me semble plus juste pour définir ce qui existe effectivement ; *le réel* est plutôt lié à une transcendance, à un hors-symbolique.

²²⁰ Graham Harman, *L'Objet quadruple*, PUF, Collection Métaphysiques, 2010.

²²¹ Graham Harman, *Prince of Networks : Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, Re.press, 2009, p. 102 et p. 40, traduit par Frédéric Bisson et Frédéric Neyrat, pour "Enquête sur le Nouveau Champ Spéculatif", *Multitudes* 2016/4 (n° 65), pages 31 à 41.

avec les êtres humains. « Bien que ces objets et leurs relations ne soient pas immédiatement ou intégralement accessibles à nous, ils se dévoilent néanmoins de façon indirecte et partielle »²²². Notamment dans le champ artistique, ces relations inter objectales s'établissent par le biais du métaphorique²²³. Le travail de *Hantu* semble tenter de franchir, non seulement « la souveraineté du langage »²²⁴, mais aussi la logique des relations indirectes aux objets, en ouvrant des accès universels non par la métaphore, mais par le flux.

Cette relation à une réalité évoque certaines idées de Hamilton Grant, l'un des membres fondateurs du réalisme spéculatif, qui recourt à la philosophie de Schelling pour s'opposer aux représentations « somatiques » de la nature réduisant celle-ci à des corps ou des objets : la nature est, elle aussi, une entité, entendue comme « processus dynamique de l'auto-construction de la matière »²²⁵. Cette approche fait écho à celle de *Hantu* qui parvient à éviter une contradiction courante : critiquer l'anthropocentrisme tout en faisant appel à la perception humaine au cours du processus créatif. Les artistes tentent de s'incorporer aux objets à travers un être universel traduit par un flux et des vibrations. « Mon corps est un médium et un passage vers une autre réalité »²²⁶ - écrit Pascale Weber.

Même les performances du duo apparemment fondées sur la langue renvoient à une conception du flux et apparaissent, quant à elles, comme un moyen de reconstruire la nature et les objectifs initiaux du langage.

Dans le cadre du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », Pascale Weber et Jean Delsaux ont proposé une performance phonoplastique *Hantu#11-[do.ne][fɔɪm]*. Celle-ci a été réalisée après un séjour du duo chez les Inuits de l'Arctique Canadien (au Nunavik). Les artistes se sont intéressés en particulier au chant de gorge traditionnel, à l'écriture de l'inuktitut ainsi

²²² Pierre-Alexandre Fradet, Tristan Garcia, «Petit panorama du réalisme spéculatif», *Spirale*, n° 255, hiver 2016.

²²³ Andrei Shental, Anastasia Shavlokhova, « Esthétique est le futur de la philosophie », entretien avec Graham Harman, *Colta*, le 24 mars 2016, URL: <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-buduschee-filosofii>, consulté le 10 mars 2020.

²²⁴ Roland Barthes, « De la science à la littérature » (1967), *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil 1984.

²²⁵ Frédéric Bisson, Frédéric Neyrat, *Enquête sur le Nouveau Champ Spéculatif// Multitudes* 2016/4 (n° 65), pages 31 à 41.

²²⁶ Pascale Weber, *L'Attachement*, Éditions Al Dante, 2015, p. 110, P. 104

qu'aux caractéristiques géographiques qui ont donné naissance à ces coutumes et traditions, et ont mis en relation ces informations avec la forme que prend l'air au sortir de la bouche lorsqu'on parle.

Valentina Levy raconte que pour préparer cette performance au Canada, le duo s'est entraîné à souffler et à prononcer les mots *Donner forme* en l'hiver, à l'extérieur, alors que les températures étaient de moins trente degrés. « Les conditions naturelles – l'humidité dans l'air, la réverbération causée par la présence de nuages et la pleine lune, le vent qui « pousse la forme au lieu de la rabattre » – ont joué un rôle primordial dans la préparation de la performance. « Hantu - dit Valentina Levy - s'est rapidement aperçu que cette expérience ne décrivait pas seulement des phénomènes de turbulences appliqués à la parole et l'expiration de l'air des poumons mais que cet « entraînement » mettait surtout en évidence l'effet des phénomènes météorologiques sur notre corps»²²⁷.

La performance phonoplastique *Hantu#11-[do.ne][fьm]*, réalisée aux Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg en 2017, « est un exercice de transmutation de l'invisible dans la sphère du visible »²²⁸. Delsaux et Weber restent dans le noir, chacun est doté d'une petite lampe frontale, le premier pour suivre et donner des indications phonétiques à sa partenaire, la seconde pour éclairer ses lèvres lorsqu'elle prononce et articule différents sons dans le noir. Lorsque Weber prononce les paroles « donner forme », une vapeur incorporelle s'échappe de sa bouche. « L'informe prend forme par l'acte de donner forme et l'invisible se révèle au regard par l'acte de révéler »²²⁹. Derrière les deux artistes est projeté un film vidéo de 12 mn55 suffisamment ralenti pour qu'on puisse voir les nuages de fumée qui produisent de véritables sculptures vaporeuses lorsqu'ils s'échappent de la bouche de Pascale Weber.

Cette performance phonoplastique, tout en étant fondée sur un aspect linguistique, fait écho à d'autres œuvres du duo, centrées sur des enjeux corporels non verbaux. Paradoxalement, cette performance s'attaque elle aussi au mur du

²²⁷ Valentina Gioia Levy, « Un défi à la disparition » dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans le performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

langage autour d'un verbe. Elle abolit la dichotomie entre le verbal et le corporel, et restitue la place initiale de la langue en tant que continuité du corps.

Dans le cadre de leur paradigme personnel, quel est le rapport du *Hantu* avec les institutions artistiques et éducatives ? *De jure*, le duo respecte les processus de légitimation muséale et de recherche, lorsqu'ils documentent leurs œuvres, organisent des événements scientifiques et publient des livres et des articles en conformité avec les règles académiques. Pourtant, *de facto*, à travers sa méthodologie et son esthétique critique de la suprématie du langage, *Hantu* inverse discrètement le processus d'institutionnalisation qui transforme l'art de la performance en musée et en école, en s'opposant tout d'abord à l'institutionnalisation du discours. Tactiquement, *Hantu* refuse le protocole académique et s'exprime à travers le geste, toujours inattendu, en continuant à déconstruire le langage institutionnel.

2.2.2. La conférence-performance : un langage en soi

La conférence-performance s'élabore en opposition à une pratique de généralisation de l'information et de transformation du signe, musculaire ou graphique, en flux. Si *Hantu* travaille le langage à partir du flux, la conférence-performance remet en question une parole dans son état condensé.

Il est difficile d'identifier le moment de naissance de cette pratique sachant que les orateurs de toutes les époques faisaient recours à des codes comportementaux particuliers, voir décalés, dans le but de rendre leur discours plus exubérant. Dans l'époque d'après-guerre les différents artistes, tels que John Cage, Yves Klein, Robert Morris, Robert Rauschenberg ont commencé à explorer le statut et le potentiel esthétique de la parole dans le champ institutionnel. Pourtant, cette pratique a certainement connu son essor au moment du *tournant institutionnel* (connu également sous tels labels que *tournant institutionnel*, *tournant éducatif*, *production de connaissances*, ou *exposition discursive*) marquant le passage du fordisme au postfordisme fondé sur l'information, la connaissance, le travail non matériel.

Les lectures, qu'elles soient ou non performées, sont souvent présentées sous le label de la conférence-performance. Pourtant, nous verrons que la conférence-performance est censée performer tous les éléments de sa mise en scène, de l'espace jusqu'au contenu du discours, afin de maintenir un fameux *écart* performatif (voir la partie précédente), se calquant ainsi sur le fonctionnement de l'institution. C'est généralement par un effet de « panne symbolique » dans le discours qu'elle construit que la performance réussit à maintenir cet écart qui la différencie de l'institution.

Le philosophe et critique russo-britannique Andrei Shental propose d'examiner l'intervention discursive non comme « une substance ou une conception artistique mais comme une opération »²³⁰. Selon Shental, en tant qu'opération, la conférence-performance ne se contente pas de résister au visuel : elle subvertit la nature binaire de l'opposition entre *aisthesis* et *noesis*, le conceptuel et l'optique, celui qui parle et celui qui reste silencieux, le subjectif et l'objectif, le pratique et le théorique. La conférence-performance étant une opération, elle déplace les frontières des catégories habituelles et introduit un processus d'hybridation dans des structures hiérarchiques asymétriques²³¹.

La non-stabilité, la fluidité perceptuelle du langage fait irruption dans le visuel et bouleverse ses attitudes. Selon Vangelis Athanassopoulos,

*Il s'agit de considérer la conférence-performance dans la multiplicité de ses sources, comme champs de potentialités hétérogènes ; non pas comme une forme déterminée mais comme la condensation fragmentaire, intermédiaire, polymorphe et précaire de quelque chose qui ne cesse d'échapper au langage, et qui pourtant fait partie de celui-ci*²³².

Dans le cadre de la réflexion initiée dans la partie précédente à propos du statut de l'institution artistique, la performance-conférence peut être considérée comme un exemple phare d'une affirmation subversive : l'artiste sous l'identité d'un conférencier, instrumentalisant tous les codes, travestit les éléments visuels institutionnels emblématiques et met ainsi en question la puissance institutionnelle.

²³⁰ Andrei Shental, « Discours artistique », *Moscow Art Magazine*, n°92, 2013.

²³¹ Ibid.

²³² Vangelis Athanassopoulos, « De l'acte de langage au geste discursif », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste*, Les presses du réel, 2018., p. 8

Outre son potentiel subversif, la forme non spécifique de la performance-conférence, empruntée au milieu académique, permet de repenser le rôle du discours en tant qu'unité même de la pratique de la performance. Elle va donc renvoyer « au dire comme fiction, au sens étymologique de fabrication, dispositif, solution artificielle à une contradiction réelle »²³³.

2.2.2.1. Performer le texte académique : transformation de l'indice en symbole

Cette thèse a été précédée par un mémoire de Master 2 consacré à la performance contextuelle, ce qui a influencé la forme de sa soutenance. Je ne connaissais pas alors la conception de l'affirmation subversive (Inke Arns et Sylvia Sasse), et j'ai cherché une forme qui interroge le contexte dans la performance. J'ai proposé une intervention qui mettrait donc en jeu tous les éléments de la soutenance.

L'aspect fondateur du mémoire de Master 2 reposait pour moi dans l'intertextualité des sources d'information identiques auxquelles les autres étudiants de l'UFR et moi-même avons recours lors de la rédaction d'exposés ou autres. Cette intertextualité académique produisait en moi la sensation d'un épuisement du potentiel critique de diverses conceptions et théories esthétiques, philosophiques, sociologiques, devenues, d'une part des références universelles, d'autre part les preuves indiscutables de bonnes connaissances scolaires. Au bout du compte, chaque texte étudié, quel que soit son auteur, était perçu comme le énième chapitre d'un seul texte. Lequel tente à chaque fois d'échapper à l'universalisme qu'il a lui-même engendré, afin de permettre de nouvelles interprétations, tout en renforçant cet universalisme et en utilisant comme ou outil de légitimation académique. De cette contradiction est née l'idée d'une soutenance de mémoire sous la forme d'une performance intitulée, à la barthienne, *La mort de l'auteur*.

Le mémoire était divisé en huit parties, chaque partie était imprimée et glissées dans les mémoires de Master 2 rédigés par d'autres étudiants des années précédentes, que j'avais empruntés à la bibliothèque universitaire. Afin de souligner l'appartenance de ces auteurs à une communauté académique et donc afin de

²³³ *Ibid.*, p. 8-9

confirmer la reconnaissance académique de leurs textes, j'ai invité Patricia Bourgoïn, responsable de la bibliothèque du Centre Saint-Charles, à assister à la performance en effectuant l'une de ses fonctions habituelles : le prêt des livres. Le protocole était simple : Patricia Bourgoïn, assise devant la table sur laquelle était dressée une pile de mémoires, m'en remettait un, j'énonçais le nom de son auteur, le titre et l'année de la soutenance, ensuite je l'ouvrais à la page où mon propre texte était inséré, et le lisais comme si ce texte avait été rédigé par l'étudiant en question et faisait partie de son mémoire. La procédure était identique pour les huit mémoires.

Outre le protocole de la bibliothèque, celui de la soutenance académique était également repris et respecté : un-e étudiant-e se tient debout devant le jury et présente son texte. Le décalage donc consistait à jouer avec la représentation symbolique des auteurs : énoncer le nom de la personne, le titre supposé du travail scientifique, et faire ensuite la lecture d'un texte représentant un protocole conventionnel de présentation valable pour n'importe quel travail. C'est-à-dire, en respectant cet ordre d'énonciation : le nom d'un auteur – une phrase dont la structure grammaticale et syntaxique ressemble à celle d'un titre - un texte ayant un rapport symbolique avec la phrase qui pourrait lui servir de titre, et nous sommes supposés lire les écrits de celui ou de celle dont le nom a été prononcé. En réalité, ce qui était énoncé pouvait n'être, par un pur hasard, qu'un assemblage de mots correspondant à des conventions discursives. Si tel était le cas, cela signifiait que le texte de mon propre mémoire ne faisait juste qu'alterner des mots de façon poétique, mettant ainsi en cause le protocole syntaxique de la présentation du mémoire.

Comme l'écrit Vangelis Athanassopoulos, « il est vrai que le langage peut avoir des effets directs sur la réalité, modifier les termes, c'est peut-être provoquer quelques basculements, pragmatiques ou symboliques, dans l'articulation des mots et des choses, là où s'opère le partage des identités ».²³⁴ Dans le chapitre précédent, la performance était définie comme une polyphonie contextuelle consistant en jeux de circonstances contrastées, voire contradictoires. La conférence-performance devient non seulement un terrain de jeu pour des contextes physiques, l'un institutionnel et l'autre résistant à l'institutionnalisation, mais aussi pour des contextes sémiotiques. Cependant, à la différence de la poésie pure, qui vise un potentiel de collision textuelle, la conférence-performance cherche à révéler un certain degré de son agentivité.

²³⁴*Ibid*, p. 8

D'un autre côté, si nous oublions cette supposition fondée sur les conventions linguistiques et académiques, et admettons que les conventions en question étaient respectées, il s'avère que tous les morceaux de texte lus faisaient bien partie des thèses des étudiant-e-s dont les noms avaient été préalablement énoncés. Dans ce cas, l'ironie reposait justement dans l'utilisation systématique des conceptions esthétiques universelles unifiant toutes les recherches scientifiques, qui en principe, ont pour seul objectif la nouveauté des résultats et la fraîcheur des réflexions. C'est ainsi qu'à travers cette performance je faisais preuve d'ironie face à mon propre travail de recherche, qui ne parvenait pas à échapper au cercle vicieux des références, en brouillant même le sujet de la recherche.



Figure 47. Polina Dubchinskaia, *Mort de l'auteur*, performance, soutenance du mémoire du Master 2, Centre Saint-Charles, Paris 2015, ©Polina Dubchinskaia



Figure 48. Polina Dubchinskaia, *Mort de l'auteur*, performance, soutenance du mémoire du Master 2, Centre Saint-Charles, Paris 2015, ©Polina Dubchinskaia

Vangelis Athanassopoulos esquisse une critique du discours en tant qu'acte performatif qui « envisage le corps en tant que limite extrême – et seul – de la signification »²³⁵. En effet, la parole étant au centre de la conférence-performance, elle est légitimée par les caractéristiques mentales et sociales de celui ou de celle qui la produit. Dans *La mort de l'auteur* la légitimation du discours passe par la polyphonie verbale. Paradoxalement c'est ce contexte académique qui est devenu, à la fois source de l'ironie référentielle, sujet de cette performance, et terrain pour la présentation de cette ironie. L'ensemble des réglementations universitaires, discursives comme organisationnelles, peut être considéré comme à la fois l'origine et la finalité du travail *La mort de l'auteur*. Ce sont non seulement la figure de l'étudiante au moment de la soutenance, mais aussi tous les éléments de la procédure de la soutenance qui deviennent, d'abord un indice, ensuite un symbole, pendant la soutenance.

2.2.2.2. De l'outil de la performance à une dénonciation linguistique

²³⁵ *Ibid.*, p. 14

*Dans la conférence-performance, en revanche, la médialité du langage est maintenue, d'une manière ou d'une autre, comme arrière-fond instrumental sur lequel se joue la déconstruction de l'instrumentalité du discours*²³⁶.

Cette formule de Vangelis Athanassopoulos montre comment la conférence-performance est devenue une voie de désinstitutionnalisation du langage, après avoir précédemment institutionnalisé la performance elle-même. En même temps, si le cadre d'une conférence est un élément formel de désinstitutionnalisation, l'ironie, ou plutôt l'autodérision devient une figure de style scellant les éléments déconstruits.

Or, la conférence-performance est devenue un champ de réflexion à part pour la performance sur le processus de son institutionnalisation, et, par ailleurs sur ses relations avec l'institution. Le *Body art* s'est-il transformé en *Institution art* ? Ainsi, la critique institutionnelle ne peut être limitée aux deux vagues définies par les auteurs de la revue *October* et décrites dans le chapitre précédent. La relation avec la performance continue à rester mitigée, et les mécanismes de défense qui en résultent seront probablement toujours traduits sous forme d'intervention artistique. L'ironie, pour Freud, est un modèle supérieur de mécanisme de défense. C'est ainsi que la conférence-performance, tout en cherchant à réviser les relations avec l'institution, ne cesse jamais de recourir à cette dernière, selon des modalités très variées.

Mon travail n'a pas fait exception. Le colloque sur les nouvelles formes de présence dans la performance a fourni une occasion pour étudier les potentialités de l'ironie face à un événement académique. Je vais ici présenter une performance-conférence réalisée dans le cadre du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance » réalisé dans le cadre de ce colloque.

Comment peut-on conjuguer les deux rôles, celui de co-organisatrice de colloque et d'artiste ? Assurer le bon fonctionnement d'un événement et conserver un écart mental pour réaliser une performance ?

Tout colloque devient un métatexte, dont chaque organisateur devient le rédacteur. Il arrive à un moment que le rapprochement exceptionnel avec le sujet du

²³⁶ *Ibid.*, p. 9

métatexte fasse ressentir ses limites, un état de saturation informationnelle et organisationnelle. C'est ainsi qu'ayant dans l'idée de créer une performance en lien avec le sujet d'un colloque, j'étais automatiquement piégée par les limites du métatexte. Déconstruire celui-ci en le passant par le filtre de l'autodérision était alors peut-être le seul moyen de sortir du cercle vicieux discursif.

C'est ainsi qu'en invitant des intervenants à un évènement, le comité d'organisation les piège en même temps, en ajoutant leurs voix à un chant polyphonique qui ne permet pas de prendre de la distance vis-à-vis de l'objet du colloque et ici de ma propre performance. *paroles : səlɔrɛd* propose une représentation de ce chant polyphonique et une approche ironique face à celui ou celle (en réalité soi-même) qui n'a pas réussi à répartir ses voix multiples sur des canaux différents. C'est également une tentative de représentation d'une discussion polyphonique sur la performance qui dure depuis plusieurs décennies, mais qui ne fait qu'engloutir les voix de ses participants. D'une certaine façon, il s'agit d'une parodie du genre, fréquente dans la performance-conférence, mais aussi de l'envie de subvertir la quintessence d'un colloque, en mettant en question tous ses aspects physiques et symboliques.

La mise en scène de la performance *paroles : səlɔrɛd* est fondée sur la co-présence de l'artiste et de son portrait vidéo. Les monologues de chacune des jumelles sont des compilations de textes des intervenants du colloque, traduits dans deux langues : les jumelles-interprètes prononcent simultanément le même texte en russe et en français. Au cours de la performance ces deux langues se parasitent l'une l'autre ; les textes sont d'abord lus simultanément dans les deux langues, puis chacun des monologues se laisse contaminer par l'autre langue, intégrant en russe des mots français et réciproquement. En fin de performance la langue choisie par chacune des « jumelles » s'est inversée : l'interprète qui s'exprimait en français parle désormais en russe et inversement.



Figure 49. Polina Dubchinskaia, *paroles: səlɔɹɛd*, performance, Institut I.E.Répine (Académie des Beaux-Arts de Russie), le 1 juin 2017, ©Polina Dubchinskaia

Paroles : səlɔɹɛd met en place tous les éléments d'une intervention académique dans un endroit approprié : un vocabulaire strictement universitaire, un code vestimentaire sobre, l'utilisation d'une tribune. La prononciation simultanée du texte dans deux langues fait écho à la traduction simultanée pratiquée lors des colloques internationaux. Ces codes peuvent créer l'illusion d'une construction banale et évidente, et même inciter les spectateurs à quitter la salle de projection au bout de quelques secondes. Seule une petite rupture formelle, perçue d'abord inconsciemment, qui se mue peu à peu en polyphonie franco-russe, transforme cette « traduction simultanée » en forme décalée, plutôt discursive que linguistique.

Paroles : səlɔɹɛd est une performance destinée aux participants qui ont suivi toutes les étapes de l'organisation du colloque plutôt qu'à des spectateurs. Durant la préparation du colloque pour les futurs intervenants je suis une figure dissimulée derrière un avatar qui évolue dans une interface numérique et communique avec chacun et chacune dans leur langue d'origine. Les uns la connaissent sous le nom de Polina Dubchinskaia (eng), les autres sous celui de Paulina Doubtchinskaia (fr), ou encore Полина Дубчинская (rus). À la base de cette performance, on trouve l'affichage simultané des deux identités de mon personnage, sachant que, pour

chaque partie des spectateurs – francophone ou russophone - l'une des identités restera inaccessible.

D'un point de vue plus général, cette intervention propose une tentative de recours à une tactique de sur-identification par un biais purement linguistique, dans lequel les propos ne prévoient aucun « shift » sémantique, aucune reformulation de ma part, puisque j'ai fait le choix d'utiliser les textes scientifiques dans leur état d'origine, dit « technique ». Il s'agit également de la *mimesis* du contexte bilingue de l'événement et, plus encore, d'une tentative d'établissement du statut, assez vague et souvent contradictoire, de l'artiste-chercheur, que je tente d'équilibrer, notamment, par une polyphonie discursive.

La dimension vocale brouille le réseau des signifiants visuels et fait la démonstration de son importance, précisément dans le sens des arts plastiques, pour lesquels un être n'est plus uniquement incarné à travers un index graphique. Le vocal renforce le visuel et transforme l'index créé par l'artiste en symbole. La « pensée de l'être, - écrit Jacques Derrida - comme pensée de ce signifié transcendantal, se manifeste par excellence dans la voix »²³⁷. Guillaume Artous-Bouvet note que « l'ontologie ainsi que la linguistique accordent un privilège essentiel à la dimension parlée de la langue, c'est-à-dire à la voix »²³⁸, qui devient un outil fondamental de la conférence-performance, sortant du cadre purement visuel et conférant une dimension vocale à son iconographie : « La voix s'entend – c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience – au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant [...] elle constitue de ce fait une forme de l'auto-affection pure »²³⁹. C'est ainsi que dans la performance *paroles: səlɔjed* les signifiants, discursifs comme visuels, se construisent et se brisent en même temps, en ne laissant rien à part la voix. Comme derrière chaque visuel il y a d'abord une voix, la performance-conférence nous renvoie à l'aspect originel du signifiant, qui poursuit sa longue existence en cheminant à travers les plages paraverbaux et graphiques du logos.

²³⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1967, p. 33.

²³⁸ Guillaume Artous-Bouvet, « Littérature et déconstruction », *Po&sie*, vol. 122-123, n° 4, 2007.

²³⁹ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1967, p. 33.

La performance *paroles : səlɔʁəd* fait certainement écho à une performance d'Esther Ferrer *Encore une performance ?!* (Centre Pompidou, 2010), où « on perçoit les enjeux relatifs à cette mise en scène singulière du corps et de la parole savante »²⁴⁰ : l'artiste imite une intervention académique consacrée à la performance en articulant les mots sans les sonoriser. Cette conférence muette faisait alterner l'énonciation de courtes expressions contenant le mot « performance » : « méta performance », « par la performance » etc. L'explication de la démarche se déploie dans le champ méthodologique : selon l'artiste, « les gens me demandent d'expliquer, qu'est-ce que c'est, la performance. C'est la peur du vaste nombre d'interprétations de l'idée de performance et le mieux est que la personne fasse sa propre définition. Donc, pour les demandes de faire une conférence je fais des choses comme ça ».²⁴¹ L'intervention d'Esther Ferrer contient également des gestes, associés au répertoire habituel des gestes performatifs, qui renforcent sans directement illustrer les expressions émises (l'artiste regarde les spectateurs à travers une loupe, se déshabille, lance des objets, mange des oranges, boit de l'eau).



Figure 50. Esther Ferrer, *L'art de la performance : théorie et pratique*, performance, documentation vidéo, capture d'écran, Centre Pompidou, Paris, 2010 Photo : Hervé Véronèse © Esther Ferrer

Esther Ferrer introduit donc une discussion polyphonique à propos de la performance en supprimant le registre discursif mais en gardant le registre gestuel. Quelques expressions sonorisées, retirées de leur contexte, sans composer de discours, deviennent une part du registre gestuel : « Je parle de la performance et je

²⁴⁰ Anne Crissels, «Performances oraculaires : la délivrance du savoir entre rite et jeu», *déméter* [En ligne], *Du rite au jeu, Textes, Articles, Thématiques*, mis à jour le : 05/04/2016, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=514>, consulté le 15 mai 2020.

²⁴¹ Esther Ferrer, *Encore une performance?!*, vidéo, Service des Nouveaux médias - Centre Pompidou (Réalisateur) Captation, 01h 33m 03s, 2010.

fais de la performance en même temps »²⁴². De la même façon, sont présentés hors contexte, non seulement les expressions mais également les gestes, livrant de la sorte non une reconstitution, mais une archive performée de la mémoire collective ainsi qu'une interprétation conventionnelle de ce qu'est la performance.

« Il est difficile de ne pas penser à Duchamp ou Fluxus lorsque l'on considère [son] travail, mais dans ce cas, il s'agit plutôt d'un cousinage que d'un jumelage »²⁴³ - en effet, le recours à un minimum de moyens esthétiques tout en concentrant une forte ironie et un paradoxe est à la base de ce travail, pourtant chargé en associations historiques. Doté d'un aspect formel très puissant, « un minimalisme fondé sur la rigueur de l'absurde »²⁴⁴, son travail représente en même temps un véhicule heuristique bien concret de transmission du savoir. Par cette pratique, Anne Creissels accorde une attention particulière aux modalités de la transmission du savoir, qui remet en cause le savoir direct et conventionnel :

*La confrontation du corps et du discours rend ce dernier matériellement présent, même si paradoxalement il est en deçà de la parole (enregistrement chez Morris, texte inaudible chez Ferrer). La disjonction entre corps et énoncé verbal par l'absence de cause crée un espace d'investissement où la plasticité du langage et du corps peut s'épanouir. Révéler ainsi la ritualisation dont fait l'objet la parole mène à interroger les modalités d'énonciation du langage et du savoir. Et considérer le langage et le savoir comme matières revient à souligner leurs capacités transformatrices.*²⁴⁵

Esther Ferrer montre que le répertoire des gestes associés à l'art de la performance est devenu un langage à part entière. En même temps elle ironise sur cette liste de signifiants physiques, « encyclopédie du geste » étant donné le reformatage permanent par la performance de tout signifiant figé. Néanmoins, un registre discursif, assez rigide et formel, s'avère nécessaire pour accéder à un champ académique qui sollicite de plus en plus la performance.

²⁴² Smaranda Olcese, « Entretien avec Esther Ferrer », *Inferno Magazine*, le 24 avril 2014, IRL: <https://inferno-magazine.com/2014/04/24/entretien-avec-esther-ferrer/>, consulté le 15 mai 2020.

²⁴³ Ramón Tió Bellido, « Esther, portrait d'artiste », *Critique d'art*, n°43, URL: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/Portrait_d_artiste_43.pdf, consulté le 14 mai 2020.

²⁴⁴ Sylvette Babin, « Entretien avec Esther Ferrer », *Esse*, n° 40 - Performance, URL: <https://esse.ca/fr/dossier-entrevue-avec-esther-ferrer>, consulté le 14 mai 2020.

²⁴⁵ Anne Crissels, « Performances oraculaires : la délivrance du savoir entre rite et jeu », *déméter* [En ligne], *Du rite au jeu, Textes, Articles, Thématiques*, mis à jour le : 05/04/2016, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=514>, consulté le 15 mai 2020.

*Tout en introduisant du discours là où celui-ci semblait inadéquat, la conférence-performance en extrait quelque chose de spécifiquement non discursif, que la spécificité du discours met en lumière. En cela, elle constitue le lieu d'une tension interne entre le langage comme acte performatif et l'acte performatif comme quelque chose qui échappe au langage*²⁴⁶.

Finalement, c'est donc uniquement à travers le registre vocal, très abstrait, que les signifiants pensés par l'artiste sont bien exposés et probablement saisis par les spectateurs. L'artiste reste ainsi dans la dimension visuelle et montre que d'une part, le corps peut devenir un langage à part entière, et que d'autre part, il perd son statut de dernière instance une fois qu'il commence à parler. La réduction du corporel par le vocal et *vice versa* crée une nouvelle dimension dans le performatif. Andrei Shental considère que l'intervention discursive en tant que forme radicale du discours est une création *forcée* de liens entre des sphères considérées comme opposées jusqu'à nos jours. Il s'agit de l'appropriation d'un langage exproprié, « *une invasion dans le monolithe silencieux du visuel et une révélation de son potentiel discursif, communicatif, instructif et émancipateur* »²⁴⁷.

2.2.3. Performer le langage issu d'un vocabulaire non artistique

*Les stratégies d'emprunt de formes théâtrales à visée documentaire - écrit Guillaume Désanges, - sont une nouvelle étape dans une filiation post-conceptuelle qui s'émancipe de plus en plus de ses origines. Elles relèvent d'une autoréflexion non pas sur la fonction de l'art comme cosa mentale ou productrice de pensée, mais bien sur des modes actifs de restitution de faits, à la fois réels et métaphoriques.*²⁴⁸

En effet, les représentations théâtrales fondées sur de multiples documents, tels que témoignages, actes juridiques, ou manuels d'utilisation constituent un nouveau modèle, très répandu, de reconfiguration du langage universel et l'une des formes du tournant ontologiques. Comment la performance, mettant en jeu le

²⁴⁶ Vangelis Athanassopoulos, « De l'acte de langage au geste discursif », dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste*, Les presses du réel, 2018, p.16.

²⁴⁷ Andrei Shental, « Discours artistique », *Moscow Art Magazine*, n°92, 2013.

²⁴⁸ Guillaume Desanges, « Performer le document : nouvelles théâtralités politiques », *Quand le discours se fait geste*, Vangelis Athanassopoulos (dir.), Les presses du réel, 2018, p.150.

contexte chronologique et territorial, peut-elle réactiver les témoignages verbaux et même transformer les fonctions linguistiques les plus inhérentes ?

En 2016 j'ai été invitée à proposer une performance dans le cadre du festival de la culture urbaine *Itinéraire Bis* à Salon-de-Provence. Les organisateurs, membres de l'association Dew Point Projects, ont invité les artistes à réfléchir sur le contexte historique et géographique local, et c'est ainsi que la figure de *Nostradamus*, le Salonais certainement le plus célèbre, a tout de suite attiré mon attention. De plus, les années 2015-2016 étaient marquées par la situation de l'état d'urgence en France face au danger terroriste, et cette ambiance tendue et incertaine m'a semblé faire écho aux prophéties de *Nostradamus*, porteuses de menaces et de risques. De la sorte les *Centuries* de *Nostradamus*, l'un des symboles textuels de la ville de Salon, se sont mêlés au symbole visuel de l'état d'urgence français de cette période, le ruban-balise, servant à fermer les espaces publics « par mesure de sécurité ». Des *Centuries* de *Nostradamus* ont notamment été inscrites sur un ruban-balise d'une longueur d'environ 700 mètres.

Ce travail peut être considéré plutôt comme une installation-performance urbaine, qui a consisté en la création de deux labyrinthes, le « vrai » et le « faux », circonscrits par le ruban-balise portant les prophéties inscrites sur toute sa longueur. Le travail était intitulé *Centrinthe*, conciliant phonétiquement les mots « centuries » et « labyrinthe ». Le vrai labyrinthe était composé des *Centuries* concernant la période d'après 2016 et menait à la maison de *Nostradamus* ; le faux, au contraire, composé des *Centuries* sur la période d'avant 2016, ne conduisait nulle part.



Figure 51. Polina Dubchinskaya, *Centrinthe*, installation-performance, Salon-de-Provence, 2016, © Polina Dubchinskaya

Roman Jakobson détermine six fonctions du langage, à savoir six raisons pour lesquelles l'homme recourt au langage. Bien sûr, toute énonciation réelle évite les cadres rigides d'une théorie, et Jakobson note que « la diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante »²⁴⁹. Ainsi, même si la liste de ces fonctions risque de paraître quelque peu schématique, elle nous aidera à repenser l'aspect linguistique d'une intervention artistique visuelle. Voici les six fonctions de langages décrites par Roman Jakobson :

- La fonction expressive est centrée sur le locuteur et « vise à l'expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle »²⁵⁰ ;
- La fonction conative est centrée sur l'action entraînée par le message chez le destinataire et ainsi porte en soi une dimension performative ;
- La fonction phatique sert essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne ;

²⁴⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

²⁵⁰ *Ibid.*

- La fonction métalinguistique, centrée sur le code du message, vise à vérifier s'il est utilisé correctement ;
- La fonction référentielle focalise le message sur le référent ou le contexte des informations transmises ;
- La fonction poétique est centrée sur le message en tant que tel, sur la forme du texte qui devient l'essentiel du message. Jakobson précise que « cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie »²⁵¹.

²⁵¹ *Ibid.*



Figure 52. Polina Dubchinskaia, *Centrinthe*, installation-performance, Salon-de-Provence, 2016, © Polina Dubchinskaia

Il n'est pas facile de définir la fonction dominante des *Centuries* de Nostradamus, formellement poétiques, grammaticalement narratives et sémantiquement performatives.

*La poésie épique, - écrit Jakobson, - centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première.*²⁵²

Les *Centuries* de Nostradamus sont fortement narratives mais ont-elles une fonction vraiment référentielle ? Le degré de réalisme, et surtout le caractère inévitable des événements qui y sont décrits, laisse d'abord penser que les protagonistes sont des références existantes. Cette illusion issue de la syntaxe dans les *Centuries* produisant une forte sensation d'authenticité, elle pousse souvent à une attitude préventive face aux événements décrits (dans le cas des pronostics négatifs) et met en évidence leur fonction conative. C'est ainsi que les *Centuries* de Nostradamus deviennent purement performatives (ce qui n'a pas été le cas pour le roi Henri II, qui a interprété le message de Nostradamus, non comme conatif mais comme référentiel et peut-être poétique, et est ainsi mort au tournoi contre le Comte de Montgomery).

Une autre répartition des fonctions linguistiques est intrinsèquement incarnée par le ruban-balise : *a priori* investi d'une fonction référentielle – celle de diffuser une information sur la limitation d'accès à un objet -, il a également une fonction conative visant à modifier le comportement de ceux qui s'en approchent. En fait, figurant d'abord comme signe, et ensuite comme symbole de l'état d'urgence, le ruban-balise provoque inévitablement des réactions émotionnelles d'angoisse et de peur, ce qui abolit ses fonctions linguistiques initiales.

L'inscription des *Centuries* de Nostradamus - initialement porteuses de fonctions linguistiques d'ordre référentiel, conatif et poétique - sur un ruban-balise

²⁵² *Ibid.*

dont la fonction linguistique est devenue émotionnelle²⁵³, transforme la perception de ces deux indices par réciprocity. Les Centuries, perçues aujourd'hui comme assez abstraites et dépossédées de leur dimension réaliste, restant associées à leur seule fonction poétique, acquièrent ici, par leur ancrage dans des éléments du contexte actuel, une dimension émotionnelle. De la même façon, le ruban-balise, symbole émotionnel de l'état d'urgence français des années 2015-2016, au fil des lectures du texte de Nostradamus qui y est inscrit, perd progressivement son rôle utilitaire et se transforme en objet chargé non seulement d'angoisse mais aussi de dimension poétique.

Tout se passe comme si le déploiement généreux de ces investigations²⁵⁴ prenait des chemins de traverse, des détours par les zones complexes de la connaissance au sein desquelles la performativité s'impose comme relais naturel du compte rendu objectif²⁵⁵.

Guillaume Désanges met en question le statut d'une pratique documentaire qui ne peut se fonder exclusivement sur le document. La performance jouant avec des éléments contextuellement des plus aigus, redéfinit le statut de chaque texte qu'elle laisse passer par sa contextualisation poétique, de sorte que le document finit par relever d'une dimension poétique. « La fiction, le reenactment, la représentation théâtralisée permettent de faire affleurer certains angles morts de l'histoire de idées, inatteignables autrement »²⁵⁶ - dit Guillaume Désanges en nous convoquant à éclairer les coins sombres de l'histoire ancienne et actuelle.

La contextualisation des textes donne parfois lieu à des coïncidences assez stupéfiantes. Au moment de la préparation de *Centhrinthe* la ville de Nice, située dans la région voisine, a subi un attentat le 14 juillet 2016. J'ai pris la décision de ne pas annuler l'accrochage, pourtant le projet a malheureusement revêtu une signification supplémentaire triste et réaliste.

²⁵³ Cette définition, non mentionnée dans la liste de fonctions linguistiques proposée par Jakobson, me semble la plus juste

²⁵⁴ il s'agit des documents performés

²⁵⁵ Guillaume Desanges, « Performer le document : nouvelles théâtralités politiques », Quand le discours se fait geste, Vangelis Athanassopoulos (dir.), Les presses du réel, 2018, p.156.

²⁵⁶ *Ibid.*

2.3. Document et archive dans le langage performatif

Ce chapitre à propos des enjeux performance-langage a été conçu comme un énoncé fondé sur l'opposition des deux côtés de la relation : d'une part, il était décidé de montrer le langage comme plus-value de la performance, extrait sec d'une réaction chimique invisible ; d'autre part, il devait s'agir du langage en tant qu'outil de la performance, en dépit de son alphabet et de sa grammaire. Pourtant les différentes formes de liens entre la performance et le phénomène de l'archive semblent unir ces deux enjeux. En dehors de la synthèse sur le lien performance/archive, il serait intéressant d'examiner comment la performance utilise sa propre méthodologie d'action éphémère et fait appel au document archivé mentalement.

2.3.1. Traduction en langage scientifique et institutionnel

L'importance de la dimension épistémologique que donne Kant au jugement esthétique a particulièrement marqué les textes critiques de dernières années. On peut noter quelques signes révélateurs d'un changement d'épistémè dans le domaine esthétique et de l'entrée de l'art dans le paradigme scientifique, parmi lesquels l'intérêt croissant des artistes pour l'archive est, selon Isabelle Barbéris, l'un des plus flagrants.

La « conscience » de l'archive à l'intérieur du champ de l'art - écrit Isabelle Barbéris, - est un acquis assez récent, où se croisent aussi différents déterminants : changement du statut de l'art, qui "devient" connaissance ; intégration de la variable institutionnelle avec le développement des musées ; prise de position de l'artiste lui-même à l'intérieur de ce nouveau champ de forces, à partir du moment où il se sait non seulement « artiste » mais aussi... « producteur » d'archives.²⁵⁷

²⁵⁷ Isabelle Barbéris, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations », Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

Le tournant épistémologique est devenu l'un des facteurs de l'essor des institutions artistiques, ce qui a nécessité la traduction du langage de l'éphémère en langage de l'objectif, celui des institutions. C'est que l'une des fonctions de l'archive devient le transfert de l'insaisissable dans le champ de l'objectif et mentalement unifié.

À cet égard il est impossible de ne pas introduire une réflexion de Boris Groys²⁵⁸ à propos du Suaire de Turin, image acheiropoïète considérée comme la première photographie, du fait du transfert du visage du Christ. « La sémiotique, - continue Groys, - considère respectivement l'image créée comme un symbole et la trace comme un indice. L'indice (trace) est toujours plus fiable que le symbole (image) »²⁵⁹. Ce qui est important dans la réflexion sur la photographie et le cinéma est que dans le contexte de ces deux médias les processus de l'indexation et de la symbolisation coïncident, tous deux représentant l'image mimétique d'un objet capté, en même temps que sa trace²⁶⁰. Ce déplacement sémiotique présente non seulement la voie de transfert d'un événement *hic et nunc* vers une forme objective donc reproductible, mais révèle aussi le processus de transformation d'une trace en œuvre à part entière.

2.3.2. L'œuvre d'art à part entière - traduction vers un autre langage esthétique

L'œuvre documentaire devient donc un sous-produit, une conséquence, un effet secondaire du transfert sémiotique de l'événement vers l'indice.

Isabelle Barbéris note que l'art performance, en dépit de son rejet de l'archive en tant qu'antithèse des arts vivants de prime abord, n'a toutefois eu de cesse d'inventer et de multiplier d'autres formes de traçages : inscription de protocoles, de déclarations, d'enregistrements audiovisuels d'événements et de témoignages sur l'événement « brut » :

²⁵⁸ Boris Groys, *L'art dans le XXIe siècle : d'un objet à un évènements*, cycle de conférences, Musée d'art contemporain de Moscou, le 12 décembre 2008.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

*En d'autres termes, l'art performance a intégré la capacité de l'archive à « faire œuvre » et ainsi repensé ses propres dispositifs. Le geste d'archivage et de médiatisation de l'œuvre est [...] pensé à l'intérieur même du processus de création.*²⁶¹

Le statut muséal des témoignages de la performance, sujet phare des réflexions concernant cette pratique au début des années 2000, avec l'explosion de la marchandisation des « restes » de la performance, est devenu de nos jours une réalité incontestable. Même si Tino, en interdisant toute documentation de ses œuvres n'a fait que mettre en évidence l'universalité de la pratique de l'archivage de la performance. Il s'agit certes d'un processus à double tranchant, et l'essor d'un élément entraîne le développement d'un autre. Cependant, la fin de cette partie abordera trois œuvres proposant une forme de mise en abyme de l'institutionnalisation de ce qui est, d'une certaine manière, déjà institutionnalisé, révélant peut-être une saturation du phénomène de traduction de l'éphémère en objectal commercialisé. Cependant, la fin de cette partie abordera trois œuvres proposant une représentation grotesque d'institutionnalisation de la performance par la documentation. Ces trois interventions révélant donc une saturation du phénomène de traduction de l'éphémère en objectal institutionnel.

2.3.3. Traduction vers un langage objectal fétichiste

Erika Fischer Lichte écrit que dans le contexte des arts performatifs, le statut matériel, le signifiant, ne correspond pas au statut de signifié : ils se détachent l'un de l'autre et prétendent à une signification indépendante. C'est ainsi que les effets exercés par les événements, puis par les objets, ne correspondent pas aux significations qu'on peut leur attribuer²⁶². Le signifiant et le signifié sont donc situés de part et d'autre de l'endroit où chacun forme son propre langage.

Fischer Lichte considère que l'archive dans la performance relève un manque, une perte. La performance n'est accessible que sur un plan réflexif mais non

²⁶¹ Isabelle Barbéris, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations », Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

²⁶² Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen (Esthétique de performativité)*, Suhrkamp, 2004

palpable, la discussion autour de la performance ne devient possible qu'au prix de la disparition de celle-ci. Cette circonstance implique la reconnaissance de la condition primordiale d'inaccessibilité de la réalité de la performance. C'est pourquoi il convient d'étudier l'art de la performance, non du point de vue de son programme esthétique ou de la perception subjective du corps de l'artiste, mais sur le plan du décalage entre présentation et perception, qui se dévoile dans les documents et les souvenirs des spectateurs²⁶³.

« En tant que document, la photographie présuppose généralement l'authenticité, et fait autorité, - note Tracey Warr - Des performances longues et complexes impliquant la participation du public sont réduites à une seule image - la « bonne » image du point de vue de l'éditeur - reproduite maintes fois dans les ouvrages »²⁶⁴. Pierre Saurisse note que cette image « n'éclaire une performance qu'en portant une ombre sur ce qu'elle ne capture pas ... mais cette ombre portée sur les zones inconnues de l'événement est loin d'être simplement ignorée : bien au contraire, l'obscurité invite au fantasme »²⁶⁵. En paraphrasant Jacques Derrida, Jean-Pierre Martignon entend par là ce qui ne se donne pas à voir, et qui se laisse seulement imaginer, supposer, fantasmer :

*La photographie ne fétichise pas l'événement, la performance, le spectacle et tant que tel. Elle fétichise plutôt le spectre, le fantôme [...]. Ce processus de fétichisation du spectre est essentiel pour que de telles photographies acquièrent et conservent un statut mythologique*²⁶⁶.

²⁶³ Hans-Friedrich Bormann, G. *An der Schwelle Brandstetter, Performance als Forschungslabor* // H.Seitz (Hrsg.). Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. - Bonn, 1999. - S. 46/50, cité par Erika Fischer Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, 2004

²⁶⁴ Tracey Warr, « Image as Icon : Recognising the Enigma », *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003, p. 32.

²⁶⁵ Pierre Saurisse, « La performance des années 60 et ses mythes » Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

²⁶⁶ Jean-Pierre Martinon, « Fact or Fiction? », dans *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003.

2.3.4. Traduction vers le langage de l'autre

Dans la pratique d'archivage de la performance il existe une dimension particulière, indirectement dérivée de la vague d'institutionnalisation : il s'agit de l'autolégitimation de l'artiste par la création d'un indice de soi-même, dans un sens sémiologique. Dans un ouvrage sur les problématiques actuelles de la performance Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan introduisent une idée d'Amelia Jones, théoricienne et historienne de l'art dont le travail est spécialisé dans l'art féministe :

La stratégie de l'auto-performance dans l'autoportrait photographique a une force particulière pour les femmes artistes qui luttent pour s'affirmer comme « auteures » plutôt que comme « objets » d'une création artistique et qui interviennent dans les structures de voyeurisme au sein desquelles le corps des femmes est subordonné à un regard qui s'aligne avec les sujets masculins.²⁶⁷

En effet, la légitimation, sociale puis institutionnelle, est précédée par un autre type de légitimation, sans doute capitale : la légitimation personnelle. Toute œuvre d'art a besoin d'un regard extérieur. Dans les médias traditionnels le regard de l'artiste et l'œuvre de l'artiste sont séparés : à un moment donné, une fois que le travail quitte son écran mental, l'artiste devient un autre face à sa propre réalisation. La spécificité du médium de la performance, s'il ne s'agit pas d'œuvre déléguée, consiste au contraire dans une désactivation, pour l'artiste lui-même, du registre scopique extérieur. Le seul moyen de devenir autre face à son propre travail revient donc à changer la configuration spatiale, ce qui ne peut être réalisé que par le biais de l'archivage. C'est en devenant autre que l'artiste, doté d'une position extérieure, d'une distance à l'égard de son travail, devient capable de le manipuler discursivement, de le légitimer en tant qu'œuvre d'art archivée ultérieurement par ceux qui la reconnaissent en tant que telle.

²⁶⁷ Amelia Jones, «Performing the Other Self », S. Smith et J. Watson (dir.), *Interfaces, Women, Autobiography, Image, Performance*, The University of Michigan Press, 2002, p. 69, cité par Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *La performance : Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires Rennes, 2011

2.3.5. Reenactment - une traduction inverse ?

*Archiver une œuvre est sans doute une manière de la conserver, mais d'abord une façon de la réécrire, et tout geste archivistique, aussi revendiquée soit son objectivité, contient la motrice d'une re-création. Ce simple constat de la dimension mythographique des pratiques de l'archive permet de barrer la route à l'opposition simpliste entre pratiques institutionnelles et pratiques artistiques.*²⁶⁸

Cette idée d'Isabelle Barbéris révèle en effet un continuum, qui n'est pas toujours évident, entre l'archivage et l'archive.

*Ces deux types d'enjeux (archive de l'art vs art de l'archive, pour le dire très vite) - écrit-elle, - étant, pour des raisons de clarté, balisés, il reste toutefois à mettre en garde contre toute méthodologie dualiste : il n'existe pas de séparation nette entre, d'un côté, des enjeux qui concerneraient les « archives de l'art », et, d'un autre, ceux qui regarderaient en direction des « arts de l'archive ». Comme dans tout chiasme, il existe un croisement à l'endroit duquel il faut en premier lieu concentrer son regard.*²⁶⁹

Pourtant, le langage universel de l'archive ne peut pas être repris directement par le langage de la performance. Au moment de la reprise (ou de la traduction) se développent des vides contextuels laissant l'espace à une très large interprétation (« Désormais, un grand nombre de spectacles sont des réinterprétations d'interprétations préexistantes »²⁷⁰.)

Au cours de la « traduction » du langage de la performance, à priori contextuellement chargé, vers le langage universel de l'archive, se forment inévitablement des vides contextuels. Ils sont souvent dus, non à la perte d'informations historiques relatives au contexte de la création d'une œuvre, mais à des creux dans les perceptions des spectateurs qui s'adresse rétrospectivement à l'archive. « La réinterprétation d'interprétations préexistantes »²⁷¹ devient une mise

²⁶⁸ Isabelle Barbéris, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations », Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

en abyme qui vise à remplir ces vides, toujours nouveaux, donnant finalement lieu à des œuvres complètement inédites.

*L'essor récent de cette forme tenant du recyclage et à la reprise marque une rupture phénoménologique à l'intérieur des arts vivants. L'émergence du reenactement correspond aussi à une phase très particulière de l'institutionnalisation des arts vivants qui entendent "s'inscrire dans l'histoire" et participer à une grande épopée de l'art contemporain.*²⁷²

Cette soif de « l'inscription dans l'histoire » a produit un effet assez révélateur, non par rapport à l'institutionnalisation de certains aspects purement éphémères de l'art éphémère, mais au regard de leur canonisation en tant que tels, dans leur état d'origine. À un certain moment donné on peut même constater la naissance du reenactment d'une archive n'ayant enregistré aucune trace sensorielle, celle des gestes.

Les différentes approches du mouvement au cours des deux siècles passés, depuis les expériences photographiques d'Eadweard Muybridge jusqu'à la conception de la performativité formulée par Richard Schechner, ont conduit à détacher le geste de l'action et à transformer la disposition entre le processus et le résultat. Le geste a perdu son caractère utilitaire, en acquérant une spécificité, surtout dans le champ des arts éphémères. Les différentes performances ont rendu certains gestes emblématiques et représentatifs, alors qu'ils ont été archivés uniquement comme parties intégrantes des œuvres. Certains gestes ont néanmoins acquis une spécificité et ont été catalogués dans l'entrepôt le plus puissant et le plus institutionnalisé : celui de la conscience humaine. Paradoxalement une telle archive, ni digitalisée ni accessible depuis l'extérieur, est devenue possible. Ces gestes, sans être passés par le système conventionnel d'archivage, car n'étant pas extraits officiellement des performances d'origine, sont devenus une matière sèche pour la performance et ont fait l'objet de multiples reenactments.

En 2017 pour le colloque « Nouvelles formes de présences dans la performance », Anna Ten, artiste franco-ukrainienne, a proposé la performance *Absences*. La partie réalisée dans le cadre du colloque représentait une installation

²⁷² *Ibid.*

de neuf cartels décrivant des performances qui n'ont jamais eu lieu, « allant d'une installation évolutive de fruits pourrissants jusqu'à une longue action d'une dizaine d'heures. »

*Les espaces décrits sont divers, - écrit l'artiste, - le public imaginaire étant parfois en position de spectateur, parfois actif. Les neuf performances retracent l'histoire d'une famille durant la période soviétique, puis post-soviétique et plus précisément via les histoires de ces femmes, mères, sœurs, petites filles ayant connu la famine, les répressions, la perestroïka... Six de ces performances écrites sont inspirées du livre "Les nôtres" d'Olga Kalintseva, mon arrière-grand-tante germaine, qui a collecté durant toute sa vie des archives, correspondances et photographies familiales. L'écriture des souvenirs personnels et familiaux dépasse le récit intime et acquiert une essence politique.*²⁷³

Protocole de la performance Absences²⁷⁴

La série de neuf performances n'est d'abord présentée au début que sous une forme d'énoncés descriptifs écrits sur les cartels. Le public est invité à imaginer les performances, les faire vivre, à envisager l'artiste en train d'incarner ces actions, à établir des parallèles avec sa propre histoire familiale. Les spectateurs, selon l'artiste, étaient confrontés aux questionnements suivants, en lien avec l'espace de démonstration : quelle est la place d'un texte écrit dans l'espace de la galerie ? Est-ce qu'il nous impose un travail mental créatif ou peut-on faire abstraction et ne voir que le descriptif factuel ?

²⁷³ Anna Ten, « Absences », Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque "Nouvelles formes de présence dans le performance", Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

²⁷⁴ Les textes des performances sont consultables en annexes.



Figure 53. Anna Ten, *Absences*, performance, musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts, Saint-Pétersbourg, 2017. © Anna Ten

Même si Anna Ten affirme s'être fondée sur son ressenti à la lecture du livre de son arrière-grand-tante germaine Olga Kalintseva, elle souligne en même temps un but autre que celui de la performatisation des souvenirs : celui de la recherche de nouveaux potentiels pour la performance après son "siècle d'or" :

Cette première étape de travail proposait une nouvelle façon de performer et d'apparaître au public. Le corps manipulable, le corps virtuel, le corps piégé par une action longue, le body art : tout semble déjà avoir été tenté. Que reste-t-il possible dans le mouvement de la performance globalisée et vendue aux enchères ?²⁷⁵

L'artifice le plus remarquable de cette performance consiste dans le décalage frappant entre, d'une part le caractère strictement conventionnel des protocoles, et, d'autre part, l'effondrement de la réalité de l'acte artistique même produit par la réduction considérable d'écart entre l'intervention de l'auteur et l'esprit du spectateur. Les gestes indiqués dans les protocoles en question sont si performativement spécifiques qu'ils ne nécessitent aucun reenactment, et l'imaginaire des spectateurs semble suffire à la réalisation des performances. Comme le mentionne Anna Ten,

²⁷⁵ *Ibid.*

*Ce choix est également motivé par la réflexion sur l'appropriation de l'art performance par chaque spectateur, l'œuvre donne la possibilité de créer une projection sur mesure avec des protagonistes connus. Comme la performeuse reste non-décrite, pas connue, le spectateur projette forcément une autre figure familière ou se représente en figure active lui-même.*²⁷⁶

Dans une large mesure, depuis les années 1970, la performance a réussi à réaliser le but ultime de chaque archive, celui du dépôt d'information et de l'accessibilité de cette information à tout moment. Les gestes utilisés dans les performances emblématiques ont réussi à se passer du stockage électronique ou sur support papier en trouvant leur place là où ils sont amenés par les musées et les bibliothèques : dans la conscience humaine. « Le public est amené à faire travailler son imaginaire - écrit Anna Ten - en lisant les panneaux descriptifs qui jouent en même temps le rôle de jeu de consigne pour créer sa propre performance imaginaire mais aussi une documentation comme s'il s'agissait d'une action déjà réalisée »²⁷⁷.

2.3.6. Gestes involutifs

Outre l'intervention d'Anna Ten, médiatiquement assez radicale, d'autres tentatives pour créer un catalogue vivant des gestes emblématiques se sont dégagées au cours de l'institutionnalisation de la pratique de la performance : *Une histoire de la performance en 20 minutes* par Guillaume Désanges (Magasin, Grenoble, 2005, MAC VAL, 2007) et *Encore une performance ?* d'Esther Ferrer (Centre Pompidou, 2010). Je me permets de citer une seconde fois cette dernière performance, extrêmement pertinente pour la réflexion sur les différents enjeux du langage dans la performance : les trouvailles exprimées dans cette œuvre sont probablement très révélatrices de la situation actuelle des arts vivants.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*



Figure 54. Guillaume Désanges et Frédéric Cherboeuf, *Une Histoire de la performance en 20 minutes*, performance. Photo : FRAC Lorraine

La conférence de Guillaume Désanges, commissaire d'expositions et critique d'art, en partenariat avec Frédéric Cherboeuf, comédien, *Une histoire de la performance en 20 minutes*, propose de considérer la performance hors de son contexte historique et comme une histoire du geste.

Le discours de l'artiste est articulé autour des dix gestes : *apparaître, recevoir, retenir, fuir, viser, chuter, crier, mordre, se vider et disparaître*. Ces dix gestes sont associés aux performances d'une vingtaine d'artistes emblématiques (Robert Morris, Bruce Nauman, Chris Burden, Vito Acconci, Adrian Piper, Paul Mac Carthy, Saburo Murakami, Niki de Saint Phalle, Yves Klein, Jochen Gerz, Marina Abramovic, Bill Viola, Gina Pane, Nam June Paik, Gunter Brus, Otto Muhl, Francis Alÿs, Hannah Wilke, Carolee Schneeman, Mike Kelley). Tout au long de la représentation Frédéric Cherboeuf exécute les gestes mentionnés en reprenant une forme particulière de leur réalisation par chaque artiste.

Paradoxalement, - affirme Lore Gablier, - le protocole institué par Guillaume Désanges et qui repose sur une volonté d'écarter toute interprétation historique, dénote une approche tout à fait convenue et largement historicisée. Néanmoins, Une

*histoire de la performance en 20 mn soulève la problématique liée à la transmission et à l'inscription historique du phénomène artistique que représente la performance.*²⁷⁸

Le travail de Désanges relève d'une certaine manière l'échec de la performance à libérer le geste, récupéré et instrumentalisé par la société industrielle et surtout par la culture de masse, tout en montrant son potentiel symbolique, pour ne pas dire linguistique. Au début de son essor dans les années 1960 et 1970, en effet, la pratique de la performance met en évidence la singularité du geste. Par la suite pourtant, non sans implication de la culture de masse dans la culture underground, le geste performatif, presque *réel* au tout début, devient un signifiant chargé de nouvelles connotations de l'air du temps, incarné dans les icônes d'art contemporain.

Comme le note Lore Gablier, ces gestes, une fois retirés de leur dimension temporelle, statufiés et échantillonnés, perdent leur étrangeté et deviennent en quelque sorte burlesques.²⁷⁹ Ils sont saisis dans cette posture burlesque par la conscience collective, et contribuent aux effets proposés par Anna Ten : une performance peut être activée directement dans l'esprit du spectateur qui, aura finalement recours, non à son imaginaire mais à sa mémoire. Guillaume Désanges nous livre une des clés de la conscience de ce spectateur et exhibe les associations générées par la mention de tel ou tel geste.

Les gestes détachés des œuvres ont intégré le code culturel occidental et peuvent même être de nouveau contextualisés par des non-artistes (la performance d'Anna Ten) ou, au contraire, exister hors de tout contexte (la performance de Guillaume Désanges). L'œuvre *Encore une performance ?* de l'artiste Esther Ferrer (centre Pompidou, 2010), citée précédemment dans cette recherche, développe une problématique similaire et synthétise les approches d'Anna Ten et de Guillaume Désanges.

²⁷⁸ Lore Gablier, « Conférence-performance de Guillaume DESANGES et Frédéric CHERBOEUF », *E-Taz, plateforme de réflexion de l'école du Magazine*, le 3 mai 2005, Grenoble, URL: http://www.ecoledumagasin.com/session15/deplacements_colloques_desanges.html, consulté le 22 mai 2020.

²⁷⁹ *Ibid.*

Elle présente une similitude avec la performance de Guillaume Désanges dans le recours à des gestes associés à un répertoire des gestes performatifs emblématiques. Pourtant, à la différence du travail de Désanges, Ferrer utilise ces gestes afin de renforcer, et non illustrer, les phrases prononcées (par exemple, elle regarde les spectateurs à travers une loupe, se déshabille, lance des objets, mange des oranges, boit de l'eau). Contrairement aux deux performances citées, Esther Ferrer supprime complètement le registre discursif, et l'énonciation récurrente du mot « performance » finit par perdre sa dimension discursive : elle devient poétique et même musicale. Les dimensions non-verbale et paraverbale mettent en évidence la nature non spécifique des gestes, et répertorient dans un contexte tout à fait inédit les gestes détachés. Anna Ten et Guillaume Désanges contextualisent linguistiquement les gestes catalogués, tandis qu'Esther Ferrer propose, d'une manière très ironique, un archivage du geste performatif dans le cadre de son propre paradigme : le geste ne fait qu'engendrer un autre geste.

Isabelle Barbéris assimile la création à partir d'archives à un geste d'*endogenèse*, de création interne. Elle introduit la notion d'*un geste involutif* caractérisant des « sociétés qui font un retour sur elles-mêmes »²⁸⁰. Le retour sur soi-même est surtout nécessaire pendant les moments de transformations paradigmatiques ou institutionnelles afin de définir quels éléments seront néanmoins méthodologiquement constants. Comme dans le cas d'une introspection personnelle, l'introspection institutionnelle prévoit un recours aux origines sous une forme autobiographique. « Cette dimension intrinsèque de l'archive - continue Isabelle de Barberis - explique que la plupart des démarches artistiques qui la questionnent soient très marquées par la réflexivité et l'autobiographie (en particulier dans l'art performance »²⁸¹. Dans les années 2000 la performance commence à créer, d'une manière encore plus radicale, à partir de l'archive immatérielle, voire intuitive, de ses propres gestes, élaborant un langage interne. Sociologiquement parlant, il s'agit d'un langage de signes, où chaque geste figure, non un phonème ou un objet neutre, mais un agrégat de signifiants esthétiques et historiques. Pendant plusieurs décennies la performance a tenté de façonner son langage en empruntant des méthodologies extérieures, pour ne pas dire aliénées. En revanche, il semble qu'on

²⁸⁰ Isabelle Barbéris, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations », Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

²⁸¹ *Ibid.*

peut constater un échec de la part d'autres champs disciplinaires dans leur quête d'un élément primaire et indissociable de cette pratique, qui est devenue en fait un paradigme. En même temps, c'est l'archive intuitive dans la mémoire humaine, non verbale et non institutionnalisée, qui peut être considérée comme point de départ du langage proprement performatif.

* * *

Ce chapitre, englobant diverses approches, artistiques et sociologiques, cherche à démontrer que la performance peut être considérée comme un modèle métonymique, ou plutôt un amalgame de différentes formes de relations réalité-langage. La discussion sur la primauté de l'expérience par rapport au langage et vice-versa, ainsi que sur les formes transitoires de leurs interactions, reste d'actualité et suggère des investigations hors du paradigme linguistique, notamment dans le champ des neurosciences. La performance n'est pas non plus en mesure de confirmer ou d'infirmer les versions proposées. Nous avons fait ressortir la capacité des pratiques performatives à influencer sur la dimension linguistique à travers l'expérience physique extra-mentale la plus profonde; nous avons étudié l'influence du discours de la presse et du milieu critique sur la formation des orientations du développement de la pratique performatives; nous avons parcouru les effets de l'hermétisation linguistique de la performance à travers la pratique de la conférence performée et de l'archivage au sein de la performance. Le langage s'est avéré une structure bicéphale : c'est un moyen d'institutionnalisation primaire et efficace et, en même temps, un outil d'écart méthodologique permanent pour la performance.

3. *Casus Russia*, dérivé de l'esthétique européenne?

La performance étant un phénomène encore assez récent dans l'histoire de l'art conventionnelle en Russie, il n'existe pas encore d'ouvrage récapitulatif sur le sujet. Pourtant, dès que le contexte politique est devenu favorable, ce médium s'est (parfois trop) imposé sur la scène artistique du pays. Le mécanisme compensateur a provoqué une véritable explosion d'intérêt pour la performance dans le monde de l'art en Russie, surtout à Moscou et à Saint-Pétersbourg.

Manifestation très intense en dépit de son histoire relativement courte, la performance russe témoigne de différentes tendances culturelles et politiques tant locales que globales qui méritent d'être analysées. Il serait également intéressant d'étudier à la fois le phénomène tel qu'il se présente en Russie, en le rapprochant et en le comparant avec celui de la performance en Occident, et l'influence culturelle, épistémologique et discursive à laquelle il reste attaché depuis plus de trois siècles.

Ainsi, le but de ce chapitre sera d'analyser la spécificité des pratiques performatives en Russie dans le contexte culturel (surtout religieux et linguistique) du pays. L'expression artistique russe suit-elle une voie qui lui est propre, ou la Russie n'est-elle qu'une sorte de colonie culturelle de l'Europe et des Etats-Unis - jusqu'ici initiateurs des nouvelles tendances dans le domaine artistique ? Quels sont les enjeux du local et du global en Russie, et comment la chute de l'URSS a-t-elle bouleversé la scène artistique dans la Russie émergente ? Nous porterons particulièrement notre attention sur l'étude de la performance russe des années 2000 et surtout 2010, en l'absence d'ouvrages scientifiques traitant de cette période.

3.1 Les précurseurs de l'art de la performance en Russie

3.1.1. Performance - efficace? La dimension politique de la performance soviétique et russe

D'après Boris Groys, dans les pays du bloc de l'Est, l'époque du communisme soviétique est perçue le plus souvent comme un intervalle, une pause, un retard pris

au cours de l'histoire, dont la seule conséquence aurait été le besoin de combler des lacunes le plus rapidement possible. Groys songe que

De ce point de vue, le communisme apparaît plutôt comme un fantôme du communisme, une ombre évanouie dans l'air juste après l'effondrement du projet communiste. Le caractère artificiel du communisme soviétique fait qu'il est assez difficile de l'inscrire dans l'histoire « naturelle » des États-nations²⁸².

Pourtant, d'après plusieurs auteurs²⁸³, l'histoire de la performance en Occident et en Russie débute avec le même ancrage chronologique (l'année 1916 pour le dadaïsme et l'année 1910 pour le futurisme russe), ces deux directions se séparant immédiatement pour presque soixante ans. Alors qu'en Europe et aux États-Unis les changements politiques et sociaux sont assurés sur un mode évolutif et progressif, l'URSS tente une stratégie d'explosion. Quel visage l'art, moteur et témoin des changements sociaux à grand échelle, a-t-il pris à partir de l'année 1917 au pays bolchévique?

Les avant-gardistes russes avaient toutes les chances de pouvoir développer une ligne des arts vivants en URSS, sachant qu'ils avaient tout de suite accepté la révolution et le nouveau pouvoir bolchevique, et qu'ils occupaient même des postes dans les nouveaux organes de direction.²⁸⁴ Leur programme coïncidait entièrement avec celui des bolchéviques. A partir de là, au moment où la réalité s'est transformé en carré noir total, elle est devenue elle-même un matériel artistique, et le pouvoir politique absolu lui était indispensable pour son fonctionnement.

²⁸²Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013, p.6.

²⁸³Notamment il s'agit de Roselee Goldberg dont le livre *La performance du futurisme à nos jours* présente un point de vue convention vis à vis à l'histoire du média.

²⁸⁴ Cette affiliation au pouvoir n'était pas un résultat d'opportunisme et d'aspiration de carrière pour les avant-gardistes russes. Elle a résulté de l'essentiel du projet artistique d'avant-garde. La situation historique exceptionnelle de l'année 1917 a été pour les avant-gardistes une confirmation incontestable de leurs constructions théoriques et de leur intuition artistique, mais aussi une chance unique pour la réalisation pratique et totale de leur doctrine. D'après Boris Groys, si pour Malevitch l'acquisition du zéro total donc l'origine du monde nouveau, où le nouveau peuple « blanc » aurait délaissé ses anciens habitats et aurait déménagé dans les montagnes suprématises, était plutôt le résultat de son imaginaire, après la révolution de 1917 et les premières années de la guerre civile non seulement les artistes mais aussi le peuple soviétique ont réalisé que ce point du zéro total était atteint.

Pour les artistes de l'avant-garde russe la réalité elle-même devient un matériel de création facilement et incontestablement manipulable. Boris Groys souligne :

Pendant les premières années du pouvoir soviétique les artistes d'avant-garde n'ont pas seulement tenté de mettre en pratique leurs idées artistiques mais ils ont réussi à former un discours artistico-politique spécifique où chaque proposition a priori artistique était perçue comme une proposition politique et inversement, chaque décision politique était jugée en fonction de ses conséquences esthétiques²⁸⁵.

Notons que par la suite, l'évolution de ce type de discours - dominant dans le pays - a mis fin à l'avant-garde elle-même.

L'activité indépendante des groupes avant-gardistes est devenue impossible après le 23 avril 1932 : cette date marque la décision du Parti de dissoudre tous les collectifs artistiques et de créer des unions artistiques spécifiques pour tout type d'activité artistique : pour les artistes, les poètes, les écrivains, les architectes... Cette décision avait pour objectif de casser le « combat sur le front de l'art et de culture » et d'assujettir toute activité culturelle soviétique au Parti. Une nouvelle période dans la vie culturelle du pays s'ouvrait désormais, celle de Staline. Ainsi le rêve des avant-gardistes que tout art puisse passer sous le contrôle d'un collectif ayant pour but l'édification de la vie, donc la construction du « socialisme dans un seul pays » apparaissait comme une œuvre collective parachevée, devenue réelle, même si l'auteur de cette œuvre n'était ni Rodchenko ni Maïakovski mais Staline, « héritier de plein droit, par son pouvoir politique, de leur projet artistique »²⁸⁶.

Il existe une forte similitude entre les propositions des artistes d'avant-garde et l'activité de l'état, certaines idées étant formulées par les bolchéviques presque mot pour mot. Voici par exemple quelques réflexions du poète Sergei Tretyakov à ce propos, étonnamment reprises dans les manifestes des communistes soviétiques : « La propagande qui invite à forger un homme nouveau est le seul élément valide parmi les œuvres des futuristes, qui, en dehors de cette idée, se seraient mués en simples équilibristes linguistiques... Ce n'est pas la création de tableaux, de poèmes

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

ou de nouvelles mais la production grâce à l'art d'un homme nouveau, outil de cette production, qui fut la boussole du futurisme depuis sa naissance »²⁸⁷.

Boris Groys dans son livre *Gesamtkunstwerk Stalin* [Ouvre d'Art Totale Staline] présente celui-ci comme le plus grand artiste de son époque. Cette idée n'est pas du tout une métaphore, d'après Groys, Staline a adopté exactement les mêmes méthodes que les artistes de l'avant-garde. L'idée de Malevitch, toute nouvelle en ce début de XXème siècle, mais galvaudée au XXIème, est la suivante : c'est à l'inconscient que font appel les vrais artistes et les vrais politiques. Si le programme des futuristes (dont quelques passages sont cités ci-dessus) a été repris par les politiques, Malevitch lui-même suggère deux idées où les notions d'œuvre d'art et d'état sont en résonance absolue et pourraient même être remplacées mutuellement l'une par l'autre sans aucune perte de sens :

Tout état est un appareil spécifique par l'intermédiaire duquel se règlent les systèmes nerveux des hommes qui vivent en son sein »²⁸⁸ et « S'il est vrai que tout provient uniquement du centre d'activité de l'inconscient, on peut alors dire que le centre de l'inconscient est plus puissant que celui du conscient »²⁸⁹.

Certes, la propagande de Staline s'étendait à tous les niveaux de fonctionnement de la société ainsi qu'à tous les niveaux psychiques de ses citoyens - émotionnel, cognitif et comportemental. Pourtant, c'est à travers le mécanisme émotionnel, cette cible du réalisme soviétique reprenant les effets perceptifs du Gothique Flamboyant, que le chef de l'état soviétique a décidé de forger « l'homme nouveau ». De la même façon que, pour les avant-gardistes, un tableau ou un poème pouvaient être considérés comme des outils pour la création d'une nouvelle réalité, pour Staline le réalisme socialiste représentait l'apogée du passage de l'esthétique à l'éthique.

Même si sur le plan formel l'avant-garde russe et le réalisme socialiste sont complètement opposés, la *mimesis*, si présente dans les tableaux ou les poèmes

²⁸⁷ Sergei Tretyakov, « D'où et où? [Perspectives du futurisme] » *LEF*, Moscou, Progrès, N° 1, 1923, p. 202

²⁸⁸ Kazimir Malevitch, *Le monde sans objet* dans *Anthologie du modernisme russe*, Moscou-Ekaterinbourg, Kabinetny ucheny, 2016.

²⁸⁹ *Ibid.*

officiels, provient de la même source que l'abstractionnisme des suprématises. Georgy Malenkov, membre du comité central du Parti, disait :

*Nos artistes, nos écrivains et nos acteurs doivent toujours se souvenir, lors d'un processus créatif, que le typique n'est pas ce qui est représenté le plus largement, mais ce qui exprime le mieux l'essence d'une force sociale donnée. Du point de vue du marxisme-léninisme, la typique n'est qu'un moyen statistique. La typique est une sphère essentielle qui relève de l'esprit du Parti de l'art réaliste.*²⁹⁰

Ainsi, la *mimesis* du réalisme socialiste est la *mimesis* de la volonté de Staline, l'identification de l'artiste à l'esprit du chef d'état, l'échange de son imaginaire artistique contre le fonctionnement du grand projet politique et social. La typique du réalisme socialiste est une incarnation du rêve de Staline, « la quintessence de son imaginaire »²⁹¹. Cette interprétation rapproche deux mouvements artistiques apparemment opposés et transforme paradoxalement le socialisme soviétique en successeur direct de l'avant-garde.

Le titre du livre de Groys *Staline, l'œuvre d'art totale* évoque bien l'idée que le Vojd (« Guide ») a acquis le monopole de la création, peu importe qu'elle soit matérielle ou symbolique, industrielle ou artistique²⁹². D'après les stratégies artistiques du début du XXème siècle, Staline peut être entièrement considéré d'une certaine façon comme l'artiste le plus novateur de son temps – et ce, à un prix exorbitant. D'après Groys, dans le contexte de la performance, art gestuel par excellence, Staline reste le performeur le plus radical de son époque, ce qui est à peine une métaphore. Il est assez compliqué d'imaginer ce qu'aurait pu être la poursuite de la tradition performative futuriste en Union Soviétique. Toutefois, même si elle avait eu lieu, elle n'aurait eu aucun sens : l'art de la performance des années 1930-1950 serait devenu une poupée russe dont l'ultime boîte contiendrait toujours la même figurine. De même que le carré noir de Malevitch était défini comme la fin de la peinture du fait de sa totalité et de son universalisme, « la performance » de

²⁹⁰ (Ma traduction), Georgy Malenkov, *Discours prononcé lors du XIXème Congrès du Parti communiste soviétique*, dans *Parti communiste de l'Union soviétique*, Congrès (XIXe) du parti communiste (bolchévik) de l'U.R.S.S. [Texte imprimé], Paris, 8, rue de Prony : (Levallois, impr. de Herbert), 1952.

²⁹¹ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013, p.35.

²⁹² En même temps, Boris Groys porte une attitude extrêmement critique face à la figure de Staline dont les décisions face à la population de l'URSS sont souvent considérées comme un génocide.

Staline peut être considérée comme un absolu du geste transformateur et utopique. Il faudra près de vingt ans après la mort de Staline, le temps d'une génération, pour qu'un geste réalisé en dehors du Parti soit considéré comme possible et crédible.

Cette conception de la performance permet également de comprendre ce que font aujourd'hui les performeurs en Russie. Etant donné que l'acte performatif a toujours un lien avec le politique qui s'impose comme un acte souvent tyrannique. Etant née France à travers la dérision, la performance en Russie a pour raison l'agression.

3.1.2. La performance est structurée comme un langage

Les ébranlements politiques ont monopolisé la vie culturelle dans le pays au début du XXème siècle à un tel point que leur empreinte reste encore importante dans l'iconographie nationale, exactement comme en France, les expressions « sous l'Ancien Régime » ou « postrévolutionnaire » sont entrées dans le vocabulaire. Pourtant, certains phénomènes intra culturels ont réussi à résister à une idéologie bolchévique dont la portée s'est avérée comparable à l'ordre divin, et ont réussi à maintenir une continuité entre les différentes formes esthétiques propres au pays. En dépit d'une histoire fragmentaire, tiraillée entre des conflits géopolitiques et locaux, l'art de la performance en Russie, initié à plusieurs reprises au cours du siècle précédent, semble porter une empreinte intra culturelle assez présente.

Boris Groys estime que la performance, manifestation d'une révolte contre les conventions du présent, s'est déployée dans des champs différents au cours de l'histoire : à l'époque de l'antiquité la révolte trouvait sa place dans le contexte de la philosophie, au Moyen âge dans le contexte de religion, à l'époque actuelle dans l'art contemporain »²⁹³. Chacun de ces contextes est donc une quintessence de la représentation humaine dans différentes zones géographiques à différents moments

²⁹³ Boris Groys, *Dans le flux*, Moscou, Ad Marginem, 2018.

historiques, ce qui nous amène à nous intéresser aux caractéristiques de la religion orthodoxe, afin de saisir les traits du portrait humain proposé à la communauté slave.

Alexandre Volkov, Professeur à l'Université d'État de Moscou, estime que la quintessence de la pensée russe, unissant l'éthos (dans le sens de la volonté), le logos et le pathos, est présente dans la structure et le contenu de la liturgie chrétienne.

La dimension intellectuelle de la liturgie se base sur le *slavon d'église*, langue que maîtrisaient même les gens privés d'éducation, qui tenaient compte des informations transmises (à la différence de la messe catholique prononcée en latin, langue que la majorité des croyants ne parlait pas). La dimension esthétique de la liturgie est fondée sur la poésie grecque sublime de Grégoire de Nazianze, de Romain le Mélode et de Jean Damascène, traduite en slavon d'église. Sa structure reprend celle de la tragédie d'Eschyle. La dimension éthique est représentée par une narration de l'histoire du concile œcuménique qui, de son côté, participe à une dimension littéraire donc esthétique. De plus la liturgie, par sa durée protocolaire (souvent plus de 24 heures), prend non seulement la forme d'une métaphore de la figure de l'humain où ces trois dimensions (intellectuelle, éthique et esthétique) sont entrelacées, mais représente également l'un des univers importants de son existence. De cette manière, toute la vie humaine des orthodoxes est exposée et organisée par des religieux en tant qu'expression permanente de leur état d'esprit.

D'après Alexandre Volkov cette représentation humaine imposée au peuple orthodoxe, et fondée sur son caractère supposé homogène, est par la suite reprise par les bolchéviques pour rassembler et unifier les hypostases de l'existence humaine. En effet ces trois dimensions, intellectuelle, éthique et esthétique, ont servi pendant soixante-dix ans à la transmission des valeurs bolchéviques et, petit à petit, à une assimilation de ces valeurs par le peuple. « Finalement toute la vie de l'homme-communiste devenait une expression permanente de son état d'esprit fondé donc sur le système bolchevique »²⁹⁴.

²⁹⁴ Aleksandr Volkov, « Bakhtine, précurseur du postmodernisme », conférence, Bibliothèque Centrale de Korolev, le 25 avril 2015.

Sur le plan méthodologique, la religion, l'éthique, la littérature et ensuite la philosophie n'ont eu de place à part dans l'histoire de la pensée russe jusqu'au XXème siècle. Ils ont construit un métatexte éthique global qui reposait sur une présence importante des figures de style. Par exemple, les premiers ouvrages sur l'éthique à proprement parler ont été édités à la fin du XIXème siècle (il s'agit de diverses œuvres de Vladimir Soloviev, fondées sur le contexte national russe et donc peu connues en France). L'académicien Dmitry Likhatchev estime que « durant plusieurs siècles la philosophie russe était en lien très étroit avec la littérature et la poésie. C'est pourquoi il est important de l'étudier à travers les œuvres de Lomonosov, Dostoïevski, Tolstoï, Tchernychevski... »²⁹⁵.

Voici ce qui dit le philosophe Alexeï Lossev concernant la jeune philosophie russe de la fin du XIXème - début XXème siècle :

*« Celui qui apprécie la philosophie pour son système, la netteté logique, la lucidité de dialectique, enfin, pour sa scientificité, n'accordait aucune attention à la philosophie russe. »*²⁹⁶

Jusqu'à nos jours les différentes pratiques discursives, y compris l'art de la performance, transmettent des méta idées universelles en lien avec l'actualité et dépassant la question du média. Ceci dit, à l'opposé de la tradition occidentale, les différentes pratiques discursives russes sont caractérisées par un langage transversal et malléable ainsi que par l'absence de problématiques singulières, ce qui nous oblige à appliquer, pour les analyser, des paradigmes autres qu'esthétiques.

3.1.3. À l'origine était le verbe. Le verbe contextuel

L'analyse des traits caractéristiques d'une langue pourrait peut-être fournir une clé à la compréhension de l'art - qui est une pratique discursive spécifique -

²⁹⁵ (Ma traduction) Dmitry Likhatchev, « Baptême de la Russie et l'état russe », *Novy mir*, №6, 1988, p. 249-258.

²⁹⁶ (Ma traduction) Alexeï Lossev, *Philosophie russe*, Sverdlovsk, Éditions de l'Université d'Oural, 1991, p. 67.

propre à un territoire géographique donné. En l'occurrence, l'examen de l'agencement et du fonctionnement de la langue russe peut sans doute éclaircir les fondements de la continuité et de l'interpénétration de l'art moderne et contemporain en Russie avec d'autres pratiques discursives telles que la religion, la politique, la littérature et la philosophie, ainsi que l'interpénétration réciproque de toutes ces pratiques. La performance, en particulier, met en œuvre ces pratiques discursives, les questionne et détecte leurs incohérences « grammaticales » et « lexicales », métaphoriquement parlant.

Le lien entre performance et politique en Russie, qui a pris de l'ampleur surtout au début des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, a été déjà évoqué ; les origines de la performance liées avec à la littérature et surtout à la poésie seront évoquées dans une partie ultérieure, tout comme le rôle de la religion chrétienne orthodoxe dans la représentation du performeur-martyre. Souvent la performance en Russie apparaît non pas comme une pratique à part entière, comme c'est le cas aux Etats-Unis ou en Europe de l'Ouest, mais juste comme un élément, le morphème d'un mot.

Certes, au sens propre du terme, la performance reste un moyen poétique de résistance politique et sociale, ce qui ne l'empêche pas d'incarner une continuité et peut-être de constituer le stade ultime du projet moderniste inscrit dans la tradition occidentale - celui de « l'art pur », « l'art pour l'art ». Il est probable que l'un des facteurs majeurs de la transformation de l'art en pratique discursive singulière en Europe a été la Réforme, qui a entraîné un affaiblissement de l'idée du divin, alors que celle-ci avait occupé une place centrale dans la représentation artistique pendant plusieurs siècles et donc a conduit à une mutation de la vocation de l'art. La Russie n'a pas vécu un tel bouleversement religieux : ni le schisme (Raskol) des années 1666-1667, ni le rejet de l'église par les Bolchéviques n'ont eu un impact de cette envergure sur le rôle de la religion dans la société. Pour cette raison sans doute, le projet moderniste en Russie, en premier lieu dans un sens artistique - qui ne semble d'ailleurs pas encore achevé - n'est pas exactement de même nature et n'a pas le même fonctionnement que dans certains pays occidentaux. Les pratiques artistiques russes sont devenues laïques au XVIII^{ème} siècle, non dans le cadre de transformations sociales progressistes et étalées dans le temps, comme en Europe, mais en raison de la politique pro-européenne de Pierre le Grand, de ses mesures rapides, efficaces mais souvent artificielles. En adoptant et en s'appropriant

rapidement les sujets et l'iconographie de l'art européen, la culture russe ne disposait pas de suffisamment temps, néanmoins, pour remplacer les stratégies pré-modernistes – assujetties à un système de pensée national dominant - par celles du modernisme, distillant une spécificité discursive propre à chaque forme d'art. Paradoxalement, la culture russe a gardé cette unicité de sujet, même à la naissance du paradigme moderne dans le pays. Dans ce contexte, l'art de la performance n'apparaît pas comme un phénomène exceptionnel alimenté de façon manifeste par une autre source extérieure à l'art.

Qu'est-ce qui unit des régions et des cultures où les pratiques discursives sont difficilement séparables et s'inscrivent en continuité ? Quelles conceptions culturelles, outre le clivage paradigmatique des phases historiques (prémoderne, moderne, postmoderne) peuvent expliquer l'unification des pratiques discursives ?

Edward T. Hall, anthropologue américain spécialiste de l'interculturel, propose dans son ouvrage *Au-delà de la culture*²⁹⁷ un concept sans doute discutabile mais qui fait référence dans les ouvrages sur l'interculturel. Il s'agit de la distinction entre les « High-context » et les « Low-context cultures » (traduits en français respectivement par « contexte riche » ou « fort » et « contexte pauvre » ou « faible »).

Pour Edward T. Hall, le contexte permet la saisie du sens de la communication. Il situe ainsi différentes cultures sur un continuum allant d'un contexte « fort » à un contexte « faible » selon la manière dont ces cultures interprètent et/ou perçoivent les informations. Dans le cadre d'une communication en contexte fort, la plupart des informations proviennent des caractéristiques physiques, sociales et autres, diffuses dans le contexte de la vie sociale, et ne dépendent pas seulement d'éléments de communication verbale. D'après Edward T. Hall le contexte fort est propre aux cultures du Moyen-Orient, d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine, de Russie et du pourtour méditerranéen. Définies par les sociologues comme des cultures *collectivistes*, leurs membres sont porteurs de nombreuses informations locales, communes à toute une communauté. Transmises implicitement, ces informations forment une trame dont les références sont exprimées de manière para verbale ou non verbale, et souvent codées dans la grammaire et la syntaxe. Au

²⁹⁷ Edward T. Hall, *Au-delà de la culture*, Paris : Éditions du Seuil, DL 1979.

contraire, les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et les pays scandinaves développent, d'après Edward T. Hall, à des cultures de contexte « faible ».

Qualifiés *d'individualistes* par les sociologues, ces pays révèlent un type de communication différent²⁹⁸. Les membres de ces cultures, ne disposant pas d'un large cercle social, sont assujettis à la nécessité de transmettre les informations dans leur intégrité en mentionnant toujours le contexte de leurs origines. La France, issue des cultures méditerranéenne, germanique et britannique, semble conjuguer les deux contextes et se rattacher à l'un ou à l'autre en fonction de la nature de l'acte de communication.

Ce sont les cultures de contexte faible qui ont donné naissance à des disciplines discursives à part entière, chacune ayant son sujet et son vocabulaire propres. Le début de la philosophie moderne est souvent attribué à la pensée de René Descartes, introduisant la conscience et la connaissance en tant que sujets de réflexion philosophique ; c'est en se fermant sur soi-même donc en pensant la nature de la pensée, que la philosophie est devenue une institution à part entière. Presque en parallèle, la littérature acquiert un statut similaire ; ce moment est généralement corrélé avec la publication de *Don Quichotte*, souvent qualifié de premier roman européen de l'époque moderne, métatexte réfléchissant les méthodes de construction de textes, et qui représente donc un pas vers la littérature comme discipline moderne. Les origines de la norme de « l'art pour l'art » sont habituellement attribuées à l'art de la Renaissance ; les sources de la laïcité, enfermant la religion sur elle-même, sont aussi liées à la période des XVIème-XVIIème siècles. En outre, c'est pendant la période du XVème au XVIIème siècles que se forme définitivement, en France, en Angleterre, en Espagne et en Allemagne, la langue littéraire, révélatrice aussi bien qu'initiatrice des normes et des valeurs de ses utilisateurs. C'est probablement à partir de ce moment que le contexte faible devient dominant au sein de ces sociétés, particulièrement dans les domaines de la philosophie, de la littérature et des arts, et laisse son empreinte sur leur herméticité

²⁹⁸ Il est probable qu'à partir de l'époque numérique ces deux types de cultures seront équilibrés par deux phénomènes parallèles : d'une part il s'agit de la propagation de la langue anglaise donc d'une grammaire en formé sur les structures de contexte faible, avec nécessité de transmettre le maximum d'information de la manière la plus brève, et la propagation de la culture britannique privilégiant la transparence et la clarté de communication. En parallèle, la circulation des mêmes informations à travers le monde forge un peuple planétaire porteur de connaissances universelles, ce qui neutralise la nécessité de verbaliser les références constantes du contexte, et rend le contexte de plus en plus fort.

progressive. Sans doute est-ce ce phénomène qu'il faut prendre en compte dans le cadre de l'analyse comparative entre des communautés appartenant à différents types de contexte : la Russie relevant de façon évidente d'un contexte fort, avait historiquement tendance à une généralisation (homogénéisation) des résultats de l'activité discursive. La similitude qu'on trouve, par exemple, dans le domaine des Beaux-Arts des XVIIIème-XIXème siècles entre les artistes russes et européens, résulte de l'acceptation de la politique pro-occidentale de Pierre le Grand. Le baroque, le romantisme, le réalisme et les autres mouvements artistiques, nés en Europe des suites cohérentes de l'évolution esthétique à partir de la Renaissance, ont été adoptés en Russie d'un seul coup, en même temps que d'autres normes et valeurs de la vie ouest-européenne. L'art « à l'Occidental » est finalement apparu de manière spécifique, et en quelque sorte incongrue sur une terre russe qui n'était pas toujours prête pas toujours prête, sur le plan discursif, à de telles pratiques cloisonnées.

Il est probable que l'adoption du modernisme occidental, parfois précoce pour la Russie et portant en soi les traits spécifiques de cultures discursivement différentes, a laissé une empreinte sur les multiples formes d'expression artistiques, particulièrement sur les formes transitoires et multidisciplinaires telles que l'art de la performance. Ce processus pourrait expliquer un décalage discursif formel, mais aussi une interprétation de la performance russe comme d'une part héritière de la tradition occidentale du point de vue de la forme, d'autre part présentant des traits relevant d'un contexte fort, donc en continuité avec d'autres pratiques discursives.

3.1.4. Performance et archétypes

Les origines des différences entre la performance dite occidentale et la performance russe peuvent être en partie associées aux différences de développement du projet moderniste sur ces deux territoires. Pratique non seulement artistique mais aussi psychologique fondée sur la nécessité de surpasser des normes et des valeurs de toutes sortes, ses origines peuvent être retracées, en fonction des pays, par l'analyse de la figure du performeur, héros solitaire exposé au public, de la performance Dada à celle les années 1970.

Dans les pays occidentaux, selon l'archétype du missionnaire nomade de l'époque du christianisme primitif, le héros solitaire a été apparemment remplacé par le brave chevalier, puis par son « héritier » révolutionnaire et enfin par le soldat inconnu. Chacune de ces figures combattait pour le vrai, le bien ou le beau, et mettait constamment à l'épreuve ses limites physiques et morales. Archétype très puissant et certainement très ancré dans les stéréotypes comportementaux et relationnels²⁹⁹ de la société occidentale, il laisse nécessairement son empreinte sur toute action réalisée dans un dispositif similaire. Les pionniers du body art n'ont pas échappé à cette forte influence culturelle, qui a modelé les valeurs et surtout le comportement de toute personne s'affichant dans l'espace public dans le but de changer le monde ou simplement de le mettre en question. Voilà comment, par exemple, au XXème siècle la femme devient à son tour chevalier.

Depuis sa francisation au XVIIIème siècle la Russie a rapidement adopté les idéaux du chevalier et les a introduits rapidement dans le code comportemental de la classe sociale aisée avant de se généraliser plus tard à l'ensemble de la société.

Si l'omniprésence, désormais, de cet archétype dans la culture russe, a formé la figure de performeur, il n'est pas le seul : Dmitry Pilikine³⁰⁰ et Maria Antonyan, cherchent les origines de la performance russe dans le culte de « folie pour le Christ » (yourodstvo). Introduite par Saint Paul, la figure de Christ fou (fol-en-Christ) a pris son ampleur au sein de la croyance orthodoxe.

La Folie pour le Christ est une vocation spécifique assumée par les croyants chrétiens ayant pour but de provoquer chez leurs concitoyens une prise de conscience de la vanité de l'existence³⁰¹. La vie des fous pour le Christ est caractérisée par le refus des biens matériels et par la transgression des conventions sociales. Cette attitude provocante permet de remettre en cause les normes d'une

²⁹⁹ Un des exemples d'analyse du rôle majeur de cet archétype dans la société occidentale : Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

³⁰⁰ Dmitry Pilikine, « La norme : du scandale public de l'actionnisme moscovite des années 1990 au sacrifice public des années 2000 », Pascale Weber, Youry Bobrov, Polina Dubchinskaia, (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018, p. 13.

³⁰¹ Nicole Vigouroux-Frey (dir.). *Le Clown : Rire et/ou dérision ?* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

époque, de lancer des prophéties ou de masquer sa piété³⁰². Irina Mironenko Marenkova ajoute une remarque rapprochant ce culte d'une pratique performative : « Le comportement extravagant des fols-en-Christ frappe les esprits : ils font des choses que ni la morale publique, ni la morale religieuse ne peuvent encourager (notamment des provocations de toutes sortes) »³⁰³.

Si les performances occidentales sont souvent fondées sur la violence, une auto-violence, sur la violence physique du public envers les artistes ou encore sur la violence morale de l'artiste envers le public, la tradition de la performance historique en Russie est fondée des messages codifiés, ironiques, traduits par un comportement transgressif. Ce comportement témoigne d'un décalage minimal mais suffisant pour pousser le spectateur à questionner sa nature et son but. La violence entre dans la performance russe dans les années 1990, au moment où elle s'ouvre largement vers la culture performative occidentale, et où les artistes compensent inconsciemment les « manquées » du modernisme russe, avalées par les Bolcheviques.

Dans sa thèse sur la perception de la performance, Maria Antonyan estime que la figure du *yourodivyi*, semblable à celle d'un artiste de performance, a une double nature. D'un côté, il est l'insensé, le provocateur, le fou, d'un autre côté il est le sage, le clairvoyant et le bienheureux. Dans les deux cas, quels que soient son but et sa raison d'être, *le yourodivyyi*, tout comme certains artistes de performance, soumet tous les aspects de leur vie à leur vocation.³⁰⁴ Bien que la performance ne soit pas directement liée à une religion, le monde de la performance semble parfaitement sacro-saint. La vie d'un artiste se transforme souvent en expérience oblatrice au quotidien, ce qui apparente la performance à un culte personnel et une pratique religieuse.

Il semble donc important de découvrir comment le performeur russe de la performance, muni de cet héritage culturel multi-discursif et chargé d'une vocation

³⁰² Jean-Claude Larchée, *L'Appel de la maladie mentale: l'expérience des premiers siècles dans la chrétienté orientale*, Moscou, Maison d'éditions du monastère Sretensky, 2007.

³⁰³ Irina Mironenko Marenkova « Folie en Christ à la romaine et à la moscovite : deux exemples de la religiosité chrétienne au XIXème siècle », *Conserveries mémorielles*, revue transdisciplinaire, n°14, 2013.

³⁰⁴ Maria Antonyan, *Les modalités de perception de la performance (à partir des œuvres de Marina Abramovic)*, thèse de doctorat, soutenue en 2015, l'Université d'Etat de Moscou.

extra-personnelle, se trouve confronté à l'arrivée de la performance sur le marché, à son institutionnalisation, et à la place de l'artiste sur l'échelle « globale-locale ».

3.2. Histoire décalée de la performance soviétique

*Au cours des deux dernières années de la décennie et du début des années 1970, la performance refléta le rejet propre à l'art conceptuel des matériaux traditionnels, et les artistes de performance adoptèrent leur propre corps comme matériau artistique.*³⁰⁵

La seule caractéristique que Rose Lee Goldberg donne de la performance dans son ouvrage *La performance: du futurisme à nos jours* et qui peut s'appliquer à l'ensemble des artistes de cette époque en Occident et en Russie. En dépit de l'interdiction totale de « l'art bourgeois et antihumaniste »³⁰⁶, les artistes soviétiques poursuivent clandestinement leurs recherches, à l'écart du réalisme social, abolissant les frontières esthétiques de l'art, interrogeant l'évolution du statut de l'objet, du corps et du geste, en parallèle des artistes de l'Occident dont les œuvres étaient pourtant inaccessibles dans le pays. *Grosso modo*, d'un point de vue formelle, les œuvres se ressemblaient dans ces deux mondes mais elles délivraient des messages tout à fait différents.

Les pratiques conventionnelles ou résistantes des performeurs, d'après Boris Groys cité ci-dessus, sont presque opposées en URSS et dans les pays occidentaux. Le gouvernement de l'URSS est l'instigateur de deux thématiques devenues des sujets majeurs de la performance occidentale : celle du rejet (ou de la transformation) du marché de l'art et celle de la libération du corps, surtout du corps féminin.

Concernant le marché de l'art, l'Etat soviétique était le seul client, le seul « consommateur » si l'on reprend le vocabulaire de marché. Les commandes

³⁰⁵ RoseLee Goldberg, *La performance: du futurisme à nos jours*, Londres : Thames & Hudson, 200, p. 152.

³⁰⁶ Formulation habituelle de la presse de l'époque soviétique.

répondaient à un but idéologique et non esthétique. Dans les années 1920 fut fondée l'Union des artistes qui, en dehors de fonctions organisationnelles telles que la répartition des ateliers entre ses membres, contrôlait aussi leur activité et imposait les standards du réalisme soviétique. Nous pourrions supposer, non sans raison, que la fameuse exposition Bulldozer avait pour objectif le rejet le monopole artistique et donc, en quelque sorte, la mise en place d'un marché de l'art (les participants à cette exposition vendaient clandestinement leurs œuvres à des collectionneurs étrangers, une position risquée face au KGB).

La problématique de l'égalité des sexes, évoquée largement dans la performance féminine occidentale et souvent traduite sous forme de libération du corps, est moins présente en URSS qui, dans sa constitution de 1918, avait proclamé l'égalité officielle entre les hommes et les femmes. En Union Soviétique, y compris au sein du milieu artistique, il n'y a quasiment pas de combat contre le sexisme qui, mettrait en jeu le corps. L'état bolchévique a même proposé une sorte de version soviétique propagandiste du body-art, incarné dans le modèle de la *fizkultura* ou « culture physique » imposée à travers dans les cours d'éducation physique obligatoires disposés dans tous les établissements de formation, et représentée dans les légendaires parades de culture physique sur la Place Rouge.

Il est évident que le corps et l'âme soviétique sont assujettis aux gigantesques projets de constructions de l'Etat. A ce propos Jean-Marie Brohm observe que le « stakhanovisme stalinien s'est historiquement traduit par la mort bureaucratique du corps »³⁰⁷. Pourtant l'asservissement de l'esprit, à la différence de celui du corps, semble être plus pertinent et conduit l'art soviétique sur le terrain d'enjeux linguistiques, donc conceptuels, visant à comprendre les fondements linguistiques de l'idéologie bolchévique et à former les outils discursifs de résistance à un contexte officiel. De plus, la mise en avant d'un corps presque dénudé et du culte de ses capacités physiques et sportives (bien évidemment à la gloire de « la construction du communisme ») a été si étroitement associée à l'iconographie bolchévique que toute thématique corporelle s'est trouvée systématiquement exclue, inconsciemment ou volontairement, de l'iconographie des artistes non officiels.

³⁰⁷ Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, Paris, Jean-Pierre Delarge/Éditions universitaires, 1975, p. 47.

Cependant dans la performance soviétique le corps n'est qu'un signe de la présence réelle de l'artiste, qui ne manifeste aucune revendication physique ou physiologique.



Figure 55. Alexander Rodchenko, *Filles avec des foulards*. Parade de culture physique sur la Place Rouge, 1936, Musée multimédia de Moscou

3.2.1. Les origines de *la russianness* dans la performance soviétique et postsoviétique

Un lieu apparaîtra relativement commun et récurrent dans la pratique de tous les performeurs soviétiques et russes: la mise en question de l'espace public et les enjeux, souvent politisés, de ses connotations.

Le conflit entre espaces publics et espaces naturels, vierges de toute empreinte politique et pour cette raison souvent marqués comme une opposition toponymique à la situation politique en cours, s'inscrit dans un héritage de longue date en Russie. Depuis la fin du XVII^{ème} siècle les territoires sous-peuplés du pays ont accueilli des rebelles aux régimes en place. Cette tradition prend sa source chez les orthodoxes conservateurs (*vieux-croyants*), adeptes des anciens rites de l'Église orthodoxe russe. Ayant refusé les réformes du patriarche Nikon (1652-1666), les vieux-croyants ont été condamnés comme schismatiques par le concile de 1666-1667. De nombreux changements rituels et textuels mis en œuvre par Nikon visaient à uniformiser les Églises de Russie et de Grèce. Le but du schisme était incontestablement politique : le tsar Alexis I^{er} (1629-1676) et le patriarche Nikon pensaient qu'un grand empire orthodoxe, avec Alexis comme nouvel empereur byzantin et Nikon comme patriarche de Constantinople, aurait pu en peu de temps devenir réalité.³⁰⁸ C'est pourquoi les fidèles des anciens rites de l'Église orthodoxe, d'abord sous la menace de punitions et de condamnation à mort, puis par désaccord personnel avec le nouvel ordre, se refugiaient dans les forêts. Leurs villages, pour la plupart situés en Sibérie Orientale, subsistent jusqu'à nos jours et leurs habitants ont préservé le mode de vie séculaire paysanne en rejetant formellement les innovations liées au progrès technique. Le « vieux-croyant » est à l'origine d'un archétype célèbre dans la culture russe, qui combine les caractéristiques du Christ fou : du martyr et même du chamane, sans doute première manifestation d'érémisme comme forme d'opposition politique.

Hormis ce mouvement très massif, l'histoire russe ne connaît pas d'épisode de fuite dans les forêts et dans les champs. Cependant, au milieu du XX^{ème} siècle apparaît un autre courant, qui exprime son désaccord avec le pouvoir et l'idéologie en quittant la ville : c'est un mouvement, ou même une subculture de touristes effectuant des randonnées de longue durée (parfois deux semaines) en toutes saisons. Les étudiants et les cadres d'entreprises, quels que soient leurs postes, délaissent des espaces publics très marqués par un ordre qui leur est étranger. Il n'existe pas de données précises sur le nombre d'habitants soviétiques et russes s'étant engagés dans ce genre de pratique, mais il est certain qu'une grande majorité a participé au moins deux à trois fois dans sa vie à des randonnées d'au moins trois jours (entre les années 1970 et les années 2000). Comme l'écrit Léonid Parfenov,

³⁰⁸ Sergueï Zenkovsky, *Les Vieux croyants de Russie*, Institute DI-DIK, Moscou, 2006.

journaliste russe, seuls les chemins sauvages étaient des lieux crédibles, or la plupart se trouvait en Sibérie, qui devient la Terre Promise des années 1960 : un endroit vierge pour une vie nouvelle³⁰⁹. C'est seulement sur la route, dans des forêts, des champs et des montagnes inconnus, que les gens pouvaient abandonner leur identité soviétique, mettre de côté les valeurs imposées par l'état bolchévique et ignorer les responsabilités du « bon citoyen ». Pendant trente ans, à partir des années 60, la tendance du tourisme « sauvage » semble un des éléments-clés de la vie en URSS. La figure du touriste portant non pas l'insigne de Lénine sur sa veste, mais un sac à dos et une guitare, devient l'un des archétypes de la population du pays. C'est cet archétype qui devient l'incarnation d'une stratégie, omniprésente et autorisée, de fuite physique et mentale hors de l'idéologie soviétique.

Car en fin de compte, la nature vierge était rejetée, et par-là même idéologiquement chargée, par le pouvoir bolchévique puisque pour atteindre son projet principal, celui de l'édification de la société nouvelle il fallait éliminer toutes traces du passé, y compris celles de la nature humaine.

Contrairement à la base théorique scientifique de la Révolution Française, devenue l'apogée du siècle des Lumières, contrairement au national-socialisme allemand fondé sur l'idée de race, ce qui est un concept biologique, dans le programme des bolchéviques soviétiques, la nature apparaissait comme un élément néfaste. Si d'ailleurs la Révolution Française avait introduit le principe de laïcité qui rendait la nature humaine indépendante de l'Église, l'Etat soviétique, au contraire, prétendait atteindre le pouvoir divin donc supérieur aux lois de la nature en manifestant une attitude hostile aux différents phénomènes naturels. Par exemple, les campagnes contre la génétique et la psychanalyse ont beaucoup marqué l'histoire de la science en URSS ; l'urbanisation et l'industrialisation fanatiques et globales visant à gagner la guerre froide à tout prix, furent réalisées sans aucune considération pour la nature. Comme le souligne Boris Groys, dans la philosophie marxiste, la place de l'humain prend d'avantage d'importance que son apparence et son anatomie. Selon Groys, « L'aspiration à une artificialité absolue devient l'une des caractéristiques essentielles des chefs d'état soviétiques »³¹⁰.

³⁰⁹ Léonid Parfenov, *Namedni 1961-2010*, Moscou, KoLibri, 2015.

³¹⁰ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013, p.3

Voici quelques éléments culturels et politiques qui semblent avoir marqué les origines de l'art alternatif du geste en Union Soviétique. Étudions alors le contexte historique au moment de son apparition.

3.2.2. Fin de l'époque du monopole du geste

A priori l'expression « geste hors du commun » n'existait pas en URSS jusque dans les années 1970. Ce jeu de mots fait référence à un ordre des choses évidentes : d'un point de vue matériel, tous les biens du pays appartenaient au peuple, de la même façon, d'un point de vue symbolique, toutes les formes d'expressions et d'émanations de l'esprit devaient refléter l'idéologie commune à tout le pays. Tout geste ayant pour but une interprétation était *a priori* un privilège de l'Etat.

Staline meurt en 1953, et les onze années suivantes, lui succède Nikita Khrouchtchev, avec une politique de décolonisation massive et une relative libéralisation, connue sous le nom de « dégel ». Ce souffle de liberté s'éteint vers la fin de la carrière de Khrouchtchev : le dirigeant du Parti est rendu furieux suite à une grande exposition internationale de l'avant-garde. Une semaine plus tard, la *Pravda* publie un appel à la pureté artistique. Puis l'année 1965 marque le début du mouvement des dissidents en URSS, avec l'affaire des écrivains Andreï Siniavski et Youri Daniel qui avaient publié clandestinement à l'étranger et qui furent accusés d'activité anti-soviétique. Tout geste qui ne semblait pas inscrit dans l'idéologie était donc interrompu.

En 1974, un événement discret mais efficace a lieu. Au mois d'août Alexandre Popov, un artiste peu connu, décide d'exposer ses peintures dans les rues de Moscou : un acte anodin qui passe inaperçu aux yeux du pouvoir, mais qui sera suivi rapidement par un événement aujourd'hui mondialement connu.

En septembre 1974 a lieu la fameuse exposition *Bulldozers* : geste très fort de la part de l'Etat soviétique visant à rappeler le rôle primordial de l'idéologie. Ce n'est pas un hasard si, dans les milieux artistiques russes, circulait une blague selon

laquelle l'exposition *Bulldozers* était une performance artistique de Léonid Brejnev, principal dirigeant de l'URSS à l'époque, performance incomprise du monde de l'art. Effectivement, l'événement avait un caractère digne de toutes les performances qui se tenaient parallèlement en Occident. Le 15 septembre 1974 à Moscou, un groupe d'artistes indépendants, sous l'impulsion du peintre Oscar Rabine, leader de l'avant-garde russe non officielle, et du collectionneur Alexandre Glazer, organise une exposition des œuvres d'artistes non officiels en plein air, dans le parc de Belyaev, près de Moscou. Cette exposition (de peinture) sera écrasée au bulldozer sur ordre des autorités du Soviet de Moscou, avec intervention des agents du KGB et de la milice en civil, et en présence de diplomates et de journalistes étrangers, familiers du monde de l'art *underground*.

Cette exposition avait clairement une forte dimension performative et provocatrice : Oscar Rabine a souligné plusieurs fois que l'événement avait été conçu comme un défi, un appel à réaction de la part d'un régime répressif, et non comme un événement purement artistique et il assumait l'énorme risque potentiel que tous les artistes avaient accepté d'encourir.

Bien que cinq personnes soient arrêtées, les autorités finissent par donner leur accord pour organiser une deuxième exposition des œuvres de l'*underground* soviétique, qui se tient dans le parc d'Izmaïlovo à Moscou fin septembre 1974. Cette exposition rassemble les œuvres, non de vingt, mais de plus de quarante artistes, et attire plus d'un millier de visiteurs. À travers ces événements, les Soviétiques avaient prouvé que leur goût s'ouvrait à un nouvel art. La presse occidentale a baptisé l'exposition « Woodstock soviétique ». Le vernissage d'Izmaïlovo, ayant ouvert la voie pour d'autres artistes anticonformistes, occupe une place exceptionnelle dans l'histoire de l'art soviétique.³¹¹

3.2.3. Au-delà du marxisme-léninisme : quels autres concepts pour la performance soviétique ?

³¹¹ Alexander Glazer, *Unofficial Art from Soviet Union*, London, 1977.

L'art - surtout l'art contemporain - et la philosophie, appartenant à une même époque et donc à un même champ, sont *a priori* la continuité l'un de l'autre, et cette continuité est même à l'origine d'une branche importante, celle des études critiques et esthétiques.

Presque par défaut et par habitude, la performance occidentale des années 1960-1970 est liée à la psychanalyse et au poststructuralisme. Par contre, sur quelle pensée, autre que le marxisme-léninisme, les artistes soviétiques non conformistes pouvaient-ils s'appuyer ? Paradoxalement, la seule revue soviétique contenant les publications de penseurs alternatifs, « Problèmes de la paix et du socialisme » éditée à Prague, était difficilement accessible de par son tirage restreint. Mais il serait sans doute intéressant d'étudier les relations et la continuité entre des productions artistiques clandestines très peu connues, et les écrits clandestins, composés et distribués en cachette, comme les fruits d'un même champ symbolique, même si leurs auteurs ignoraient tout du travail de chacun des autres.

Mikhaïl Bakhtine, le penseur soviétique actuellement le plus cité et dont les œuvres, très peu publiées en Union Soviétique, ont d'abord commencé à circuler en France grâce à Julia Kristeva et à Roland Barthes, a introduit des idées qui peuvent certainement trouver un écho et aider à mieux comprendre une pratique performative non conformistes. Notamment, les écrits de Bakhtine concernant la spécificité du genre du roman dans l'évolution de la littérature, notamment, semblent relever d'une nature assez similaire à celle de la performance en URSS et même, du phénomène d'institutionnalisation qui s'en est suivi.

Mikhaïl Bakhtine ne s'est jamais considéré comme philosophe, même s'il a avancé des notions qui seront plus tard étudiées dans la pensée occidentale comme participant au champ du structuralisme (il s'agit notamment de notions primordiales telles que celles de « l'Autre » et du « dialogue »). Ses réflexions autour du genre du roman sont également de nature linguistique. Il livre les trois traits caractéristiques du roman que la performance semble reprendre dans le cadre de l'expérience tangible : la tridimensionnalité stylistique du roman, qui provient d'une conscience multilingue prenant réalité dans le roman ; la transformation totale des coordonnées chronologiques du personnage littéraire dans le roman ; le caractère inachevé de l'interaction du personnage avec le moment présent. Bakhtine établit un

rapprochement entre ces éléments du nouveau genre littéraire et les transformations de l'histoire de l'humanité européenne, échappant à la culture patriarcale pour s'ouvrir à de nouvelles conditions impliquant des liens internationaux et multilingues³¹².

Bakhtine rappelle que l'apparition de l'épopée précède celle du roman, genre littéraire très hermétique linguistiquement, inscrit précisément dans un seul discours, un seul contexte spatio-temporel et relevant d'un seul système de valeurs strictement hiérarchique, partagé par toute la société ainsi que par l'auteur de l'épopée.

Cette union absolue se trouve ébranlée pour la première fois, face à des conditions de multilinguisme actif et d'interaction linguistique : à ce moment, l'épopée devient un genre à demi-mort³¹³.

Alexandre Machevsky, critique littéraire et écrivain, décrit l'époque de l'épanouissement de l'épopée par la notion de « l'esprit du sobor » avec le substantif russe « sobornost' »³¹⁴. André Filler, Professeur de l'Université Paris 8 dont la thèse a été consacré à ce phénomène, écrit que le russe « sobornost' » provient du mot grec *katholikè* et « désigne un ordre ecclésial et politique spécifiquement russe, fondé sur un lien inhérent d'amour et de communion entre individus libres, mais vivant dans une communion sociale ou religieuse »³¹⁵.

Même si Alexandre Machevsky attribue « l'esprit du sobor » aux Grecs anciens (la période précédant la naissance de la sophistique mettant en question des valeurs variées voire opposées), puis aux Hommes du Moyen Âge, ses traits semblent aussi inhérents à *homo sovieticus*.³¹⁶ « L'esprit du sobor » a été renforcé par le seul genre littéraire accessible pour une part assez importante du peuple soviétique non alphabétisée jusque dans les années 1930, celui de la chanson héroïque : un genre littéralement similaire à celui de l'épopée, par la synchronicité des éléments de sujet, éléments spatio-temporels et axiologiques dont le degré

³¹² Mikhail Bakhtine, *Épopée et roman*, Saint-Pétersbourg, Azbouka, 2000.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Alexandre Machevsky, « Pages d'or de littérature européenne. Histoire d'évolution de la conscience humaine », conférence, musée Anna Akhmatova, le 27 octobre 2010.

³¹⁵ André Filler, « Sobornost' ou le mythe de la société alternative », entretien avec l'auteur pour *Catholica*, n° 102, hiver 2008-2009.

³¹⁶ Le terme fut popularisé au début des années 1980 par un ouvrage de l'écrivain et sociologue soviétique Alexandre Zinoviev.

suggestif est renforcé par des moyens para-verbaux tels que le rythme et le mode majeur de la musique.

En ce qui concerne les romans, trois seulement sont reconnus par la communauté internationale comme des œuvres littéraires de qualité : *Le Don paisible* et *Terres défrichées* de Mikhaïl Choukhov (prix Nobel de littérature de 1965) et *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak (Prix Nobel de littérature de 1958), ce dernier était d'ailleurs boycotté en Union Soviétique. C'est uniquement dans les années 1970 qu'apparaissent massivement en Union Soviétique des romans qui seront plus tard considérés comme « grands » et surtout dégagés de toute idéologie : ceux d'Alexandre Soljenitsyne, Edouard Limonov, Vladimir Sorokine.

Les caractéristiques sémiotiques du roman, proposées par Mikhaïl Bakhtine, présentent une forte similitude avec la performance soviétique, également née dans les années 1970. Toutefois, si le genre du roman est formé ou renaît sous l'effet d'un multilinguisme réellement émergent, la performance soviétique est évidemment engendrée par une soif de diversité discursive, du pressentiment de changements structurels importants qui surviendront après la longue ère bolchévique. La performance soviétique déborde l'actualité saturée des discours de l'époque de Brejnev, un discours transformé en un monument de lui-même et ayant complètement perdu toute fluidité. Si la performance à l'Occident est devenue une réaction au bouleversement éthique de l'après-guerre, adoptant le langage émergent de jeunes intellectuels, la performance soviétique, au contraire, est fondée sur la nécessité de repenser le langage bolchévique trop normé des patriarches d'un Kremlin.

3.3 Deux rencontres à Venise

Année 2011, pavillon russe de la Biennale de Venise. L'installation comprend des couchettes en bois (qui font certainement écho au passé des camps de l'Union Soviétique), un ruban noir avec un slogan, faisant l'écho d'un drapeau-promotion bolchevique, mais en réalité critique du Parti, des ducs d'albe vénitiens et un grand

nombre de vitrines contenant des gros livres d'époque, des vieilles photographies argentiques et des textes dactylographiés en cyrillique et non traduits ni en anglais ni en italien.

Pourquoi choisir, pour le pavillon national de l'exposition en 2011, les pièces d'un collectif dont l'activité la plus intense datait d'une période tardive de l'Union Soviétique, et occuper tout l'espace par des livres documentaires ne pouvant même pas être lus que par des russophones? Il est facile d'imaginer un spectateur non russophone, quittant le pavillon, avec un seul mot à la bouche : « Rien ». Ou: « Vide ». Finalement, ce visiteur aura tout-à-fait raison car le vide s'est bien trouvé au centre de la réflexion du groupe « Kollektivnye deystviya » (« Actions Collectives»). De plus, c'est sur le vide que les artistes ont réussi à construire une véritable institution discursive, à l'écart de tout contrôle par le pouvoir.

Boris Groys, commissaire du pavillon russe de la Biennale de Venise 2011, est un des personnages-clés pour le groupe, tout d'abord celui qui a posé la première pierre de l'institutionnalisation du collectif dans le paysage soviétique, et aussi celui qui a presque parachevé ce processus en permettant une pérennisation du groupe à Venise. C'est à sa plume et à celles des journalistes vénitiens que le groupe doit son nom ainsi que justement son esprit de groupe.

En 1977 la Biennale de Venise publie un catalogue sur l'art soviétique non officiel, où est annoncée la participation (évidemment non officielle) de celui-ci à la Biennale. Octavian Eșanu suppose que cette institution renommée souhaite revendiquer par-là son rôle essentiel de distinction des œuvres présentées dans les sections suivantes: « Mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive »³¹⁷ (médiation conceptuelle, comportement et actions collectives). Au même moment le jeune Boris Groys rédige un article sur les principales manifestations artistiques non officielles de Moscou pour le magazine parisien A-Ya ; il emploie l'expression « azioni collettive » du catalogue vénitien pour désigner la rubrique portant sur les œuvres de ces artistes. C'est donc à partir de cette période que ceux-ci commencent

³¹⁷ Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013.

à s'identifier en tant que groupe et commencent à signer leurs travaux sous le nom d' « Actions Collectives ».

Tous ces événements convergents donnent l'impression que le groupe a été créé par des forces extérieures, en réponse à une nécessité autre qu'artistique. Par ailleurs, si certains articles diffusent information selon laquelle le magazine parisien A-Ya serait soutenu par la CIA, si les sources de l'exposition sur l'art non officiel russe à Venise en 1977 semblent suspectes, le rôle esthétique primordial du groupe dans la genèse de l'art post-soviétique, y compris le plus actuel, reste incontestable.

Peut-être est-ce pourquoi Boris Groys, commissaire du pavillon, choisit ce collectif. Dans le dossier de presse il relève une caractéristique-clé de l'activité de KD, celle de production de soi, et non production de choses, ce qui s'accorde singulièrement avec les tendances les plus actuelles de l'art contemporain. Ce transfert chronologique et spatial de l'installation de KD peut-être même considéré comme un reenactement *sui generis* qui questionne non seulement le contexte du fonctionnement et de la réception de l'art quelle que soit son époque d'origine, mais indique également la provenance, ou plutôt l'essence des interventions décalées et provocatrices du groupe. Boris Groys, connu pour son discours anti-mainstream, propose une représentation très sobre et extrêmement codifiée, se refusant donc de céder à la plus en plus divertissant de la Biennale de Venise.

3.3.1. « Azioni collettive » à la brejnévienne

Ce n'est peut-être pas un hasard s'il demeure assez compliqué de trouver une description des activités du groupe dans le cadre d'une démarche épistémologique universitaire rigoureuse : la majorité des informations s'y rapportant apparaissent sous la forme de fragments tirés de leur contexte, et il est donc très difficile d'en avoir une vision cohérente. Dispersion du champ mental regroupement des mécanismes de perception visuelle, et écriture très contextualisée étaient leurs outils principaux.

Voici néanmoins une synthèse proposée par une auteure française, qui semble donner une description laconique et pertinente de l'activité du groupe vue de

l'extérieur. Les aspects internes, dont il est impossible de faire le tour, seront abordés par la suite.

*À partir de 1976 Andreï Monastyrski, leader du collectif, mène, avec un groupe d'amis poètes, artistes, musiciens, philosophes ses « actions collectives », qui sont des événements interactifs, mélange d'art plastique, de textes littéraires, de théâtre. Pour la plupart, ces « actions » sont des excursions hors de la ville, que l'on pourrait qualifier de voyages esthétiques. Les spectateurs, invités par courrier, ont rendez-vous dans les champs ou dans les bois. Chaque action est soigneusement préparée, planifiée, puis fixée sous forme de photos ; ensuite les membres du groupe se livrent à un travail de réflexion et à partir de commentaires du public produisent des textes. Par le sérieux et la minutie de la préparation, ces actions s'apparentent à un rituel sacré. À partir de 1986, elles feront l'objet d'un archivage, qui aboutira en 1998 à une publication (onze tomes) intitulée *Sorties hors de la ville*³¹⁸.*

Les actions sont généralement très simples et visent à attirer l'attention des participants sur leurs propres perceptions. En voici quelques brefs exemples³¹⁹.

L'apparition

Le public est invité pour une action intitulée *L'apparition*. Une fois tous les invités (30 personnes) rassemblés du côté d'un champ, deux participants apparaissent de l'autre côté, sortant de la forêt. Ils traversent le terrain, s'approchent des spectateurs et leurs distribuent des papiers (« attestation documentaire ») témoignant de leur présence à l'action (Moscou, Le Champ Izmaylovskoe, 1976).

³¹⁸ Isabelle Desprès, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEAN* n° 6, 2012.

³¹⁹ La description de toutes les actions ainsi que toute la documentation sont disponibles sur le site <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS.htm>, consulté le 27 juin 2020.



Figure 56. Groupe « Actions Collectives », *L'apparition*, action, Région de Moscou, Le Champ Izmaylovskoe, 1976 © « Actions Collectives »

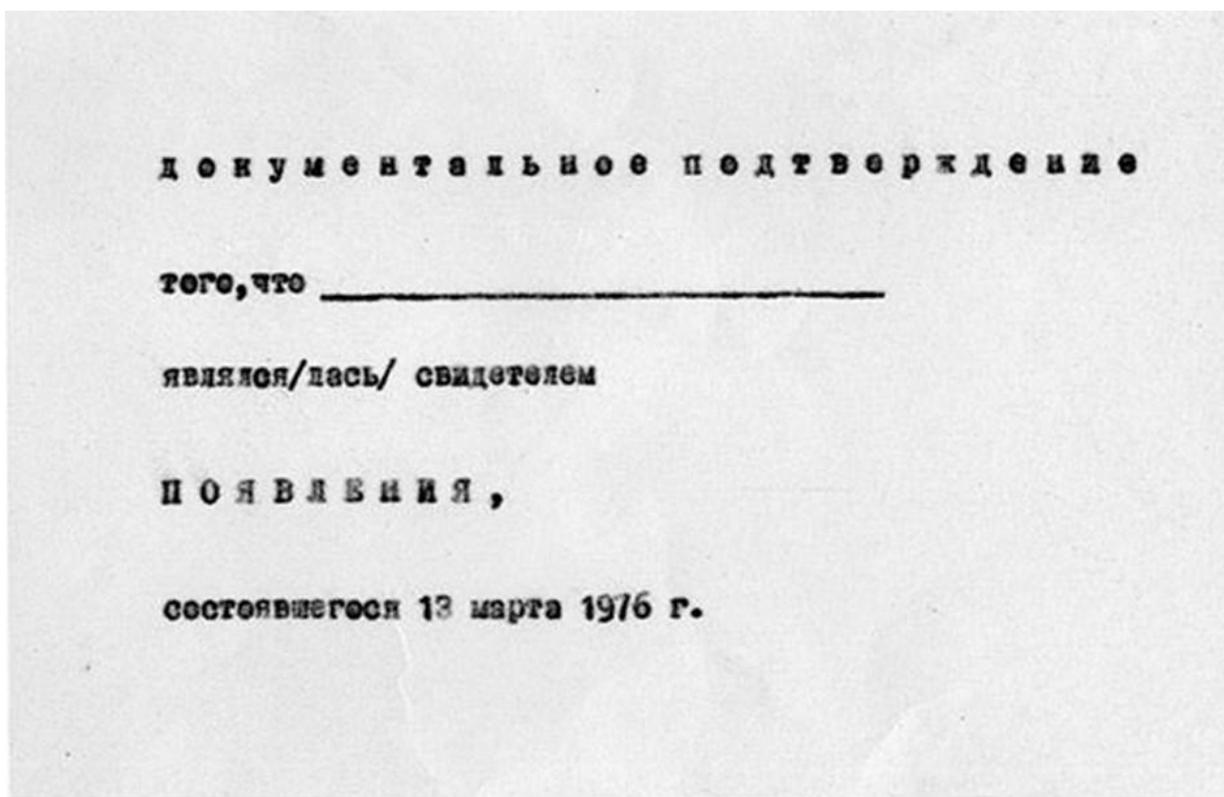


Figure 57. Attestation documentaire distribuée à les spectateurs de l'action *L'apparition* et témoignant de leur présence (Moscou, Le Champ Izmaylovskoe, 1976)

Lieblich

Avant l'arrivée du public (20 personnes), une sonnette électrique est ensevelie sous la neige et résonne sous la neige pendant toute l'action et même après que les spectateurs et les participants quittent le terrain (Moscou, Le Champ Izmaylovskoe champ, 1976).

Slogan

Une bande de tissu rouge (1 x 10 m) est suspendue entre les cimes de deux arbres en haut d'une colline. Une inscription en lettres blanches au pochoir y proclame: «Je ne me plains de rien et tout me plaît, bien que je ne sois jamais venu ici et ne sache rien de ces lieux » (Région de Moscou, station Firsanovka, le 1977).



Figure 58. Groupe « Actions Collectives », *Slogan*, Région de Moscou, station Firsanovka, 1977 © « Actions Collectives »

3.3.2. Le mouvement clandestin le plus institutionnalisé

Le KD est issu d'un mouvement spécifique qui porte le nom de « conceptualisme romantique moscovite »; ce terme a été forgé par Boris Groys, qui l'a utilisé le premier en 1979, dans la revue de l'émigration (*tamizdat*), et l'a défini comme une variante « romantique » du conceptualisme occidental des années 1960-1970. Dans les pays occidentaux (États-Unis, mais aussi Italie, France, Pays-Bas, Grande Bretagne), d'un point de vue académique, on considère que le conceptualisme se forme à la fin des années 1960 et dans les années 1970 : il est convenu que l'exposition « Quand les attitudes deviennent forme » à Berne en 1969 lui donne une existence officielle. Au même moment, cette pratique se développe en URSS et dans d'autres pays du bloc de l'Est. Elle n'apparaît pas dans ces régions comme une réaction à un cycle achevé de l'expressionnisme ou à l'expressionnisme abstrait pratiqué clandestinement en URSS, mais plutôt comme une tentative de repenser le contexte matériel et symbolique du bolchévisme, de créer un monument qui soit une métaphore de l'époque afin d'accélérer son changement. La qualification de « romantique » ajoutée par Groys, renvoie au caractère mystique et même religieux de toute expérience artistique et collective en Russie : « L'âme collective est encore très vivante dans notre pays, c'est pourquoi l'expérience mystique semble aussi claire et saisissable que l'expérience scientifique »³²⁰.

Comme l'évoque Mark Lipovetsky dans ses études culturologiques³²¹, une des différences fondamentales entre le postmodernisme en Russie et le postmodernisme occidental est que les postmodernistes russes aspirent à renouer avec le modernisme, et éprouvent une profonde nostalgie pour « l'Âge d'argent de la culture russe ». Isabelle Desprès, dans son essai sur le conceptualisme moscovite, reprend l'idée du dissident Andreï Siniavski, qui estime que la cause de cette nostalgie est la « rupture violente imposée dans les années 1930 par l'instauration de la culture officielle du réalisme socialiste, culture normative, qui n'est au fond qu'une forme de classicisme. De ce fait, plus encore qu'en Occident, la variante russe du post-

³²⁰ Boris Groys, « Conceptualisme romantique moscovite, première édition » : *A-YA, revue parisien de l'émigration russe*, le 1979, URL : http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_groys_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/, consulté le 29 décembre 2018.

³²¹ Mark Lipovetsky, Borenstein, Eliot, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, Routledge, 1999.

modernisme est le prolongement du modernisme et de l'avant-garde, et non leur opposé, leur négation »³²².

En révélant les éléments esthétiques spécifiques du conceptualisme moscovite, Andreï Monastyrski, fondateur du groupe, parle de « champs sémantiques diffusants » :

*La performance, le land-art et le body art sont souvent mentionnés comme des éléments de l'art conceptuel. Le fondement du conceptualisme est assuré par les larges champs sémantiques « diffusés » tandis que son noyau sémantique joue un rôle purement formel. La dynamique de la méthodologie conceptuelle est assurée, à mon avis, par ces zones « diffusées » et donc périphériques, et non par celles du centre. Le conceptualisme moscovite est particulièrement sensible à ces zones, ce qui explique probablement sa persistance. La forte concentration d'informations sur « les marges », les événements dits périphériques qui constituent la partie la plus tendue du discours avec un grand vide au centre, ont été souvent exposés par Ilya Kabakov dans ses peintures. On observe la même chose chez le groupe « Actions Collectives », qui mettent l'accent sur le « regard périphérique », l'invisibilité, et place « l'action vide » au centre de ses interventions... Les événements voient le jour précisément sur ces « marges », là où naissent les turbulences causées par la collision des intentions de « centres » différents. Sur ce plan, la position de la Russie est très avantageuse : les « marges » du conceptualisme russe sont en tension entre le discours occidental et le discours oriental.*³²³

Il y a une similitude surprenante entre les idées de Monastyrsky à propos de la notion de *marges* dans le contexte du conceptualisme moscovite et celles de son contemporain français, Jacques Derrida. Il semble incontestable que Monastyrsky, l'un des principaux théoriciens du mouvement, connaît les travaux de Derrida qui ne sont devenus accessibles en Russie que plusieurs décennies après leur publication en France. Dans son livre *Marges de la philosophie* Derrida évoque des idées qui paraissent décrire et synthétiser les pratiques des conceptualistes moscovites :

³²² Isabelle Desprès, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEAN* n° 6, 2012, p. 2.

³²³ Andreï Monastyrski, « Bathyscaphe du conceptualisme », *WAM*, n°15-16, 2005, p. 17-18.

Ample jusqu'à se croire interminable, un discours qui s'est appelé philosophie – le seul sans doute qui n'ait jamais entendu recevoir son nom que de lui-même et n'ait cessé de s'en murmurer de tout près l'initiale – a toujours, y compris la sienne, voulu dire la limite. Dans la familiarité des langues dites (instituées) par lui naturelles, celles qui lui furent élémentaires, ce discours a toujours tenu à s'assurer la maîtrise de la limite (peras, limes, Grenze). Il l'a reconnue, conçue, posée, déclinée selon tous les modes possibles ; et dès lors du même coup, pour en mieux disposer, transgressée. Il fallait que sa propre limite ne lui restât pas étrangère. Il s'en est donc approprié le concept, il a cru dominer la marge de son volume et penser son autre...

324

Le conceptualisme moscovite a démontré que la déconstruction du discours, en l'occurrence, du discours soviétique, se réalise de la manière la plus pertinente à partir de ses marges : Kabakov place des mots sur les marges de ses peintures donc à l'extérieur de l'image elle-même, le groupe Actions Collectives agit dans le vide topographique, sur les « marges » de l'urbanisme socialiste - incarnation architecturale des idéaux bolchéviques. En opposition au pouvoir officiel, les actions de KD se situent aussi sur les marges de redondance des « performances » soviétiques et proposent des gestes inutiles, minimales, qui peuvent paraître ordinaires. Il est sans doute significatif que les mots « marges » et « champs » sont des homophones dans la langue russe, représentés par un même mot : « polya ». Dans l'imaginaire d'un russophone les marges (« polya ») blanches de la page de texte destinées aux commentaires du lecteur, coïncident avec l'image des champs enneigés (pareillement, « polya ») des banlieues moscovites. Les membres du conceptualisme moscovite agissent donc sur les deux types de « polya ».

Ekaterina Degot, la critique d'art, souligne le caractère radicalement minimaliste et pauvre - matériellement aussi bien qu'émotionnellement, des œuvres des conceptualistes moscovites. A l'inverse des conceptualistes d'Occident, qui, selon Ekaterina Degot, ne sont pas parvenus à rompre à un aspect matériel de la création, leurs homologues soviétiques cherchaient à épurer leurs messages jusqu'aux limites de l'éphémère extrême et de l'abstraction absolue.

³²⁴ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, 1972, p. 9

*Le conceptualisme moscovite, tout comme l'avant-garde russe, impressionne par son indifférence à attirer les regards, autrement dit, par sa propension à implanter de l'art là où il n'est pas vraiment perçu. Ce type de raisonnement artistique est assez inhabituel pour un spectateur contemporain et peut même paraître hostile. Le degré de cette hostilité est même supérieur à la « Fontaine » de Marcel Duchamp : cette dernière était exposée dans un contexte de marché et devait nécessairement attirer l'attention, au moins par son côté transgressif. La spécificité de l'art russe du XXème siècle est l'absence d'un contexte de consommation.*³²⁵

Paradoxalement le conceptualisme moscovite et celui des pays occidentaux, quelles que soient leurs différences d'origines, ont finalement trouvé un point commun à l'époque de l'institutionnalisation de l'art éphémère. Ekaterina Degot invite à percevoir les œuvres des conceptualistes moscovites non pas sous le label « anticommuniste » qu'ils s'attribuent, mais bien au contraire, mais sous celui de « conceptualisme communiste » dans le sens originel du terme et non celui dénaturé par les bolcheviques.

*En effet, poursuit-elle, une fois les artistes soviétiques autorisés à exposer en Europe et aux Etats-Unis, les membres de KD (« Actions Collectives ») privilégient pour leur activité des terrains éloignés du marché de l'art, c'est-à-dire des revues artistiques, des éditions, des institutions et des espaces publics plutôt que des galeries privées. Le communisme, tel qu'il est interprété par les artistes moscovites des années 1970 et 1980, est fondé sur le refus du marché privé en faveur du marché médiatique, celui de l'information et de l'idéologie. En se trouvant dans les pays de l'Ouest ils continuent à chercher des enclaves communistes dans les territoires capitalistes*³²⁶.

Les actions appauvries et minimalistes du groupe semblent être en concordance avec cette appellation « romantique » de Boris Groys, avec leur caractère mystérieux et l'illusion qu'elles donnent aux participants d'appartenir à un cercle énigmatique. D'ailleurs, illusion ou réalité? Quelques décennies plus tard, Boris Groys songe :

³²⁵ Ekaterina Degot, « Conceptualisme moscovite communiste », *WAM*, n°15-16, 2005, p. 17-18.

³²⁶ *Ibid.*, p. 12.

*Les KD (« Actions Collectives ») ont construit une communauté - dont la nature est spectrale. Ses membres se sont présentés aux spectateurs en fantômes, leurs apparitions sont plutôt celles de spectres sur la surface blanche d'un champ enneigé dans une banlieue de Moscou. Ils n'ont pas joué, ils ont hanté. Nous n'avons à notre disposition que la documentation de leurs « apparitions ». Si la performance a pour but la création d'un sentiment de présence, la documentation associée aux actions du groupe, au contraire, met en place l'absence de ce sentiment... Cette documentation fonctionne plutôt comme le deuil d'événements passés et non pas vraiment comme une représentation ou une récréation.*³²⁷

3.3.3. Légitimation à l'abri de l'idéologie

Comment ce groupe, si fluide, insaisissable, a-t-il réussi, non seulement à devenir l'un des mouvements les plus institutionnalisés de l'art soviétique underground, mais aussi à institutionnaliser son public, initiant un nouvel esprit ?

Dans le cadre de ce sujet Ekaterina Bobrinskaia compare la stratégie de KD à celle de John Cage, méprisant les « institutions » mais s'intéressant au processus d'institutionnalisation. Il a considéré l'implantation des mécanismes d'institutionnalisation dans ce qui relève de l'esthétique, dans l'œuvre d'art elle-même en tant qu'acte d'émancipation de l'art de toute tension imposée par des institutions sociales extérieures.

Dans les années 1970-1980 les voyages proposés par Actions Collectives, la participation à leurs actions ainsi que les discussions à leur propos ont statué la vie artistique de l'époque et surtout la conscience artistique. Dans une large mesure les performances d'Actions Collectives ont donné naissance à l'élaboration du langage commun du conceptualisme moscovite, c'est-à-dire, à une pratique spécifique d'institutionnalisation qui l'a transformé en système fermé avec une catégorisation bien hermétique. Pour chaque intervention le groupe a gardé un ensemble d'éléments fixes, ce qui lui a permis d'initier non seulement une singularité artistique

³²⁷ Boris Groys, préface pour: Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013, p. 15.

mais aussi de construire une nouvelle topographie de conscience. Contrairement à eux, les artistes occidentaux et russes créent un ensemble constitutif d'éléments constants dans leurs œuvres afin de renforcer leur existence en dehors de l'institution.

L'objet de l'action d'Actions Collectives était avant tout l'expérience de contemplation et d'interprétation pour le spectateur, c'est pourquoi cette action est apparue comme un acte d'institutionnalisation de la conscience du public. Le groupe a donc réussi à construire une sorte de réalité virtuelle monolithique et fermée, quasiment indépendante de la culture soviétique. Le spectateur, éjecté par le KD de schémas intellectuels prédéfinis, se trouve confronté à un événement paradoxal, absurde et a priori non interprétatif, survenu dans un espace vide, sans coordonnées spatiales. La mythologie du vide en tant que concept central de KD est un moyen pour exposer chaque spectateur à une expérience personnelle, en opposition à une logique de culture institutionnelle. Pourtant cette opération mentale n'est devenue possible pour le groupe qu'à travers l'institutionnalisation de son propre espace.

Certaines idées fondamentales d'Actions Collectives sont décelables dans l'appellation même de « groupe ». Comme beaucoup d'autres artistes non officiels, KD a ajouté le mot « Groupe » à son nom, plaçant le « groupa KD » aux côtés du « groupa Dvizhenie » (« groupe de mouvements »), ou du « groupa Mukhomors » (« groupe de fripes »). En URSS, faire partie d'un groupe signifie l'envie de se retirer de la catégorie englobante de « classe », choisir d'appartenir à un groupe signifie se distinguer du reste de la société et la volonté de rejoindre une minorité. Octavian Eșanu souligne que

Pour utiliser une dichotomie établie dans le lexique politique russe, être en minorité signifiait passer du côté des mencheviks (la minorité), en adhérant à leur social-démocratie ou aux principes bourgeois individualistes et libéraux; cela signifiait dériver de plus en plus de la classe universalisante favorisée par les Bolcheviks (la « majorité »)³²⁸.

³²⁸ Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013.

Ainsi, la résistance à un projet bolchévique, la perturbation et la déconstruction du langage idéologique passe non seulement par les œuvres mais aussi par toute une structure organisationnelle. D'ailleurs, tous les niveaux institutionnels du projet bolchevique ont leur réplique inversée dans le projet artistique de KD.

Malgré l'absence totale de galeries, d'instituts ou de centres d'art, c'est-à-dire d'infrastructure artistique à Moscou dans les années 70 (ou, plus précisément, malgré l'appartenance de toutes les infrastructures artistiques à l'art officiel), les œuvres des « Actions Collectives » semblent très structurées, unifiées, régulières et surtout semblent avoir emprunté des parcours d'institutionnalisation très éphémères mais très effectifs.



Figure 59. Exemples d'archives du groupe « Actions collectives » (exposition « Performing the Archive: Collective Actions in the 1970s and 1980s » Zimmerli Art Museum, New Brunswick, New Jersey, 2009

En retour, les livres d'archives du groupe intitulés « Voyages à la campagne » suscitent des questions d'identification. S'agit-il de livres d'artistes ? De dictionnaires ? D'essais ? De témoignages et de preuves d'existence ? Ont-ils une valeur en soi ou uniquement en accompagnement d'une exposition ? Sont-ils une métaphore de la

bureaucratie soviétique, évoquant l'image de milliers de dossiers kafkaïens répertoriant de façon méticuleuse la vie de chaque citoyen soviétique ? Paradoxalement ces livres, outils de légitimation très puissants, échappent à tout effort d'inventaire et, tout comme d'autres démarches strictes et actions rigoureuses à propos de rien et du vide, font des Actions Collectives un phénomène étranger aux pratiques performatives de son époque. Étant donné le grand nombre d'ouvrages volumineux qui les accompagnent, il semble impossible d'accéder à l'information, ce qui leur confère le statut d'objets à part entière plutôt que d'archives. Dans ce cadre, les expositions de KD, y compris celle du pavillon national de la Biennale de Venise, sont justement une présentation d'œuvres visuelles et textuelles à part entière pour lesquelles les actions ne sont qu'une préhistoire, un prétexte pour la manifestation d'un travail mental collectif. C'est probablement la performance documentée issue de la tradition du body-art qui lui succède, mais où la documentation conserve encore un statut secondaire, facultatif et complémentaire, lié à l'habitude chez le spectateur de percevoir tout témoignage comme l'accessoire d'une œuvre qui, de son côté, est encore plus mise en valeur par son caractère unique et non reproductible. De la sorte, l'art de la performance russe est visiblement issu de la tradition du conceptualisme et non de celle du body art occidental, inaccessible aux artistes soviétiques et sans doute peu pertinent dans un contexte où une grande libération du corps contrastait avec la censure des esprits.

En effet, la dimension corporelle n'entre en jeu chez KD qu'à travers la présence physique du groupe lors des actions, avec un accent évidemment porté sur l'aspect territorial. Le travail du groupe évoque plutôt la tradition du happening, où l'artiste devient un « corps public », en opposition à la tradition du « corps privé » des années 1970. C'est à travers ce « corps public » que survient l'appropriation de l'espace vide au sein de la texture très dense de la réalité soviétique³²⁹. C'est donc ce « corps public » qui rend la réalité soviétique visible à la fois aux membres du « corps public » (le groupe) et aux autres.

« Les actions collectives », véhiculant tout un ensemble d'archétypes russes parfois associés à une activité de résistance, celui du fou-en-Christ, du baladin, de l'ermite, rompent en même temps avec toutes sortes d'interprétations en proposant

³²⁹ Boris Groys, préface pour : Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013, p. 16.

des nouvelles possibilités discursives sur la culture, le milieu, l'esprit. Boris Groys invoque la notion de « clearing » proposée par Heidegger pour désigner pareille opportunité d'ouverture, comprise de façon presque littérale par « Actions collectives » - défrichage sous la forme d'un champ enneigé³³⁰, sorte d'écran pour apparitions et disparitions. C'est pourquoi, même de manière paradoxale, la pratique artistique des « Actions collectives » est en effet un apport positif dans le sens où, comme poursuit Groys, « la réalité soviétique et sa transformation en Russie post-soviétique peut être vue, comprise, et décrite »³³¹.

Les relations entre l'avant-garde et la néo-avant-garde en occident provoquent des discussions³³² de façon tout-à-fait similaire, la question à propos d'une « deuxième vague d'avant-garde russe »³³³ reste donc ouverte. Toutefois, la majorité des critiques, y compris Boris Groys, Octavian Eșanu et Ekaterina Degot considèrent que seul le conceptualisme moscovite, dont « Actions Collectives » est un élément fondateur, pourrait être comparable en intensité et en richesse symbolique à l'avant-garde historique; ce sont les conceptualistes qui ont réussi, en trois générations, à articuler les réponses esthétiques et politiques élaborées par leurs prédécesseurs des années 1910-1920. En revanche, ce sont eux qui ont donné une nouvelle direction (Octavian Eșanu même parle de contre-révolution³³⁴) à la ligne esthétique et politique établie par les avant-gardistes. Dans les années vingt Viktor Chklovski³³⁵ propose une formule du renouvellement en littérature selon laquelle la succession artistique évolue non pas de manière linéaire, mais à la façon du cavalier aux échecs : selon cette théorie « l'héritage » ne peut donc pas avoir été transmis du père (l'avant-garde russe) au fils, mais de l'oncle (*I'OBERIU*, par exemple, ou bien les modernistes des années 1960) au neveu. Ainsi, au vide de KD, il ne reste qu'à voir ce que répondra l'actionnisme moscovite des années 1990.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² Hall Foster, *Le Retour du Réel: Situation Actuelle de l'Avant-Garde*, Bruxelles, Lettre Volée, 2005, p.p. 23-25.

³³³ pour « deuxième vague d'avant-garde russe » voir : Backstein, Joseph, De Baere, Bart, *Angels of history: Moscow conceptualism and its influence*, Mercatorfonds, 2005.

³³⁴ Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013, p. 42

³³⁵ Victor Chklovski, *La Marche du cheval*, Moscou-Berlin, Gelikon, 1923.

3.4. KD ≈ KM?

Dans l'art soviétique non conjoncturel il n'y avait non pas une opposition mais un équilibre établi entre deux groupes qui, pendant quelques décennies, furent considérés comme les plus influents. Si les « Actions Collectives » déconstruisent le langage bolchévique par une séparation extrême du contexte de l'URSS, le duo de Vitaly Komar et Alexandre Melamid entreprend la même opération en pénétrant au cœur du système de symboles soviétique, plus tard au cœur du système dit capitaliste, et en les travestissant jusqu'à l'absurde, puis jusqu'au non-sens. Le décalage de contextes à la base du travail de Komar et Melamid fait que chacune de leurs œuvres est performative et permet de révéler les qualités universelles du geste, quels que soient son esprit d'origine ou sa présentation. Ainsi Andreï Erofeev, curateur de l'exposition sur le Sots Art à Maison Rouge à Paris en 2008 se souvient, qu'on a finalement découvert que cette manière de se moquer des produits idéologiques soviétiques était employée simultanément par d'autres groupes et personnalités de l'art alternatif à Moscou. Progressivement, le Sots Art s'est démarqué comme une tendance distincte de l'avant-garde soviétique des années 1970³³⁶.

3.4.1. La peinture comme prétexte

Le duo de Vitaly Komar et d'Alexandre Melamid est conçu presque au même moment où les « Actions Collectives » débutent leurs voyages à la campagne. En 1972 ces deux peintres professionnels, formés dans le paradigme du réalisme socialiste, entreprennent la décoration d'un camp de vacances pour enfants dans les environs de Moscou. Devrim Bayard décrit un épisode marquant où, lors d'une visite du campement, le directeur du lieu leur montre le site décoré, comme tous les espaces publics en URSS, de fresques et de sculptures bolchéviques, y compris un énorme buste à l'effigie de Staline. C'est là que les artistes réalisent la complexité

³³⁶ Andreï Erofeev, *L'art des ralleurs*. Comme indiqué précédemment, cet essai devait paraître dans l'ouvrage accompagnant l'exposition "Sots Art" à Maison Rouge (Paris) mais jusqu'à présent on n'en a trouvé aucune trace ; il est présent uniquement dans le dossier pédagogique de l'exposition.

que présente la question de la destruction des œuvres de propagande produites sous Staline.

*Cette prise de conscience que le passé stalinien persiste dans le sol russe ranime leurs souvenirs d'enfance, durant laquelle les images de Staline envahissaient les espaces publics. Cette révélation va conduire Komar et Melamid à se réapproprier leur propre mémoire et à explorer librement leur imaginaire ».*³³⁷
*Comme les artistes s'en souviennent, cet été, avec ce Staline planté en terre, ils ont soudainement compris que l'art stalinien n'était ni bon ni mauvais, c'était tout simplement de l'art. Cette grande découverte a donc fait sauter tous les tabous.*³³⁸

C'est ainsi que les artistes ont donné le jour à un nouveau mouvement; le *Sots-Art*, adopté plus tard par d'autres artistes soviétiques et russes. Le terme « sots » est l'abréviation du mot russe « sotsyalny », c'est-à-dire « social » qui, accolé au mot « art », est un clin d'oeil à la notion de réalisme soviétique. Komar & Melamid expliquent l'analogie entre le *Sots-art* et le *Pop-art* dans un premier article publié dans la presse américaine en 1974 :

*L'idée générale commune entre votre Pop-art et notre Sots-art est de donner à comprendre la vie moderne et les produits de la civilisation de masse... Dans le monde capitaliste, en Amérique, vous avez une surproduction d'objets, de biens de consommation. Ici, nous avons une surproduction d'idéologie. Votre Pop-art met donc une conserve de soupe à la tomate dans une peinture ou sur une table comme une sculpture de bronze, pour qu'on la regarde, et notre Sots-art met les affiches de propagande dans un cadre, pour qu'on les examine.*³³⁹

La seule différence réside dans la méthode : si le *Pop-art* a fondé son approche sur la forme du travestissement en mettant sur un piédestal des objets ordinaires d'usage quotidien, Komar et Melamid questionnent le bolchévisme à travers la parodie en transformant « le grand et l'héroïque en petit et insignifiant. »³⁴⁰ Autrement dit, le *sots-art* a rempli la forme du réalisme socialiste par un contenu qui s'inscrit en opposition. D'ailleurs ce conceptualisme moscovite dont le *Sots-art* est

³³⁷ Devrim Bayar, *Komar & Melamid, un art de la médiation*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2005.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

issu rapproche le conceptualisme occidental, habituellement perçu comme une pratique hermétique d'auto-réflexion sur l'art, du pop-art qui s'oriente, au contraire, vers la remise en question de tendances de la vie quotidienne par l'ironie et l'absurde. Le marché de l'art étant absent en Union Soviétique, chaque œuvre d'art était jugée en fonction de ces possibilités d'interprétation idéologique. C'est pourquoi, selon Boris Groys, tout l'art et toute la culture de masse soviétiques étaient conceptuels bien qu'apparemment traditionnels au premier regard. Le conceptualisme moscovite avait pour but de révéler la structure conceptuelle de la culture soviétique, autrement dit le code régularisant la production, la distribution et la consommation de l'art³⁴¹. Komar et Melamid pénètrent donc au cœur de ce code et l'étudient par le biais de l'hypercompensation et de l'*overidentification* (la « *suridentification* ») en fondant le « pop-art soviétique ». C'est ainsi que la vie quotidienne soviétique devient une source fiable de réflexion conceptualiste, apparaissant comme « la forme la plus radicale de l'ironisation de l'art et en même temps, l'incarnation parfaite de l'absurde »³⁴².

La peinture, langage le plus pratiqué par le duo K & M, devient un premier médium pour l'étude de la vie quotidienne soviétique. La peinture bolchévique typique à laquelle ils ont recours, était toujours le symbole d'une réalité sociale nouvelle, ou du moins celui d'une utopie sociale - ce qui a formé son origine performative, dans un sens symbolique non strictement austinien. Komar et Melamid manipulent cette peinture performativement, en proposant leur propre utopie et donc en rejetant les ensembles de signifiants de toutes les références mentionnées. Comme l'évoque Michail Yampolskyi,

*Cet isolement de la réalité référentielle et la déconstruction systématique du symbolique ont permis au duo d'utiliser les sujets de leurs gestes en toute liberté en les plaçant dans les plus fantastiques des contextes et en les traitant [syncrétiquement] en tant qu'objets de nostalgie personnelle*³⁴³.

³⁴¹ Boris Groys, « Conceptualisme, le dernier mouvement de l'avant-garde », *Moscow Art Magazine*, n° 70 2008.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Michail Yampolsky, « Fin et origine », *Moscow Art Magazine*, n° 24, 2004.

Au bout du compte, c'est à travers le système de symboles idéologiques bolchéviques qu'ils remettent en question l'ordre linguistique, médiatique et culturel établi. Dans le cadre de l'étude du travail du duo (travail performatif ? pictural ? simplement ironique?) le recours à une quelconque méthodologie, qui serait à son tour une sorte d'ensemble de règles linguistiques, risque de se solder par un échec. À ce moment les signes picturaux seront remplacés par des signes matériels, non seulement en URSS mais également dans le monde entier.



Figure 60. Vitaly Komar et Alexander Melamid, Les origines du réalisme socialiste, tempéra et huie sur toile, 1982-1983, au Zimmerli Art Museum, Université Rutgers, New Jersey

L'un des pastiches purement picturaux les plus célèbres des artistes est le tableau *Les origines du réalisme socialiste* de 1983 (figure 55). Différents critiques, parmi lesquels Charles Jenks, Devrim Bayard et Ekaterina Degot, y voient des clin d'oeil aux tableaux « L'invention de la peinture » d'Eduard Daege, « La mort de Socrate » de Jean-Louis David, ou encore la lumière des œuvres du Caravage. Au sein de ce mélange est finalement incorporé un dessin reproduisant le portrait sculptural de Staline créé par Sergueï Merkourov, lauréat du prix Staline en 1940. Se

dressant au centre de cette diversité picturale, la figure de Staline étale son caractère monstrueux et ne devient qu'un élément supplémentaire de ce panthéon pictural évoquant le baroque, le néo-classicisme et le réalisme socialiste.

Un autre type d'interventions de Komar et de Melamid s'appuie également sur la peinture, sans porter en soi de problématique relative au pictural, et ne sert que d'intermédiaire, d'outil pour la révélation directe d'une idéologie. Leurs gestes ne s'appuient pas sur l'iconographie d'une certaine idéologie, ils envisagent plutôt la peinture comme le chemin le plus court vers des mystifications, des pasquinades, des fraudes. Ce type d'interventions sera abordé plus en détail.

En 1973 la peinture que les artistes continuent à pratiquer avec zèle, devient performative dans le sens primaire du terme. En conciliant des formes d'expressions artistiques antagonistes, K&M tendent à tromper non seulement les spectateurs mais aussi à déjouer le cours habituel de l'histoire de l'art. Au début de leur travail en duo, Komar et Melamid créent deux artistes fictifs, Nikolai Bouchoumov (figure 56) et Apelles Ziablov (figure 57), en élaborant non seulement leurs œuvres mais également les témoignages de leurs vies. La biographie du peintre Nikolai Bouchoumov, adepte du réalisme dans la peinture, est marquée par un triste accident. Au cours d'un débat sur l'art avec un étudiant-artiste d'avant-garde, Bouchoumov est accidentellement frappé à l'oeil gauche et devient borgne. Il quitte alors l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou où le climat devient hostile, et conçoit un programme très précis. Bouchoumov décide de peindre quatre fois par an pendant quinze ans (la durée prévue de sa vie) au même endroit, dans un champ où il a passé son enfance et où il espère être enterré.

Respectant intégralement les règles du réalisme, Bouchoumov peint tous les éléments de l'image qu'il perçoit, y compris l'aile droite de son nez, qui apparaît dans son champ de vision. Comme le soulignent Andrey Kovalev et Devrim Bayar, la représentation du nez suit l'exigence fondamentale du réalisme socialiste qui est d'être la représentation véridique de la réalité. Si dans le contexte d'autres peintures l'idéologie bolchévique était critiquée par le biais de pastiches brisant les codes du système de pensée, ici Komar et Melamid recourent à une ironie et à un oxymore qui démontrent deux réalités différentes, voire contradictoires, et rendent le réalisme socialiste justement non réaliste mais utopique.



Figure 61. Komar et Melamid, *Nikolai Buchumov*, « *Détails* », huile sur carton, 59 pièces format carte postale, 1973

L'histoire d'Apelles Ziablov, premier abstractionniste en Russie (en activité à la fin du XVIIIème siècle) est moins dotée de détails biographiques. Nous ne disposons que ses tableaux non figuratifs et de quelques témoignages sur son existence. Dans une lettre l'artiste explique le contenu de ces tableaux, les portraits du « Néant de sa Majesté », inspirés d'un rêve surréaliste.



Figure 62. Komar et Melamide, Apelles Ziablov, Nothingness, 1741, série Legends, huile sur toile, 71X51 cm, 1973

Komar et Melamid ne sont pas les seuls artistes à inventer ou plutôt à fabriquer des personnages. Dans le cadre de cette recherche, nous avons déjà cité l'œuvre d'Eva et Franco Mattes mettant en scène l'artiste fictif Darko Maver originaire de Yougoslavie, dont les œuvres furent exposées lors d'une Biennale de Venise (Darko Maver « a présenté » les photos de ses sculptures comme s'il s'agissait de véritables dépouilles de victimes des guerres balkaniques). Dans les deux contextes il s'agit d'une recherche de la réalité vraie, voire ultime, dans le cadre de deux idéologies différentes ayant pour ambition l'objectivité ultime. Dans le cas de Darko Maver il s'agit justement du diktat esthétique de la Biennale de Venise participant à la création d'une réalité artistique institutionnelle ; Apelles Ziablov met en question exactement la même problématique mais dans le contexte d'une autre idéologie.

La création d'un personnage fictif, et la pratique de la peinture sous le nom de celui-ci introduit la problématique de post-media et de trans-media en URSS. Le sots-art de Komar et Melamid, fondé sur une ironie omniprésente transforme

le *Gesamtkunstwerk* des artistes en *Gesamtkunsthohn*³⁴⁴. La peinture mentionnée ne touche aucun des problèmes spécifiques tels que couleur, composition, espace...

Comme le mentionne Andreï Erofeev, Le Sots Art est totalement fondé sur la performance³⁴⁵ : la peinture sots art sert des enjeux non pas picturaux mais¹¹ uniquement contextuels ; ses œuvres sont des documents ou des produits d'actions performatives. En effet, dans son œuvre l'artiste « sots » ne parle pas en son propre nom, mais au nom d'un personnage donné dont il porte le masque durant la performance, quel que soit son support. Chaque intervention des¹² artistes devient picaresque, ils révèlent l'essence même de l'acte performatif, sa nature de voyou, de tricheur, d'imposteur, dissimulée pendant les années 1970 derrière la problématique corporelle dominante à l'époque, devenue très recherchée et nostalgique dans les années 2010 au moment où son institutionnalisation s'impose.

Komar et Melamid, par le biais de leur peinture, transforment en ready-made tout personnage, réel ou imaginaire. Néanmoins, c'est dans leur période soviétique qu'ils ont commencé à prélever des objets matériels et à leur attribuer un statut duchampien à la soviétique.



Figure 63. Vitaly Komar et Alexander Melamid, *Gloire au travail*, 55 X 221 cm, tissu, bois, huile, 1972/2004, Centre Pompidou, Paris

³⁴⁴ « hohn » - « moquerie » en allemand

³⁴⁵ Andreï Erofeev, *L'art des railleurs*. Comme indiqué précédemment, cet essai devait paraître dans l'ouvrage accompagnant l'exposition « Sots Art » à Maison Rouge (Paris) mais jusqu'à présent on n'en a trouvé aucune trace ; il est présent uniquement dans le dossier pédagogique de l'exposition.

Un spectateur occidental ne détectera probablement rien de particulier dans la bannière « Gloire au travail ! » ci-dessus. En effet, nous avons ici une bannière de propagande bolchévique sur un support de tissu rouge, de taille remarquable, avec une typographie et surtout un contenu facilement identifiables. Pourtant, comme le souligne Devrim Bayard, les familiers de la rhétorique réaliste socialiste perçoivent la mystification par le biais d'un détail saugrenu : la signature des artistes, qui, par un geste décalé, soumettent la doctrine communiste à la seule autorité des signatures³⁴⁶. Nous avons donc ici un ready-made de l'usage collectif qui, grâce à l'incorporation de quelques lettres, devient un objet à usage privé, complètement démystifié et privé de tout pathos propagandiste.

3.4.2. Duo soviétique dans un univers capitaliste

Le refus de l'utilisation des codes soviétiques permet aux « Actions collectives » de travailler en URSS sans pression de la censure durant quelques décennies, alors que beaucoup de peintres ont dû quitter le pays au début des années 1970. Komar et Melamid n'ont pas réussi à passer inaperçus, et l'année 1976 a marqué le début de leur carrière internationale. Les artistes ont été exclus du syndicat des artistes moscovites et accusés de « déformer la réalité soviétique et [de] s'écarter des principes du réalisme socialiste ». Komar et Melamid partent en Israël et s'installent ensuite aux Etats-Unis.

Au début du XX siècle les artistes russes et soviétiques ayant fait le choix d'émigrer en Europe - souvent en France ou en Allemagne - avaient facilement adopté le discours artistique de leur nouveau milieu. Pour certains, on a jugé qu'après avoir émigré, ils avaient produit des œuvres de caractère secondaire, pour d'autres, les graines ont poussé à l'Est, avant leur transplantation en sol occidental ont donné un résultat inattendu et singulier. Pendant la période soviétique, selon

³⁴⁶ Devrim Bayard, *Komar & Melamid, un art de la médiation*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2005.

Margarita Tupitsyn, les normes artistiques et éthiques totalitaires de la structure idéologique soviétique a disparu chez nos deux artistes. Après leur immigration leur frustration initiale face à un « langage » nouveau est commune à tous les artistes émigrés, plutôt que d'apprendre et d'assimiler un langage, les artistes Sots retournent à leur héritage perdu, à la méthode du réalisme socialiste³⁴⁷. Comme Komar et Melamid l'ont observé : « Ce n'est qu'en Amérique que nous nous sommes en quelque sorte réellement perçus comme des artistes nationaux russes »³⁴⁸. Tupitsyn ajoute que dans son incarnation occidentale, le Sots Art n'est pas une imitation ironique mais un pastiche ; en effet, la réappropriation par les artistes Sots des symboles et des stéréotypes de la culture de masse soviétique était une étape logique pour leur survie au sein du pluralisme occidental³⁴⁹.

Les supercherries de Komar et Melamid sont en revanche présentées comme mises en abyme, et en affirmant plus tard « Nous sommes postmodernistes », les artistes ne proposent évidemment qu'une parodie des procédés de ce paradigme, tels que le recyclage de formes préexistantes et le syncrétisme esthétique. Cette fois-ci, le jeu de références mène à une provocation touchant des aspects aussi sensibles que le culte de la personnalité en URSS : les artistes, accueillis aux Etats-Unis, révisent les mythologies des participants de la guerre froide. Ils finissent par se mettre eux-mêmes en scène : si la mythologie bolchévique revisitée par les artistes sous forme de tableaux est fondée en grande partie sur le pictural, le système de pensée aux Etats-Unis semble être davantage construit sur l'action. C'est ainsi que l'intervention de Komar et Melamid jouant le recyclage du contexte, déplace son medium vers la présence et le comportement.

L'arrivée de Komar et Melamid à New-York est célébrée dans *l'action Nous vendons et achetons des âmes* (1976-1977) On est tenté de l'interpréter à première vue comme la représentation extrême d'une critique anti-capitaliste, mais connaissant la tactique de décalage pratiquée par les artistes, il ne paraît pas infondé d'y percevoir une vision différente, c'est-à-dire, la remise en question de la nature

³⁴⁷ Margarita Tupitsyn, « Le Pop à la mode soviétique », *Les Cahiers du Mnam*, 26, hiver 1988, p. 60- 72, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1988.

³⁴⁸ Interview non publiée de Victor Tupitsyn faite en 1980 (traduite par John Bowlit).

³⁴⁹ *Ibid.*

transcendante de l'âme et de sa place dans la religion chrétienne, dont le déclin fait écho au développement de la société capitaliste. Deux paradigmes antinomiques sont ainsi mis en lumière, à travers la juxtaposition des codes visuels de la publicité américaine d'extérieur et d'un corpus de symboles chrétiens. L'action commence par une campagne promotionnelle financée par la galerie Feldman. La « corporation Komar & Melamid Inc. » a lancé une série d'affiches et même une publicité électronique sur Times Square, avec une iconographie reproduisant le style des affiches commerciales et un contenu s'appuyant sur des signifiants chrétiens (une pomme avec un serpent, en allusion au pacte faustien) et du registre médiéval (« l'âme » emprisonnée dans une cage d'oiseau).

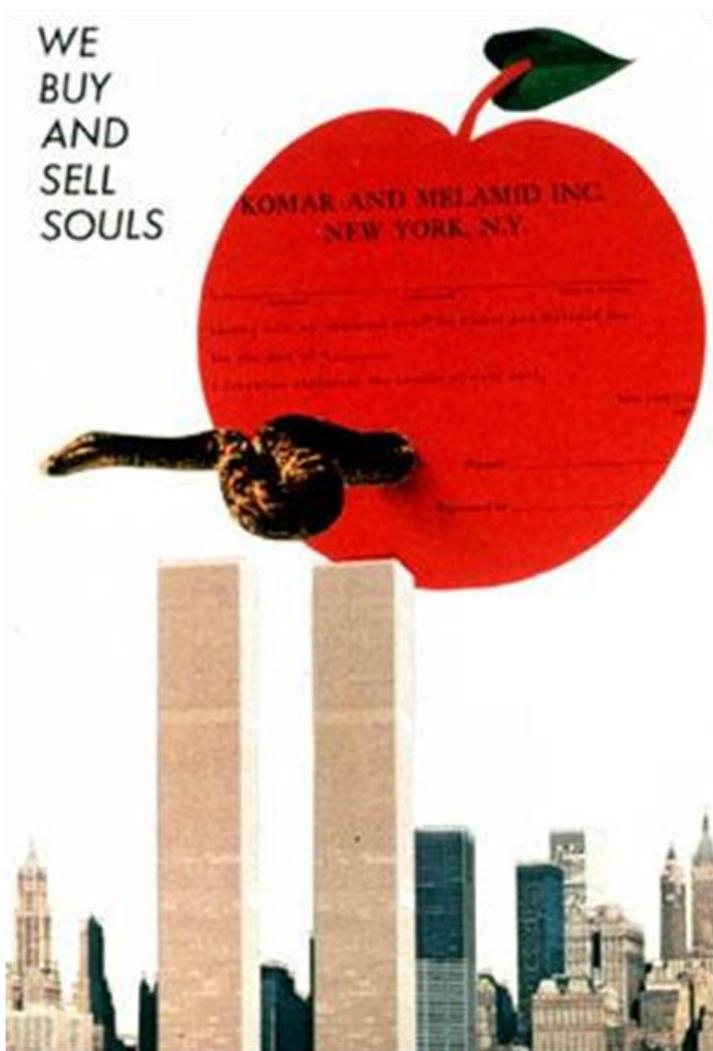


Figure 64. Affiche annonçant l'achat et la vente des âmes par Komar&Melamid Inc. Courtesy Komar&Melamid Studio



Figure 65. Publicité concernant achat et vente des âmes par Komar&Melamid Inc sur un écran à Times Squares, New-York. Courtesy Komar&Melamid Studio

Pendant quelques mois les artistes ont acheté plusieurs centaines d'âmes, le vendeur le plus célèbre étant lui-même fondateur d'une autre entreprise artistique (à laquelle Komar et Melamid adressaient certainement un clin d'œil) : Andy Warhol. Chaque achat était accompagné d'un certificat dont une partie était envoyée à Moscou, puis vendue au collectif artistique Gnezdo (« Nid ») dans une ambassade américaine. Ensuite les artistes de Gnezdo organisaient la vente aux enchères d'âmes américaines dans l'atelier de l'artiste Michail Odnoralov. Le succès artistique et commercial de cette opération a éveillé l'idée chez Gnezdo de rassembler des âmes soviétiques pour les vendre aux Etats-Unis, mais cette initiative n'a pas vu le jour.



Figure 66. Achat de l'âme d'Andy Warhol à New-York par Komar et Melamid, le 6 février 1979, Courtesy Komar&Melamid Studio

Néanmoins, le projet de Komar et Melamid était devenu financièrement bénéfique. Kirill Svetlyakov, directeur du département d'art contemporain de la Galerie Tretiakov, considère ce projet comme l'une des plus remarquables expériences de dématérialisation d'une œuvre d'art, où les auteurs refusent la fabrication d'objets au nom d'une interaction directe et d'un échange libre d'information pure³⁵⁰.

³⁵⁰ Kirill Svetlakov, *Komar et Melamid, briseurs des fondements*, Moscou, Breus, 2019.

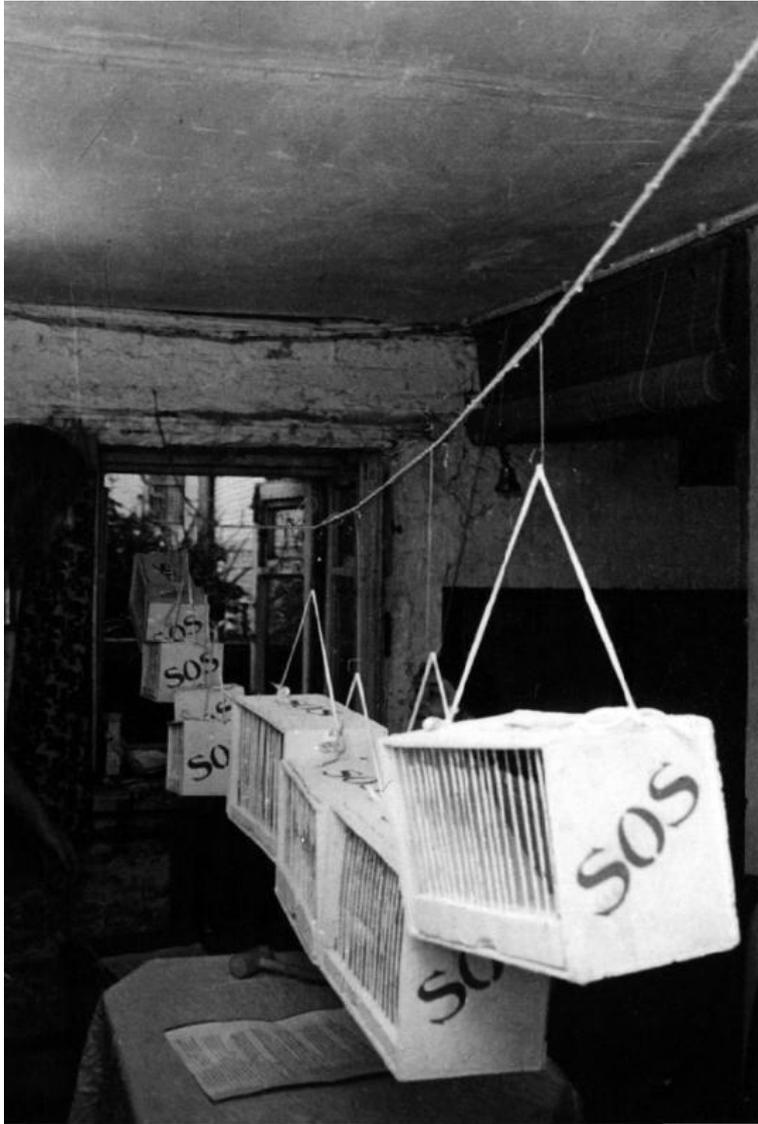


Figure 67. Komar et Melamid, *Les âmes dans les cages*, installation, atelier le Michail Odnoralov, Moscou, Courtesy Vadim Zakharov et Victor Skersis

Outre une critique du capitalisme, cette action de Komar et Melamid invitait à gérer le problème de la confrontation idéologique de l'URSS et des Etats-Unis de façon radicale. Durant toute la guerre froide, la propagande soviétique dressait une image particulièrement négative des Etats-Unis ; en même temps il régnait aux Etats-Unis, selon Kirill Svetlyakov, « une peur irrationnelle face à la menace rouge », désignée par « empire du mal » dans les années 1970 dans les cercles¹⁸ littéraires, et ensuite officiellement par Ronald Reagan.

L'action était proposée à un moment de forte tension réciproque entre les deux pays rivaux et offrait peut-être la solution la plus démilitarisée à la crise. Cette action, faite de plusieurs éléments et enjeux symboliques, s'est trouvée complexifiée par les bénéfices (que les auteurs n'avaient pas anticipés au moment de sa conception). Portant en soi une critique du capitalisme fondée sur un discours

déployé au niveau le plus sacré et le plus immatériel, le projet se transformait lui-même, par son succès commercial, en hypercompensation capitaliste. Avec la *Factory* d'Andy Warhol comme toile de fond en tant qu'objet de réflexion ironique, il ne s'agissait pas seulement de dichotomie entre l'unique/le reproduit, et de ses enjeux dans un contexte commercial. Le succès de la *Factory* devait certainement à son image d'atelier utopique créée par une communauté de « fabrique », dont les membres avaient dans une certaine mesure sacrifié leur identité au nom de l'institution. Structure marxiste et en même temps moyen de fonctionnement capitaliste : la machine de Warhol était cependant beaucoup plus performative qu'on ne le pensait, et échappait donc aux interprétations mettant uniquement l'accent sur son aspect commercial. Dans ce sens, le projet de Komar et Melamid devenait un verre grossissant sur la *Factory* et sur réseau absorbant l'individualité des « âmes » qui la composaient. C'est ainsi que la vente des âmes faisait écho à la critique du paradigme néo-libéral et révélait le terme de « dividuum » attribué à la crise de l'individualité dans la post-modernité.

La création de situations nouvelles et de contextes parodiques permettait aux artistes de conserver face à ce contexte une position extérieure et éloignés aux institutions et de continuer d'échapper aux interprétations imposées par les médias conventionnels; paradoxalement, le résultat de ces situations performatives s'inscrit facilement dans un contexte extérieur à l'œuvre et s'institutionnalise par procuration.

3.4.3. De l'iconoclasme au tableau vivant

Andreï Erofeev remarque que le Sots Art résiste à l'esthétisation de son propre discours. Bien au contraire, l'auto-parodie et l'autocritique deviennent des éléments du langage de base du mouvement. L'un des points caractéristiques du programme des artistes « sots » est donc de ne pas développer de système plastique propre, et d'y substituer à la place le concept de forme brisée et le principe de l'appropriation. D'après Erofeev, « l'esthétique du « mal fait » - faisant sa

réapparition en Russie pour la première fois depuis Dada – refuse le perfectionnisme professionnel et met en avant la nature décousue et pauvre du projet Sots»³⁵¹.

Pendant les années 1980 Komar et Melamid poursuivent la création d'associations et de connexions d'éléments symboliquement aliénés, en général sous une forme picturale, pour dépasser cette forme dans les années 1990. Sur son site officiel le duo associe son travail de l'époque à l'iconoclasme, qui d'ailleurs n'exclut pas le côté visuellement riche du backstage de certains projets.

Vers les années 1990 le duo d'artistes surmonte définitivement la question de son origine culturelle et aborde un éventail de problématiques propres à l'air du temps. C'est pourtant l'omniprésence de l'idéologie soviétique qui leur a appris à retirer du champ symbolique de l'époque ses éléments fondateurs et à les réviser par le biais de la satire. Dans ce sens, Komar et Melamid deviennent les précurseurs de tout un mouvement qui portera plus tard le nom de « Global Russian » : des professionnels, y compris des artistes, capables de révéler les problématiques locales de leur pays dans un contexte global, et parfois de les anticiper. Dans les années 1990 Komar et Melamid passent à un autre stade de réflexion sur la nature de l'art et du marché de l'art, en concordance avec un courant assez récent de la pensée continentale, celui de l'ontologie de l'objet. Soumettant à la satire tous les aspects de l'humain, les artistes se tournent vers une autre incarnation de la nature.

Au début des années 1990 Komar et Melamid découvrent la précarité de la situation des éléphants d'Asie (dont la population en baisse est menacée par les déforestations, donc par la destruction de milieux naturels, ce qui marque le début d'un projet qui sortira rapidement des cadres purement esthétiques. L'idée des artistes est bien ancrée dans la logique néolibérale : la baisse de subventions oblige les êtres vivants à gagner eux-mêmes leur vie. C'est ainsi que le duo décide de donner un métier aux éléphants. Formés en tant que peintres professionnels, Komar et Melamid transmettent leur savoir-faire, d'abord à des éléphants du Zoo de Toledo

³⁵¹ Andrei Erofeev, *L'art des railleurs*. Comme indiqué précédemment, cet essai devait paraître dans l'ouvrage accompagnant l'exposition « Sots Art » à Maison Rouge (Paris) mais jusqu'à présent on n'en a trouvé aucune trace ; il est présent uniquement dans le dossier pédagogique de l'exposition.

en Ohio (Etats-Unis) en 1995, puis en Asie, là où la population des animaux est réellement en déclin.

Issus d'un pays où le commerce privé était totalement interdit, les artistes montrent des qualités d'autoentrepreneurs couronnées de succès depuis les années 1970. Après avoir débuté avec la vente des âmes, ils poursuivent avec la peinture pachyderme, qui obtient de forts beaux résultats. Les tableaux sont vendus entre 350 et 600 dollars ; ils aident à arrondir les fins de mois des zoos américains et améliorent les conditions de vie des éléphants d'Asie. En novembre 1998, Komar & Melamid ouvrent à Lampang en Thaïlande la première Académie mondiale des Arts pour Eléphants : les créations de ses élèves atteignent parfois plusieurs milliers d'euros chez Christie's et sont exposées dans plusieurs musées à travers le monde.

Komar et Melamid trichent ostensiblement en qualifiant leur travail des années 1990 d'iconoclaste. A la fin de la perestroïka Boris Groys songea que l'intuition fondamentale de Komar et Melamid avait été de faire de l'art en tant que représentation du pouvoir, l'élan principal de leur travail. « En partant de cette intuition ils refusent la recherche d'une forme en opposition au pouvoir, et considèrent qu'une telle recherche constitue elle-même la manifestation d'une volonté de puissance. Leur stratégie consiste à mettre en lumière l'unicité du mythe du pouvoir, artistique ou politique, dans l'art mondial, y compris dans leur propre art »³⁵². C'est ainsi que chaque image - même très paisible - proposée par le duo, reste inscrite dans cette stratégie évoquée par Groys, et comme il apparaît souvent dans leur travail, la satire la plus féroce se cache derrière une iconographie des plus anodines.

De son côté, le déficit croissant de confiance en une politique centralisée au sein des sociétés, à une époque souvent désignée comme « post-politique », a contribué à la transformation du champ symbolique visuel de l'ordre politique dans lequel Komar et Melamid s'inscrivaient en référence. C'est ainsi que le terme « iconoclaste » qu'ils ont choisi pour caractériser la période de leur travail dans les années 1990 fait justement allusion à une « désicônisation » de leurs œuvres, à la disparition des figures détentrices officielles du pouvoir (ou du pouvoir officiel) et à

³⁵² Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013.

l'apparition de signifiants servant d'intermédiaires idéologiques. Un éléphant muni d'un pinceau finit par prendre la place de ce qui était doté des plus hauts statuts officiels.

Les artistes agissent exactement de la même façon que face au mythe de Staline : ici, comme le dit Boris Groys, ils ne « démythologisent » pas mais au contraire « re-mythologisent »³⁵³ l'image de l'être non humain à l'œuvre. Ce tableau vivant, *Elephant Painting*, est comparable à « une séance de psychanalyse collective »³⁵⁴, relevant d'une mythologie dissimulée, à laquelle le spectateur n'ose pas s'avouer qu'il souscrit. La figure de l'éléphant, à la place du visage du *vozhda*, au centre de la performance montre comment Komar et Melamid s'appuient dans leur pratique sur l'affinité intrinsèque de tous les mythes fondamentaux formant la contemporanéité »³⁵⁵.

On peut d'ailleurs adopter plusieurs optiques pour examiner ce travail. Au premier regard *The Elephant Painting* semble éthiquement assez ambigu. Les artistes affichent une forte admiration envers ces animaux et, dans un but de communication, signent le projet de leurs noms, ce qui attire les regards et aide réellement à augmenter les fonds des zoos. En parallèle, l'éléphant à pinceau devient un symbole chargé, mettant en lumière tout une panoplie de problématiques – du colonialisme, de l'anthropocentrisme, de l'oppression au matérialisme spéculatif et à l'ontologie de l'objet. Depuis la percée de Deleuze et Guattari à l'extérieur de la France et jusqu'à l'apparition des conférences et ouvrages de Quentin Meillassoux, Graham Harman et d'autres penseurs associés au réalisme spéculatif, il y a de plus en plus de spéculations remettant en question la primauté de l'être humain, notamment dans le domaine artistique. Par exemple, exactement à la même période Oleg Kulik et sa femme, la critique Ludmila Bredikhina publient « Zoophrénie »³⁵⁶, programme artistique dont les principes semblent faire écho au projet de Komar et Melamid, mais aussi aux principes évoqués par les philosophes attachés au réalisme spéculatif.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Oleg Kulik, Ludmila Bredikhina, « L'Animal politique s'adresse à vous », Moscow Art Magazine, n°11 1996.

Oleg Kulik, connu comme « l'homme-chien », mordant les spectateurs, poussant à l'extrême son identité animalière jusqu'à entrer en intimité avec des animaux (en tout cas, pour une série photographique), créa même en 1995 le Parti des Animaux, dont les motivations sont clairement exposées dans le manifeste « Zoophrénie », où Kulik affiche un refus radical de la culture humaine (le langage du manifeste recourt d'ailleurs à un corpus de termes structuralistes dont les initiateurs soulignaient qu'il existe un mur linguistique infranchissable entre les ondes humaines et celles de la nature). Voici un extrait du manifeste :

La sémiologie privée de confiance, et conduite au suicide, est soumise à une totale révision. La zoophrénie oppose le réflexe à une réflexion excessive, une réaction spontanée à un signe, l'énergie d'un événement réel au pouvoir du texte et de l'intertexte. La zoophrénie s'intéresse à une réalité qui, faute de rationalité, ne peut être inscrite dans aucun système philosophique ou artistique. Même si chaque chien sait³⁵⁷ ce qu'est une réalité inconditionnelle. La zoophrénie est censée redevenir à l'humain la fraîcheur, ainsi qu'une finesse de perception sensible à l'univers, et la restauration de la nature animale en soi... Seul l'irrationnel devient source de renouveau et d'espoir. La zoophrénie doit rassembler nos efforts communs... L'Animal Politique au pouvoir a pour but la révélation d'un autre « Moi » dans l'animal, l'ouverture dans chaque humain d'un Autre non anthropomorphe. Pourquoi ? - Pour survivre ? Pour prouver qu'il y a responsabilité et enchantement communs face au monde. Pour que le monde s'ouvre à l'humain dans toute sa plénitude.³⁵⁸

Quoique baignant dans deux contextes discursifs différents, Komar et Melamid et Oleg Kulik, à travers *Elephant painting* et *Zoophrénie*, proposent des stratégies opposées d'un même procédé, celui du dépassement de l'humain : le duo initie un animal à l'activité humaine tandis que « l'homme-chien » invite à rechercher l'animal en soi. Les propositions restent utopiques, le réel ne convertit pas en réalité le monde non-humain, celui d'un dialogue libre et direct entre divers objets, tels que les humains, les animaux ou autres, et qui reste limité par le mur du langage. L'éléphant est inscrit dans un système capitaliste où le travail des éléphants est

³⁵⁷ « Chaque chien sait » est une expression idiomatique russe, une épithète qui a pour l'objet les informations universelles connues par tout le monde.

³⁵⁸ Oleg Kulik, Ludmila Bredikhina, « L'Animal politique s'adresse à vous », Moscow Art Magazine, n°11 1996.

déterminé par les humains et non par les éléphants ; les résultats du travail des éléphants sont récoltés par les humains ; les honoraires d'un éléphant sont distribués aux humains qui, s'ils font preuve de conscience et de bonne volonté, dépenseront la somme gagnée en faveur de l'amélioration de la vie des éléphants, dégradée initialement par l'anthropocène.

Cette réflexion prête à interpréter ce projet sous l'angle évident de l'oppression des animaux par les humains, pourtant le duo d'artistes, dont chaque travail propose une supercherie par rapport à l'idéologie dominante, nous conduit en-deçà de la critique habituelle de l'anthropocène. Vitaly se souvient qu'en raison de son nom (« komar » se traduit en russe par « moustique ») il avait toujours été attiré par le monde zoologique. « Jadis les libéraux d'Europe de l'Est avaient tenté de construire le socialisme soviétique à visage humain. Quant à moi, j'ai toujours rêvé de découvrir l'expressionnisme abstrait à visage animal. Il paraît que mon rêve devient réalité »³⁵⁹. Si sur les tableaux du duo le foisonnement excessif de symboles a pour effet, non le renforcement de chaque symbole, mais au contraire, leur fait perdre toute signification, l'image d'un éléphant-artiste-peintre nous éloigne de toute herméneutique. Ni les surréalistes, avec leur méthode des libres associations, ni les adeptes de l'action painting n'ont réussi à rompre le lien entre le cerveau et le mouvement de la main. Dans ce contexte Zinoviy Zinik en appelle au mythe du Bon sauvage ainsi qu'à l'idée de « l'état naturel » de Rousseau »³⁶⁰, historiquement attribué aux autochtones, mais qui se trouve, au XXème siècle, rapporté à un contexte non humain à travers l'idée de Komar et Melamid. C'est ainsi que le phénomène définit par Lev Vekker définit comme *l'inaccessibilité sensationnelle*³⁶¹ ou par David Chalmers comme *problème difficile de la conscience*³⁶² à propos de la difficulté de révéler la nature cérébrale d'expériences phénoménales qualitatives est renversé d'un seul coup par Komar et Melamid.

L'utopie chez Komar et Melamid n'est finalement pas un but en soi, même si chaque projet des artistes semble mesurer le potentiel utopique de l'époque, mais apparaît plutôt, selon Boris Groys, « comme une origine ambivalente, immanente à

³⁵⁹ Zinoviy Zinik, « Matériaux recyclés venus de Bangkok », *Moscou Art Magazine*, n°24 1999.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Lev, *Processus psychiques*, Les Editions de l'Université de Leningrad, 1974.

³⁶² David Chalmers, «Facing Up to the Problem of Consciousness», *Journal of Consciousness Studies* n° 2 (3), 1995.

chaque projet artistique, y compris celui anti-utopique dont il faut sonder la nature par le biais de la psychanalyse sociale, et dans lequel on ne discerne pas de différence entre soi-même et les autres, ou entre une histoire personnelle et l'Histoire politique »³⁶³.

Dans cette mesure, l'étude textuelle du travail du duo s'est révélé être une tâche difficile accompagnée d'un sentiment de frustration : le texte sur Komar et Melamid échappe à *a priori* à une interprétation pertinente. Finalement la stratégie des artistes semble reposer, non sur un syncrétisme d'images relatives à une idéologie en cours, mais sur l'herméneutique diffuse flottant autour de ce syncrétisme. On peut discuter au sujet de ce duo sur un mode indirect, métaphorique, décalé, la seule forme d'interprétation crédible serait peut-être un autre tableau, un poème, une situation et la situation de préférence. De la même manière que les deux artistes échappent à toute exégèse officielle, le langage académique échoue à saisir leur travail de près : chaque réflexion plus ou au moins universitaire autour des artistes devient pâle, linéaire et perd donc rapidement son caractère équivoque.

Le duo de Komar et Melamid prend son origine dans les fondements mêmes de la performance et de la performativité. Si cette performativité - le transfert de symboles hors de leurs contextes - était d'abord une solution de dévalorisation du pouvoir soviétique, lorsque le duo d'artistes accède à la mondialisation, cette stratégie reste ancrée dans leur fonctionnement quotidien et leur permet de conserver une distance avec tout jeu linguistique. Ce n'est pas par hasard si le duo avait vu le jour avec une action dans l'esprit du body art : Komar et Melamid avaient préparé des biftecks à partir d'exemplaires du journal « Pravda » (« Vérité » en russe, le journal iconique de l'époque de l'URSS) passés au hachoir à viande. Rétrospectivement, ce geste apparaît comme une épithète de l'activité du duo, dont le centre de réflexion est le caractère artificiel de la vérité.

* * *

« Le Pop Art préserve pour l'éternité des images éphémères ; le Sots Art met en évidence la fragilité et le déclin de constructions idéologiques aspirant à l'éternité.

³⁶³ *Ibid.*

Telle est la différence entre un art conformiste et opportuniste, et un art de protestation politique » - écrit Andreï Erofeev. Plusieurs artistes, tels que Hans Haacke aux Etats-Unis, Antonio Muntadas en Espagne ou Olivier Blanckart en France, créeront des œuvres qui font écho à l'esprit du Sots Art, sans référence pour autant soviétique. Erofeev relève un trait commun à ces artistes mettant en évidence les codes picturaux idéologiques : il ne s'agit pas d'un contexte politique auquel ils s'opposent, mais d'une certaine attitude artistique.

Une approche qui n'est régie par aucun programme, dogme ou utopie. Ils ne proposent pas des slogans alternatifs, n'ont pas d'exigences ou d'aspirations sociales, ils ne font pas la promotion de nouveaux partis ou de figures politiques. Leur version de l'art politique peut être désignée comme Sots Art dans la mesure où ces artistes créent des images paradoxales et explosives, résistant à la tentation de se soumettre à l'autorité ou de devenir eux-mêmes autoritaires³⁶⁴.

Dans le cadre de leur stratégie artistique, Komar et Melamid, même vingt ans après avoir émigré et après un changement total d'iconographie, continuent à cultiver, comme ils l'avouent eux-mêmes, le mythe de l'artiste-ingénieur et l'artiste-prophète, très stalinien à son origine, et portent donc en eux le contexte de l'époque de leur enfance et de leur jeunesse comme un traumatisme originel. En ce sens, bien que devenus des artistes reconnus à l'international, ils restent, à y regarder de près, très soviétiques. Paradoxalement leur esprit soviétique se mêle à des contextes multiculturels, qu'ils transforment en situations syncrétiques et utopiques, exactement de la même manière que dans leurs tableaux et leurs performances.

Il y a quelques années Vitaly Komar a formulé sa vision, après-coup, de la stratégie-clé du duo. Selon l'artiste, son collègue et lui considéraient leur parcours artistique comme la création d'un projet surconceptuel, dont le médium principal n'est pas seulement la photographie, la peinture, l'installation ou la performance, mais le temps. Devenait objet ludique d'interprétation, non pas le travail lui-même mais le

³⁶⁴ Andreï Erofeev, *L'art des railleurs*. Comme indiqué précédemment, cet essai devait paraître dans l'ouvrage accompagnant l'exposition "Sots Art" à Maison Rouge (Paris) mais jusqu'à présent on n'en a trouvé aucune trace ; il est présent uniquement dans le dossier pédagogique de l'exposition.

contexte de sa création. D'après Komar, la lutte des classes a muté : nous sommes au début d'une lutte de contextes³⁶⁵.

3.5. Léger conceptualisme brejnévien ?

3.5.1. « Un moment unique de liberté absolue »

Le conceptualisme romantique moscovite est devenu un label si solide, comparable à une icône russe ou à l'avant-garde révolutionnaire qu'à la fin des années 1970, quasiment tous les artistes étaient associés à ce mouvement, qui différait du conceptualisme occidental. Pourtant, à l'époque brejnévienne un seul groupe d'artistes avait, d'après Ekaterina Degot³⁶⁶, aboli les épithètes « romantique » et « moscovite » et proposé une stratégie esthétique très proche des pratiques gestuelles et poétiques américaines des années 1960-1970, telles que les performances de Vito Acconci et Bruce Nauman. Il s'agit du groupe *Gnezdo* (le « nid », en français). « Un moment unique et fragile de liberté absolue du geste pur dans une époque historique trouble »³⁶⁷.

Gennady Donskoy, Michail Roshal et Viktor Skersis sont souvent considérés comme les disciples de Komar et Melamid, mais à la différence de ces derniers, les actions de *Gnezdo* ont finalement dépassé les sarcasmes envers l'idéologie soviétique, et ont ressuscité une méthodologie et des problématiques proches de Dada et de Fluxus, plutôt mal connus au paysage soviétique. Il y a des fulgurances soviétiques dans les gestes de *Gnezdo*, mais ce soviétisme apparaît en arrière-plan et n'est pas l'objet d'une ironie.

Voici quelques actions du groupe, qui n'a perduré que quatre ans, de 1975 à 1979 : durée assez courte et probablement caractéristique des mouvements et

³⁶⁵ Vitaly Komar, « Avant-garde, soc art et l'exposition de bulldozer », *Moscow Art Magazine*, n°86-87, 2012.

³⁶⁶ Ekaterina Degot, « Dix actions du groupe *Gnezdo* », *Open Space Magazine*, le 27 février 2008, URL : <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998/>, consulté le 28 août 2019.

³⁶⁷ *Ibid.*

groupes dont le programme repose sur des éléments majoritairement émotionnels et poétiques plutôt que rationnels et discursifs, comme c'est le cas pour les Hippies par exemple.

En 1975 le groupe réalise l'action *Couvaison !* (figure 63) d'où le groupe a tiré son nom *Gnezdo* (« Nid ») et qui s'est tenue lors d'une exposition d'art soviétique non officiel à Moscou, dans les locaux de *L'exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS*. Quarante ans avant l'arrivée d'Abraham Poincheval au Palais de Tokyo avec le même objectif, les artistes installent un nid en osier, placent un œuf à l'intérieur et proposent aux spectateurs de partager une activité presque parentale. Il est probable que l'ironie poétique liée à l'emplacement, celui de *L'exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS*, a provoqué le mécontentement du Ministère de la culture - le nid était considéré comme un objet facilement inflammable et inondable avec l'eau d'un extincteur.



Figure 68. Groupe Gnezdo, *Couvaison!*, performance, Exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS, crédit photo : Igor Palmine, © fond Igor Palmine, Archive du centre de culture contemporaine Garage

Un an plus tard le groupe réalise une autre action relative au succès économique - plus précisément agricole - de l'URSS : *La fertilisation de la terre*, scène qu'on verra plus tard dans le film de Marina Abramovic *Balkan erotic epic*, où trois hommes sont allongés par terre dans des positions illustrant le titre de l'action. Comme il ne reste qu'une documentation photographique de la performance, chacun est libre d'imaginer les mouvements réalisés par les participants du groupe. Ekaterina Degot fait appel à la mémoire collective du XXème siècle pour laquelle l'image d'un homme nu allongé par terre est un sujet douloureux. En même temps, elle essaie de suivre la logique artistique du groupe en réalisant que « l'ignorance de ces associations ne témoigne que d'un manque de responsabilité ou d'une irréflexion juvénile. En revanche, un homme nu sur la terre nue est un homme libre »³⁶⁸.



Figure 69. Groupe Gnezdo, *Fertilisation de la terre*, performance. De la série «Aide au pouvoir soviétique dans la bataille pour la récolte.» 1976

Ainsi, plusieurs actions du groupe, n'ayant aucun programme esthétique, peuvent être racontées sous forme de courtes anecdotes. En 1977 les participants du groupe et leurs amis à New-York creusent des fossés de 50 cm chacun pour l'action « Rapprochons-nous d'un mètre (les uns des autres) ». En 1978 les artistes

³⁶⁸ *Ibid.*

agissent avec leur propre énergie mentale sur une toile vide en attendant l'apparition d'un tableau (action *Hypnotisation d'une toile*). Le groupe présente une autre incarnation d'énergie mentale le jour du vernissage de Komar et Melamid, alors déjà émigrés aux Etats-Unis. La même année, pour l'action *Minute mondiale de non respiration* ils bloquent leur respiration pendant une minute afin de diminuer la production de carbone (Ekaterina Degot y trouve une interprétation plus radicale ; selon elle il s'agit d'un geste artistique d'abstention de production d'œuvre, à un moment de surproduction d'œuvres d'art dans le monde³⁶⁹). Ou, suivant la tradition des « Actions collectives » et de Komar et Melamid, les artistes entreprennent une marche sous une bannière rouge contenant le fragment d'un tableau de Franz Kline (*Manifestation. Art pour les masses*).



Figure 70. Groupe Gneздо, *Manifestation. Art pour les masses*, performance. Moscou, 1978.

L'ordre successif de présentation de ces actions révèle la rhétorique particulière du groupe Gneздо, fondée sur une union et une affirmation, et non sur une division et une négation, attribuables à l'avant-garde. Ekaterina Degot interprète

³⁶⁹ *Ibid.*

ces actions comme une « parodie anticipée face au politiquement correct, à la visualisation positive et au discours écologique »³⁷⁰.

A la différence des auteurs qui donnent aux origines de l'art soviétique non conformiste des raisons politiques, Alexandra Novozhenova, critique et historienne d'art, propose une interprétation assez surprenante, d'esprit benjaminien. Selon elle, c'est à la disponibilité de temps libre et d'appareils photographiques accessibles à tous et toutes que le conceptualisme en USSR doit sa naissance³⁷¹.

En effet, vers les années 1970, le bénéfice que présentait la photographie telle qu'elle était pratiquée auparavant perd du terrain, car les années de bouleversements politiques et économiques nécessitant une documentation méticuleuse sont définitivement remises au passé. La photographie amatrice devient un élément presque omniprésent des activités de loisir non politiques et un des moyens de construction de l'espace personnel. Pourtant, si les parents acquéreurs des appareils (majoritairement les pères) utilisent la photographie principalement pour fixer les moments précieux de la vie, leurs enfants (majoritairement les fils) qui récupèrent les appareils auprès de leurs parents sans rien dépenser eux-mêmes, accentuent le déclin de la photographie appliquée à l'intérêt général en la détournant à des fins narcissiques ou d'apprentissage³⁷². C'est probablement le moment où l'amateurisme laisse la place à une nouvelle pratique, en quelque sorte post-visuelle.

La grisaille de la vie quotidienne devient un trait distinctif majeur de la photographie soviétique : « le meilleur écran pour construire et fixer les faits conceptualistes discrets »³⁷³. Il concerne non seulement la couleur mais aussi les circonstances de l'arrière-plan, toujours neutres, conventionnelles et en même temps répétitives : l'architecture, les formes de communication et finalement les gestes se transforment en matière figée. Marcher, se tenir debout, être assis ou couché : un nombre limité de gestes constitue le répertoire physique du citoyen soviétique ; tout autre geste, quel que peu décalé soit-il, est considéré, sur le fond gris de la réalité bolchévique, comme signe d'un comportement déviant.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Alexandra Novozhenova, « Appareil photo du père », *Moscow Art Magazine*, n° 94 2015.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

C'est exactement cette distinction de la figure et du fond (la figure discrète de l'artiste se dégageant sur le fond public gris) qui est souvent à la base des images photographiques des conceptualistes tchèques ; celles par exemple de Jiří Kovanda, limitant ses interventions à des gestes simples, comme lever les bras en pleine foule et ou se tenir face à son voisin sur un escalator.³⁷⁴ C'est ainsi que la méthode du photoconceptualisme d'Europe de l'Est peut être caractérisé par ce qu'Alexandra Novozhilova qualifie de « principe de distinction simple et discrète », fondamental pour presque tous les artistes de cette époque, y compris le groupe « Actions collectives ».

Si la contestation des *Actions collectives* contre l'idéologie en cours est fondée sur la recherche d'un endroit idéologiquement le plus neutre possible, *Gnezdo* a finalement recours, non à un espace à part, mais à un geste avant tout, abstrait et primaire en même temps, fondé sur les principes de base de la représentation mentale et les mécanismes élémentaires de perception. On détecte pourtant l'impact politique, même à ce niveau presque inné qu'est la perception figure-fond. Les silhouettes des figures des citoyens soviétiques se font d'abord très normatives, elles correspondent à des prescriptions idéologiques appelées à devenir plus tard si prévisibles qu'il n'y a plus de distinction figure-fond, toute la réalité visuelle (de même que sonore, olfactive et kinesthésique) devient régulière et unie.

Leonard Talmy, professeur de linguistique connu pour son travail en linguistique cognitive, notamment sur la relation entre structures sémantiques et formelles, propose l'hypothèse selon laquelle la perception figure-fond, en tant que notion gestaltiste utilisée en linguistique cognitive, serait à l'origine de structures sémantiques universelles³⁷⁵. C'est ainsi que, suivant la logique de cette discipline, l'idéologie, exposée au départ sous formes verbale et paramétrable et ensuite devient un geste. Le groupe *Gnezdo* recourt donc au mécanisme de rétroaction et, en secouant le moindre cliché visuel se référant à une position humaine dans l'espace, agit également sur chacune des structures linguistiques solidifiées et paralysées par la méta-structure linguistique omniprésente que représente l'idéologie soviétique.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ William Croft, Alan D. Cruse, *Cognitive linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

En dehors d'enjeux neuroscientifiques et linguistiques, Ekaterina Degot propose une interprétation distincte du travail de *Gnezdo* le rapprochant de ses homologues en Occident, et permet de mieux appréhender la démarche de ces derniers. Degot évoque la notion de *Non-Functional Art* et se pose en même temps la question de savoir si tout art n'est pas fondamentalement non fonctionnel³⁷⁶. De fait, sous le communisme soviétique l'art se voyait attribuer une fonction officielle, celle de la production d'un homme nouveau, d'une nouvelle subjectivité. « C'est ainsi que la seule façon de désactiver et d'arrêter temporairement la machine d'art soviétique était de la convertir en objets autonomes non fonctionnels»³⁷⁷. Si l'idéologie est le mécanisme fonctionnel des pays soviétiques, le marché devient donc le mécanisme fonctionnel des pays capitalistes. Les artistes des pays occidentaux étaient très réceptifs aux idées des avant-gardistes communistes russes, mais paradoxalement, au moment de l'essor de ces idées en Europe et aux Etats-Unis, l'Union Soviétique y était indifférente.

Une des ambitions de la révolution communiste était l'abolition des déséquilibres injustes, non seulement entre les riches et les pauvres, entre les blancs et les non-blancs, entre les hommes et les femmes, mais aussi, comme le mentionne Ekaterina Degot, entre les sujets et les objets³⁷⁸, dont les relations n'étaient pas innocentes car enracinées dans des opérations d'échange et de propriété. Les artistes Moscovites des années 70 et 80 ne vivaient pas seulement en dehors du marché privé, ils vivaient également hors des catégories esthétiques traditionnelles associées à ce marché, y compris l'opposition sujet-objet de base. A l'inverse, la «découverte» de la subjectivité en Occident dans les années 60 et 70 s'est effectuée au milieu d'une abondance d'objets, tant de biens de consommation que d'œuvres d'art. Si la performance dans les pays occidentaux cherche à abolir la dichotomie « sujet-objet » construite par le marché, *Gnezdo* s'oppose à la nature de cette abolition en URSS. Selon Ekaterina Degot, l'anéantissement de la différence entre l'artiste et l'œuvre en URSS consistait en « réécriture » de l'œuvre d'art pour qu'elle puisse accéder à une « conscience », pour qu'elle devienne une subjectivité non aliénée, comme disaient les théoriciens communistes. Ainsi, *Gnezdo* propose une autre façon

³⁷⁶ Ekaterina Degot, « Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object », *E-flux Journal* n° 29 - Novembre 2011, URL : <https://www.e-flux.com/journal/29/68067/performing-objects-narrating-installations-moscow-conceptualism-and-the-rediscovery-of-the-art-object/>, consulté le 29 août 2019.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

de devenir « une subjectivité non aliénée » : à la différence des « Actions collectives » et de Komar et Melamid qui construisaient des nouvelles situations linguistiques, le groupe devient lui-même une œuvre d'art en reprenant une tradition d'artistes occidentaux quasiment inconnue en URSS. *Gnezdo* abolit la figure paternelle comme unique sujet, ainsi l'Artiste modelant la réalité soviétique à sa guise, et à travers sa gestualité, devient sujet et objet de ses propres œuvres. Paradoxalement, la « rééducation » de l'œuvre d'art - pour que celle-ci « acquière une conscience » et devienne une subjectivité non aliénée, apposée au réalisme socialiste - est en parfaite adéquation avec les propos fondamentaux émanant de théoriciens communistes.

Les artistes de *Gnezdo* relancent les idées des avant-gardistes pré-soviétiques le plus fidèlement possibles. Pourtant, si l'art-sans-objet du début du XXème siècle était pensé comme un portail sur un monde nouveau, le nihilisme matériel de *Gnezdo* s'inscrit plutôt en réaction à une matière figée, celle d'un monde bolchévique paralysé, une tentative de construire sa propre subjectivité. Les artistes ont donc repris la stratégie des Bolchéviques visant la création d'un « homme nouveau », en partant des sensations corporelles les plus basiques pour accéder, sur les traces de Komar et Melamid, à la déconstruction gestuelle du discours officiel.

3.5.2. TOTART : abolir les dichotomies

Au début des années 1980 en URSS apparaît un duo dont l'activité reflète à elle seule l'écart régnant entre l'art soviétique et l'art occidental, à l'image de l'univers contenu dans une goutte d'eau. Porteur de nombreuses références, formelles comme sémantiques, historiques et sociales le groupe TOTART pourrait incarner à lui seul toutes les valeurs universelles de l'esthétique postmoderniste, et même être considéré comme son étalon aussi bien que sa mise en abyme critique. Natalya Abalakova et Anatoly Gikalov, comparés souvent à Abramovic et Ulay à la mode soviétique, constituent l'un des collectifs les plus féconds et les plus riches des trente dernières années, paradoxalement peu connus dans leur propre pays. On pourrait dire qu'ils ont établi un pont entre l'art non officiel soviétique et l'art rebelle de la post-perestroïka, tout en empruntant un chemin alternatif, une sorte de flanc-garde, une

branche latérale du conceptualisme soviétique et russe qui serait finalement devenue une chose en soi.

D'une certaine manière le parcours du groupe TOTART peut être perçu comme une version alternative et potentielle de l'art russe, si la perestroïka avait commencé plus tôt et ouvert aux artistes locaux l'accès à des contacts et des échanges internationaux. Comme tel n'était pas le cas, le TOTART a revêtu le statut d'exception, d'étalon de mesure, de phénomène en quelque sorte idéal, muséal, éloigné du réel.

Le parcours artistique décalé du duo est le résultat de trajectoires personnelles hors du commun pour l'Union Soviétique, quoiqu'assez universelles pour des artistes de pays occidentaux. Natalya Abalakova et Anatoly Giganov, à la différence d'une majorité d'artistes soviétiques non officiels issus de la peinture/du graphisme ou de la littérature, étaient philologues-traducteurs, et grâce à leur connaissance des langues européennes avaient accès aux textes structuralistes et poststructuralistes (par exemple, dans les années 1960 Natalya Abalakova, guide francophone à travers l'URSS, a échangé ses œuvres graphiques contre des livres à d'art et de philosophie apportés par des touristes venus de France ; plus tard elle et Anatoly Giganov ont réussi à obtenir l'accès à la Bibliothèque d'état de littérature internationale dont la collection a été enrichie régulièrement). Un point de non-retour pour le couple a probablement été leur voyage en Tchécoslovaquie en 1980, avec pour but de multiples rencontres avec des artistes et critiques locaux, successeurs de la tradition artistique européenne au moins jusqu'à l'année 1968. Ce voyage a permis au groupe de faire le plein d'idées extra soviétiques, juste avant le nouveau tournant de la guerre froide et l'apogée de la stagnation brejnévienne, pendant laquelle les contacts avec des collègues étrangers devenaient de plus en plus problématiques. C'est à ce moment que la masse critique de connaissances acquises et l'expérience vécue donne officiellement naissance au groupe TOTART fondé sur un programme bien pensé. Il s'agit donc d'un « projet d'étude sur la vie et l'art dont l'objectif principal consiste en la démonstration des mécanismes de l'art contemporain par le biais de la critique d'art par ses propres moyens dans un monde en changement »³⁷⁹.

³⁷⁹ Natalia Abalakova, Anatoly Giganov, *Typographie clandestine. Parallèles du cinéma et plis de vidéo*. Moscou, Mayer, 2016.

D'après les souvenirs des artistes³⁸⁰, un tournant linguistique sur la scène artistique moscovite, est survenu en même temps, au début des années 1980. En 1980 lors d'une exposition à domicile nommée APTART (combinaison des mots « appartement » et « art») la communauté d'artistes conceptualistes s'affirme en tant que mouvement artistique dont le travail se base sur l'élaboration d'un nouveau langage. Si jadis les innovations étaient présentées sous une forme stylistique, formelle ou méthodologique, c'est à ce moment-là, probablement pour la première fois depuis le groupe OBERIOU en 1928, que les artistes mettent en avant un nouveau langage comme médium principal. Natalia Abalakova se souvient que « le spectacle » de l'effondrement de l'URSS et de ses régimes totalitaires, avait pour spectateurs toute la population de ces territoires. Ce spectacle était perçu par TOTART comme « un espace historique sans le moindre sujet historique, un lieu d'essor important pour un langage remplaçant l'aphasie des années 1960 et 1970, la déconstruction de ce langage par le biais des jeux de langage avec les "traces des traces" des années 1980, avec les espoirs des 1990»³⁸¹. C'est donc dans le cadre de ce tournant linguistique que les nouveaux médias occupent une place à part, au moins en tant qu'éléments d'un nouveau projet futurologique.

Le nombre d'artistes de tous bords en URSS, quel que soit leur état d'esprit, était considérable ; pourtant les critiques et les historiens célèbrent unanimement seulement quelques-uns d'entre eux, « ceux qui ont une signification tectonique »³⁸², qui introduisent des transformations dans les possibilités linguistiques de l'art, qui créent des nouveaux modèles linguistiques. Ainsi, parmi ces artistes sont habituellement cités « Actions collectives » et Andrei Monastyrski, les peintres Ilia Kabakov et Eric Boulatov, le groupe *Muchomory (Amanites)* et le groupe TOTART.

C'est ainsi que la performance, qui était souvent nommée « action »³⁸³, a pris son essor dans les années 1980, dans une URSS où « il fallait introduire le geste dans le domaine de l'art, et, plus précisément, dans le contexte culturel »³⁸⁴. L'art du geste s'affirme en URSS pendant la stagnation brejnévienne, à un moment où le

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Natalia Abalakova, Anatoly Giganov, *La roulette russe*, Moscou, AD Marginem, 1998.

³⁸³ Rétrospectivement les artistes de TOTART qualifient leurs oeuvres en tant que performances soulignant que l'action nécessite la présence directe du public tandis que la performance, selon eux, peut être réalisé sous les yeux d'appareils d'enregistrement.

³⁸⁴ *Ibid.*

moindre changement d'orientation politique paraît impossible, ce qui amoindrit le degré de politisation de l'art et augmente le degré d'esthétique formelle et de « couleur locale ». Abalakova et Giganov s'unissent donc dans le projet TOTART, au moment où le geste totalisant devient nécessaire quoiqu'à partir de la fin des années 1960, tous deux avaient œuvré avec succès dans les domaines de la peinture et des arts graphiques. La création du groupe entraîne un effet d'émergence : les artistes s'affirment en tant qu' « objet structuré », « corps délégué » formé par deux auteurs, un homme et une femme³⁸⁵, nécessitant la présence d'un spectateur ou complice. Le nombre des performances réalisées par TOTART est juste incalculable, en voici quelques-unes, qui semblent les plus représentatives du groupe.

Roulette Russe, 1985, durée : 45 minutes.

Les artistes s'assoient devant un miroir et contemplent leurs propres réflexions et celles d'un film, tourné en amont, et projeté sur un mur blanc derrière les artistes. La structure du film est la suivante : les 7 premières minutes sont filmées « au naturel » (on filme simplement les artistes assis devant le miroir), puis ces 7 minutes sont projetées sur un écran, et cet écran sur lequel on projette le film est filmé à son tour, et ainsi de suite jusqu'à disparition complète de l'image. En parallèle on joue en playback un texte dont le volume diminue progressivement. Le spectateur est situé des deux côtés de la « plate-forme ». Le thème « miroirs » fait référence au « miroir » au sens strict, mais aussi à la clarté géométrique de toute la composition de la performance et du texte. Il est difficile de vérifier si les artistes de TOTART ont eu connaissance d'œuvres telles que *Time Delay Room* (1974) ou *Present Continuous Pasts(s)* (1974) de Dan Graham, mais *Roulette Russe* y fait inlassablement écho.

³⁸⁵ *Ibid.*



Figure 71. Groupe TOTART, *Roulette Russe*, performance, atelier des artistes, Moscou, 1985 ©TOTART

Les artistes imposent l'introduction d'une caméra sur le plateau en tant qu'œil cinématographique - moyen de participer au « réel » et de l'incorporer dans l'espace d'installation, ce qui s'inscrit d'ailleurs dans un parallèle aux enjeux de l'Imaginaire et du Symbolique lacaniens pratiqués et mis en place par Graham.

La clé de cette similitude est évidente : c'est dans les années 1970 aux Etats-Unis et dans les années 1980 en URSS que les artistes découvrent les capacités ontologiques de l'œil technique, objectif et extérieur, et passent par un certain stade de baptême médiatique avant d'introduire ce nouvel organe perceptif et critique dans leurs pratiques.

Neige (trois poèmes spécifiques), 30 minutes, Moscou, 1980

Matériel: table en verre, deux morceaux de verre 60x80, une feuille de papier noir 60x60, craie, neige, feu, corps humain.

1) le mot « neige » est écrit sur le papier noir. Le papier est placé entre les deux morceaux de verre et enterré sous la neige.

2) cette feuille de papier est extraite de la neige, roulée en boule, la boule est placée sous le verre de la table installée sur la neige. Une boule de neige est placée sur la surface en verre de la table. La boule de papier est enflammée. La boule de neige commence à fondre à la chaleur du mot "neige" (écrit sur la feuille de papier) se consumant.

3) le mot « neige » est écrit à la main sur la neige, puis cette neige est recueillie et mangée.

Cette performance, l'une des toutes premières du groupe, n'est pas souvent citée ni par les artistes eux-mêmes, ni par les critiques, alors qu'elle semble particulièrement importante dans le contexte du tournant conceptuel de l'art russe et de l'activité du groupe. Apparaissant incontestablement comme une réplique à l'installation *Une et trois chaises* de Joseph Kosuth (1965), *Neige (trois poèmes spécifiques)* opère de façon différente sur le champ de signifiants entourant l'objet, élargit le répertoire de ses caractéristiques dynamiques et surtout introduit un humain, porteur et récepteur de toute cette gamme de signifiants qui finalement, en proposant la démonstration d'une caractéristique supplémentaire, intériorise l'objet des signifiants et le réduit à néant en mangeant la boule de neige. Ce travail qui, comme d'ailleurs *Roulette Russe*, constituait également une réplique aux classiques du conceptualisme américain, représente plutôt en ce début du XXI^{ème} siècle une étape dans un parcours épistémologique obligatoire pour qui cherche à adopter une approche conceptuelle, puis à l'abolir, pour aller ensuite vers un autre type de réflexion artistique. Toutefois, il semble nécessaire de citer ces deux interventions, quelques parts « scolaires », pour montrer comment les artistes soviétiques des années 1980 s'affirment en tant que porteurs de tendances universelles et internationales. C'est peut-être la première fois que des artistes soviétiques s'éloignent esthétiquement des éléments locaux : en revanche, un matériau russe traditionnel subsiste, celui de la neige.



Figures 72, 73, 74. TOTART, *Neige (trois poèmes spécifiques)*, performance, 30 minutes, Moscou, 1980. ©TOTART

The golden voluntary Sunday (Voskresnik doré³⁸⁶), 1985, Moscou

Anatoly Giganov décide d'utiliser sa fonction de concierge d'immeuble et invite les habitants ainsi que les collègues-artistes à peindre les bancs, les poubelles et les barrières de la propriété où il travaille avec de la peinture bronze donnant des effets de dorure. Dans les descriptifs de cette performance les artistes soulignent la

³⁸⁶ Le mot initial « voskresnik » signifie : travaux annuels gratuits en-dehors des heures rémunérées ou des heures d'études pour les élèves et étudiants, afin d'aider à l' « exaltante édification du socialisme ». Voskresnik (le terme vient du mot « voskresenie » («dimanche») et subbotnik (le terme vient du mot « subbota » (samedi), dont Lénine en parle dans sa brochure *La Grande Initiative* du 28 juin 1919, sont devenus obligatoires en URSS et ont visé à nettoyer et améliorer les villes après la fonte de neige.

polysémie du terme « dorure » dans la culture : relative à la monnaie, aux icônes, aux bijoux de la couronne... Mais ce qui semble le plus remarquable, c'est l'autorité absolue du concierge sur les habitants de l'immeuble qui, sans aucune hésitation, ont suivi des instructions en vue d'une action jamais revendiquée comme un acte artistique. C'est donc une des premières interventions relationnelles produites dans le cadre de l'art non officiel en URSS, et pour cette action Anatoly Giganov a été incarcéré en hôpital psychiatrique pendant un mois.



Figure 75. TOTART, *The golden voluntary Sunday (Voskresnik doré)*, performance-installation, 1985, Moscou. ©TOTART

Typographie clandestine, Moscou, du 18 au 24 septembre 2013

La performance, réalisée à l'époque actuelle (en 2013) peut permettre de comprendre la dynamique du travail de TOTART, issu des pratiques conceptuelles classiques. Comme dans les années 1980, trente ans plus tard le groupe prône l'abolition de la problématique locale, toujours considérée plus crédible en Russie, pour aborder des sujets ontologiquement plus larges, découverts dans les années 1960 au moment de la lecture clandestine des structuralistes français.

L'espace de projection est séparé par des barreaux de l'espace réservé aux spectateurs ; dans la «cage» il y a un homme et une femme qui lisent des textes,

étaient les lettres en papier par terre, trient des tracts, déchiffrent des textes et des images sur des écrans d'ordinateurs.

La cage, image très polysémique selon TOTART, outre la limitation de liberté, nous renvoie à la toile de l'Internet, ce qui permet d'interpréter cette performance à partir d'optiques variées. Cependant, la liberté et toutes les mythologies ambiguës s'y rapportant sont définies par les artistes comme étant le sujet principal de cette performance.

Pendant sept jours Abalakova et Giganov échangent sur des tchats avec d'autres artistes à travers le monde sur le thème de la liberté. Ces discussions sont projetées sur des écrans géants dans la « cage » et sont également imprimées par les artistes. Le groupe couvre progressivement la «cage» de tracts faisant figurer les textes des discussions sur la liberté, et vers la fin de la performance l'espace des artistes devient complètement recouvert par les feuilles portant les citations. C'est ainsi que les artistes « disparaissent dans l'inconscient collectif de cette live-performance créée avec le concours de plusieurs participants dont l'énergie mentale a rempli l'espace de la performance et mis en œuvre une vraie tension énergétique »³⁸⁷.

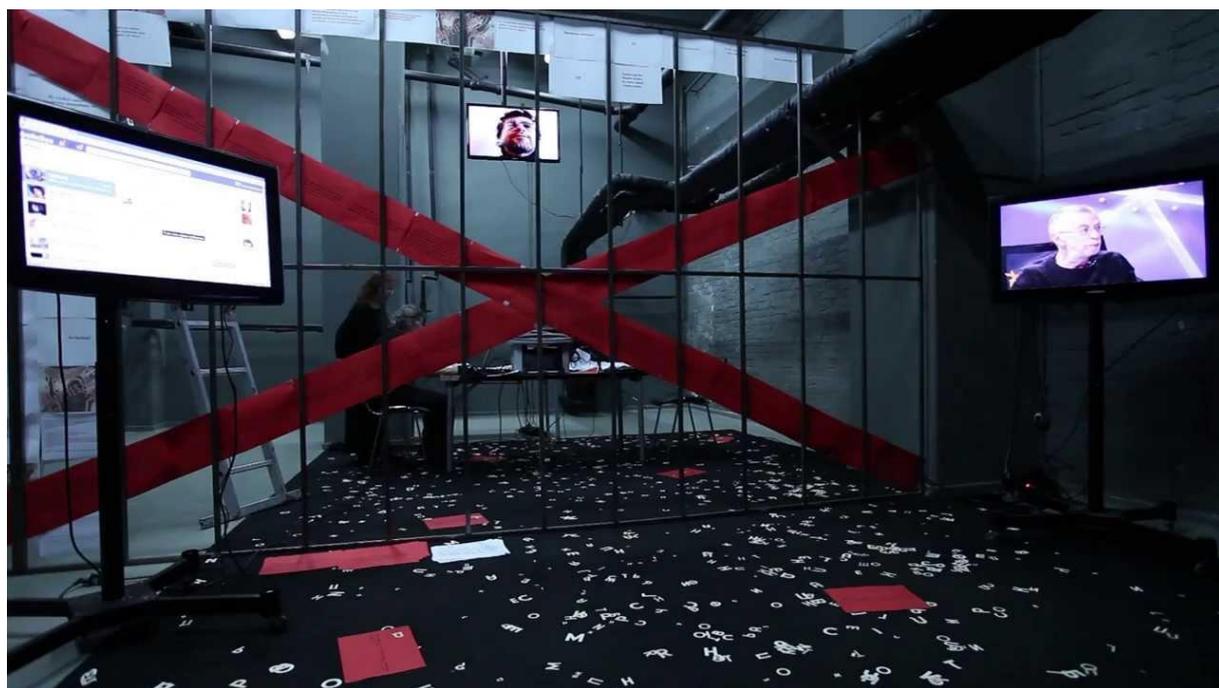


Figure 76. TOTART, *Typographie clandestine*, performance. Capture d'écran du film documentaire. Moscou, du 18 au 24 septembre 2013. ©TOTART.

³⁸⁷ Natalia Abalakova, Anatoly Giganov, *Typographie clandestine. Parallèles du cinéma et plis de vidéo*, Moscou, Mayer, 2016.

Le développement de l'avant-garde russe des années 1920-1930 ayant été interrompu artificiellement, l'art non officiel de l'URSS, qui prétendait tout de même appartenir à l'art occidental, a été contraint à une évolution accélérée pour rattraper les étapes menant à l'art actuel. TOTART, comme d'ailleurs d'autres artistes de son époque, avait pour but le comblement de ce vide et la restitution du cours de l'histoire. Pourtant, Abalakova et Giganov, en évoquant un certain lien avec le *sotsart*, pour parler de leur parcours artistique, soulignent «le large contexte existentiel d'interprétation, non limité, spécifiquement soviétique».³⁸⁸ C'est peut-être la raison pour laquelle les artistes gardent une position sceptique face à la notion de Seconde avant-garde russe proposée par Michail Grobman³⁸⁹, et insistent sur les références et le très vaste éventail de conceptions influençant les origines esthétiques de TOTART.

La politique culturelle de la guerre froide des années 1960 et 1970 a eu pour effet une perception herméneutique de l'art contemporain de l'époque en le réduisant à une opposition entre art officiel et non officiel. L'activité de TOTART s'étant reposée sur les mythologies locales sans les critiquer, le fondement conceptuel du groupe sortait du cadre de cette dichotomie. C'est aussi ce qui explique pourquoi le groupe est rarement mentionné dans les recherches sur l'art soviétique, avec un langage qui ne fait pas toujours écho au vocabulaire iconographique de leurs collègues. Natalya Abalakova se souvient également que parmi les productions des artistes des années 1980, d'autres œuvres ont plus attiré l'attention que celles de TOTART (celles par exemple, du groupe *Muchomorj (Amanites)*, successeurs du groupe *Gnezdo (Nid)*, Andrey Monastyrski, Michail Rochal et autres participants des expositions de l'union APTART). Selon Abalakova, le succès tardif de TOTART tient au fait que « les participants d'APTART n'avaient pas d'expérience en peinture, alors que la problématique du langage de l'art russe en tant que texte dynamique, dont le renouvellement allait de pair avec une suppression simultanée, n'était pas encore mis en place»³⁹⁰. Cependant, beaucoup de critiques, y compris Irina Karasik, conservatrice en chef du département d'art contemporain du Musée Russe, mentionne « la plus intense réflexion, une diversité hors du commun du point de vue

³⁸⁸ Tatiana Goryacheva, Irina Karasik, *Les aventures du carré noir*, Saint-Pétersbourg, les éditions du Musée Russe, 2007.

³⁸⁹ Michail Grobman, « Seconde avant-garde russe », *Zerkalo*, no 29, 2007.

³⁹⁰ Natalya Abalakova, «L'art d'appartenir au peuple», *Moscow Art Magazine*, n°51-52 2003.

des méthodes conceptuelles et des formes visuelles »³⁹¹ propres au groupe, et qui le mettent à l'écart du cercle conceptuel et *sotsartistique* de l'époque.

Le programme du groupe TOTART, initialement fondé sur les références, les méthodes, et les média paneuropéens et américains, et non soviétiques, ne s'est pas inscrit dans le courant de son temps, mais s'est révélé juste une génération après chez d'autres artistes, considérés comme les représentants de leur époque - celle des années 2000-2010. Le groupe a finalement atteint son but principal, celui de la totalité linguistique, incarnée dans les œuvres d'autres artistes s'étant approprié ce langage, pas toujours en étudiant la pratique de leurs prédécesseurs des années 1980. La totalité de langage était acquise par une totalité médiatique : le groupe était le seul en URSS à avoir adopté toutes les formes d'institutionnalisation, principalement des ouvrages critiques édités par les artistes eux-mêmes. À la différence des livres des « Actions », qui contenaient une documentation visuelle et des réflexions interprétatives de la part de spectateurs, quatre livres de TOTART semblent mettre à jour le sens linguistique comme totalité ontologique, en présentant le travail du groupe sous toutes les optiques possibles, avec un œil totalisant le contexte extérieur du groupe et son essence même pré linguistique. Dans ces livres, dont deux (« Typographie clandestine » et « Roulette russe ») sont cités ici,³⁹² s'entremêlent des extraits de dialogues sous forme de tchats avec d'autres artistes, des textes critiques du groupe et d'historiens de l'art, une documentation relative aux performances et aux peintures des jeunes Abalakova et Giganov, autrement dit toute la variété des pratiques linguistiques et picturales ayant fondé le parcours artistique de TOTART. Significativement, les livres de TOTART ont été édités après les années 1990, époque marquée par des actions et des performances extrêmement politiques brouillant tout autre type d'expression. De cette façon le groupe a montré comment il est possible de s'extraire d'un contexte pour formuler des propositions très en avance sur leur temps, même si ce temps brejnévien semble éternel.

³⁹¹ Tatiana Goryacheva, Irina Karasik, *Les aventures du carré noir*, Saint-Pétersbourg, les éditions du Musée Russe, 2007.

³⁹² Les deux autres sont : Natalia Abalakova, Anatoly Giganov, *Judith et Holofernes*, Moscou, Commentarii, 2008 et Natalia Abalakova, Anatoly Giganov, *Quatre colonnes de vigilance*, Moscou, MAIER, 2012.

3.5.3. La performance soviétique comme élément du tournant performatif du discours autoritaire de la fin de l'URSS

Au-delà de la diversité des approches esthétiques formées ou adoptées par les groupes mentionnés, il ne serait pas inintéressant de découvrir le rôle plus global qu'elles ont pu jouer, parmi d'autres pratiques discursives, dans l'ébranlement de l'ordre soviétique. En parallèle nous allons réfléchir sur l'aspect universel des stratégies propres aux artistes soviétiques, parfois même empruntées par leurs collègues européens. Comment en revanche ce virage discursif, élément de base des œuvres des artistes des années 1970 et 1980, a-t-il pu créer un fondement pour les pratiques performatives, et pour ainsi dire compensatoires, des années 1990 ?

3.5.4. Affirmation subversive et suridentification : objets soviétiques universels d'exportation ?

N'étant pas en mesure d'être inclus dans le contexte artistique occidental, une majorité d'artistes soviétiques et post-soviétiques a choisi d'adopter et d'assimiler à une vitesse accélérée les stratégies esthétiques venues en général des Etats-Unis. En dépit du caractère isolationniste du régime soviétique, les artistes locaux ont paradoxalement donné naissance à une pratique artistique qui, dans les années 1990, est finalement entrée dans le répertoire esthétique d'artistes européens et américains dont le travail portait sur la critique du capitalisme.

Dans l'article « Affirmation subversive. À propos de la mimésis en tant que stratégie de résistance »³⁹³ Inke Arns et Sylvia Sasse cherchent à identifier les tactiques qui ont permis aux artistes des pays socialistes dans les années 1960 - 1980 de participer à un certain débat social, politique ou économique.

D'après Arns et Sasse le terme d'*affirmation subversive* est apparu dans le contexte du conceptualisme moscovite et visait à décrire la pratique littéraire de Vladimir Sorokine. Sorokine a volontairement repris, voire copié, soit le style réaliste du XIXe siècle, soit le réalisme soviétique. Dans ses textes, l'affirmation subversive

³⁹³ Inke Arns, Sylvia Sasse, « Subversive Affirmation : On Mimesis as a Strategy Of Resistance », *Maska Magazine*, Ljubljana, printemps 2006.

est une sorte de « re-enactment » de pratiques totalitaires et idéologiques et « en même temps leur aliénation, ou distanciation (Verfremdung) »³⁹⁴. Cette stratégie est présente également dans les techniques de l'avant-garde russe tardive, à la naissance du conceptualisme moscovite, chez Laibach et d'autres artistes du « bloc de l'Est ».

Ainsi, deux auteurs définissent l'affirmation subversive et la suridentification comme des « tactiques de consentement explicite », les formes critiques adoptant des techniques d'affirmation, de participation et d'identification (au répertoire symbolique du contexte). Ces différentes tactiques et pratiques parasites utilisent les méthodes esthétiques classiques telles que l'imitation, la simulation, le mimétisme et le camouflage dans le but de devenir invisibles, de disparaître dans l'arrière-fond³⁹⁵.

Arns et Sasse considèrent que depuis le début des années 1970, des éléments affirmatifs, initialement produits par la politique répressive du pouvoir, sont présents dans tous les domaines de l'art non officiel de l'ancien bloc de l'Est. Comme exemples les plus marquants pour illustrer l'adoption de cette stratégie, elles proposent plusieurs actions du mouvement « Actions collectives », où tous les participants explorent le discours collectif sans prendre de distance critique, mais en composant leur position critique par leur présence au cœur de la stratégie critiquée ; *The golden voluntary Sunday (Voskresnik doré)* de TOTART, cité précédemment ; plusieurs actions du groupe Gnezdo; certaines œuvres de Paul Neagu (Roumanie); les stratégies d'autocollectivisation et de suridentification du groupe slovène Laibach /NSK; les actions affirmatives de The Orange Alternative en Pologne; les soirées du groupe soviétique Muchomory; dans les années 1990 cette stratégie, en dépit de la chute du régime soviétique, est encore souvent adoptée par le groupe Radek (Moscou) ou par Rassim Krastev (Bulgarie).

La stratégie de la suridentification (*overidentification*), précédemment décrite par Slavoj Žižek, peut être considérée comme la forme la plus radicale de

³⁹⁴ Sylvia Sasse, *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, Fink (Wilhelm), Munich 2003, p. 14.

³⁹⁵ Inke Arns, Sylvia Sasse, «Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance», *Maska Magazine*, Ljubljana, printemps 2006.

l'affirmation subversive. Cette expression est apparue dans le contexte de son essai à propos du NSK, (*Neue Slowenische Kunst*, « Nouvel Art Slovène » en allemand), entité regroupant sous le même nom plusieurs collectifs d'artistes slovènes, parmi lesquels le groupe de musique Laibach est le plus cité.

Dans le cas de la tactique du NSK il s'agit de l'appropriation complète des éléments de l'idéologie dominante mettant en avant un jeu avec les codes du système, devenu une sorte de « ready-made »³⁹⁶. Alimentés explicitement ou implicitement par différents éléments de l'idéologie dominante, Laibach et plus tard Neue Slowenische Kunst semblaient « encore plus totaux que le totalitarisme »³⁹⁷. Comme l'écrit Žižek, Laibach est véritablement « ...aux antipodes' du système (à l'idéologie régnante), dans la mesure, précisément, où il n'en est pas tant une imitation ironique qu'une suridentification; en mettant en lumière le surmoi obscène qui sous-tend le système, cette suridentification en compromet l'efficacité »³⁹⁸.

3.5.5. Un tournant...performatif du discours autoritaire à la fin de l'URSS

Trois ans après l'apparition du texte de Inke Arns et Sylvia Sasse sur la stratégie de l'affirmation subversive, Alexei Yourchak, anthropologue russo-américain, propose une approche linguistique du comportement de la majorité des Soviétiques. La stratégie d'affirmation subversive peut, d'une part s'y inscrire pour une large part, d'autre part elle peut donner un aperçu clair des défis représentés par l'approche d'Alexei Yourchak.

Tout d'abord Yourchak recourt au « paradoxe de Lefort » selon lequel le discours idéologique, pour parvenir à exercer son pouvoir, doit prétendre représenter une vérité qui lui est extérieure. Cet édifice fragile induit une déficience constitutive du discours idéologique que, le pouvoir de son côté n'est pas en mesure d'afficher et même admettre. L'une des solutions pour occulter ce problème consiste à créer la figure d'un maître qui incarnerait cette fonction externe de la vérité. C'est notamment le cas du système stalinien, dans lequel Staline personnifiait cette vérité

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Boris Groys, "More Total than Totalitarianism", dans *Irwin, Kapital*, cat. expo., Ljubljana 1991.

³⁹⁸ Slavoj Žižek, « Why are Laibach and NSK not Fascists? », *M'ARS*, Časopis Moderne Galerije, Vol. 3.4 1993.

transcendantale³⁹⁹... Par la suite, cette hyper-légitimation s'est vue contredite par la mort de Staline en 1953... où, la figure du maître une fois disparue, on ne pouvait plus masquer le caractère artificiel de l'idéologie. Le paradoxe de Lefort entraîne un tournant performatif dans ce que Bakhtine appelle le « discours autoritaire » (qui dans ce contexte aurait pu être plutôt traduit par « discours crédible »)⁴⁰⁰.

Ce terme de Mikhaïl Bakhtine est utilisé par Alexei Yourchak afin de mettre en évidence le fait qu'après la mort de Staline la standardisation de la forme du discours idéologique a connu un profond décalage sémantique. Ainsi, avec ce décalage, le discours a perdu son objectif de prescription de réalité, fondamental pour toute idéologie. Désormais il est destiné à donner l'impression qu'il n'existe qu'une seule représentation possible de la réalité, même si elle ne paraît pas pertinente.

Selon Yourchak, dans les dernières décennies de l'époque soviétique l'aspect performatif de ce discours prévalait sur son aspect constatif qui, de son côté, devenait de plus en plus vague et ouvert à de nouvelles interprétations. Dans une telle situation, l'action d'un individu (aspect performatif du discours) l'emporte sur son opinion (aspect constatif), – en un mot, la forme prime sur le fond. Par exemple, l'acte même de voter compte plus que l'opinion exprimée (rejet ou acceptation, le côté communicatif du vote prévaut sur son rôle électoral⁴⁰¹). A la fin de l'époque soviétique la plupart des énonciations conventionnelles et des rituels du discours autoritaire ont subi cette transformation.

Alexei Yourchak souligne un aspect de cette nouvelle agentivité soviétique particulièrement important pour l'art de la performance. Cette agentivité consistait souvent dans la création, non seulement de nouveaux contextes, mais aussi de zones et d'espaces alternatifs au sein du discours autoritaire qui, sans être en opposition à ce discours, ne lui appartenaient pas. Ils conduisaient ainsi à une réincarnation de l'intérieur.

³⁹⁹ Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was no More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006.

⁴⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, « L'énoncé dans le roman », *Langages*, n°12, 1968.

⁴⁰¹ Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was no More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford : Princeton University Press, 2006. traduction partielle en français : Emanuel Landolt, Andreï Kozovoï.

Les nouvelles structures linguistiques ou, autrement dit, les nouvelles conditions énonciatives ont permis l'émergence de nouveaux rituels et de nouveaux sens qui excédaient précisément les déterminismes du système, érigé comme un front contre extérieur⁴⁰².

Ces stratégies sont identifiées par l'auteur comme une technique de déterritorialisation (Deleuze et Guattari sont mentionnés comme source), dans laquelle le champ discursif de l'autorité est déplacé, changeant les sens possibles assignés à ces formes.

Ces éléments se traduisent donc dans les paradoxes de la vie soviétique ordinaire, nichés entre les exigences formelles de l'idéologie et les possibilités d'un sens autre, dans une existence située simultanément à l'intérieur et hors du système.

Cette interprétation du terme *déterritorialisation* et de son usage dans le contexte du discours autoritaire soviétique rappelle *l'exotopie*, le terme proposé par Mikhaïl Bakhtine. *L'exotopie* est le mouvement engagé par un auteur par rapport à son personnage. Elle est caractérisée par la distance, la position extérieure de l'auteur à son héros et lui assure ainsi son achèvement⁴⁰³. En même temps, le personnage n'est que secondaire par rapport à son auteur, puisque sans la voix de celui-ci, il n'aurait eu pas la sienne propre. Yourchak note que cette analyse de Bakhtine s'applique non seulement à un texte littéraire, mais également à une théorie du sujet. Ce sujet (personnage) jouait deux rôles face au discours autoritaire : celui d'un protagoniste qui parlait la langue imposée (c'est-à-dire qui reproduisait performativement la forme du discours idéologique en fréquentant les réunions du Parti, en votant « pour »), mais également celui de l'auteur du discours (en l'interprétant à sa manière, en l'introduisant dans des pratiques sociales dont le sens n'était pas nécessairement en concordance avec celui du discours autoritaire). C'est bien dans ce transfert de l'aspect constatif du langage au-delà du discours idéologique, que consiste le phénomène de l'exotopie en URSS – phénomène qui, de son côté a conduit à la destruction de la structure symbolique du système et à la crise de sa fonction idéologique.

⁴⁰² Emanuel Landolt, « Actes performatifs au pays des Soviets », *A contrario*, n° 21, 2015.

⁴⁰³ Anne Marie Miraglia, « L'altérité, l'exotopie et l'écriture de soi dans trois romans de Jacques Godbout », *Dalhousie French Studies*, Vol. 96 (Fall 2011), pp. 107-115.

Même si l'exotopie imprégnait tous les contextes de la vie soviétique, elle fonctionnait de la façon la plus flagrante dans les œuvres des artistes non officiels, notamment dans celles des artistes de performance cités ci-dessus, et portant en soi les éléments réels de la vie soviétique.

Les interventions des « Actions Collectives » ont privilégié une tactique nihiliste de l'exotopie en gommant les traces idéologiques de son fonctionnement topographique et sémantique, comme si l'état soviétique n'avait pas existé (sauf, peut-être, pour quelques actions accompagnées de slogans de style soviétique) ; les œuvres de Komar et Melamid, particulièrement avant leur émigration, peuvent même servir d'incarnation caricaturale de la définition de l'exotopie : tout en respectant précieusement les codes visuels de l'idéologie soviétique, les artistes les placent dans des contextes inappropriés, brisant complètement leur contenu sémantique ; les actions du groupe Gnezdov (« Nid ») dont les codes héritent de la stratégie de Komar et de Melamid (mais au lieu des codes visuels de la propagande bolchévique les artistes font appel aux codes gestuels et comportementaux imposés aux soviétiques) ; TOTART unit dans sa pratique les stratégies très variées de l'exotopie en jouant avec des codes et des rituels soviétiques et, tout en adoptant les codes et les voies esthétiques du conceptualisme « à l'Occidental », n'utilisant que les jeux de langage dans leur état le plus épuré possible sans pour autant faire le moindre écho au corpus symbolique de l'Union Soviétique, comme si cette entité n'avait jamais existé.

D'une part, l'exotopie est devenue un élément commun à toute la performance soviétique, et c'est à elle qu'on doit, dans une certaine mesure, la naissance de l'art du geste en Union Soviétique (pour aller plus loin, on peut admettre que la naissance de la performance en URSS est devenue un marqueur de l'institutionnalisation de l'exotopie et de sa prolifération dans la société). D'autre part la performance, en parallèle avec d'autres formes culturelles, a été un catalyseur de l'intensification et de l'omniprésence de l'exotopie qui, à son tour, est devenue un des moteurs de la chute de l'Union Soviétique.

Avant de faire un saut dans une période artistique totalement nouvelle dans le pays, celle du pays fédératif, il est important de dire que la chute de l'Union

Soviétique n'a pas détruit les différents collectifs cités, tels qu'Actions Collectives, TOTART, Inspection Medical Hermeneutics ; d'autant plus les artistes émigrés, tels que Komar et Melamid ou Rimma et Valéry Gerlovine ont longtemps continué, voire continuent aujourd'hui leur travail artistique. Finalement, le langage de ces artistes, cause et en même temps résultat de l'exotopie bakhtinienne, était dès sa naissance si souple que dans les années 1990 il a réussi à intégrer les "textes" libéraux de l'époque d'Eltsine. Néanmoins, la perestroïka a donné naissance à des stratégies artistiques radicalement différentes et c'est dans la perspective de leur travail que ce changement de paradigmes sera traité.

3.6. Les années 1990 : maîtriser l'anomie

Andrei Kovalev, historien d'art et auteur de l'almanach de l'actionnisme russe⁴⁰⁴ des années 1990, décrit la performance comme une pratique artistique capitale de cette époque en Russie, jouissant d'une importance sociale et culturelle comparable à celle du cinématographe dans les années 1930 en URSS pendant la propagande stalinienne⁴⁰⁵. C'est effectivement la période la plus « performative » (dans le sens de la porosité des frontières de toutes les sortes de contextes) de l'histoire contemporaine russe, puisqu'il s'agit d'une époque de discordance absolue entre les actes et leurs contextes, dans laquelle coexistent des paradigmes contradictoires dans les mêmes domaines, des définitions échappées sur tous les niveaux du fonctionnement de la société. Les artistes recourent à un geste qui devient moyen ultime d'expression au moment où toute matérialité, même ses définitions sont perdues.

Dans les années 1990 le syncrétisme esthétique et politique dans le domaine de l'art du geste devient le trait distinctif de cette période, associé à un état d'anomie. En dépit de l'omniprésence des interventions performatives, seules sont produites quelques actions-clés, réalisées par des artistes moscovites qui, en devenant

⁴⁰⁴ Suite à une dimension fortement politique et, par ailleurs, à l'utilisation limitée du vocabulaire de l'art contemporain dit occidental, les interventions artistiques directes de cette période sont généralement liées au terme « actionnisme ». Cependant, à partir des années 1995-1996, marquées par la forte présence des artistes actionnistes dans le champ médiatique, ce terme commence à être remplacé par celui de « performance ».

⁴⁰⁵ Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

institutionnalisées au propre sens du terme, s'inscrivent comme symboles culturels du moment. Quelles caractéristiques de cette époque incarnent-elles ? Quel impact esthétique ont-elles sur l'art gestuel russe de la phase ultérieure ? Cette période rebelle, considérée comme « très heureuse » par la majorité des artistes de l'époque, reste à l'écart, sur le plan historique tant qu'esthétique, de ses voisins chronologiques et territoriaux. En raison de sa diversité et de ses contradictions, l'histoire de l'art de la performance de cette époque peut être présentée sous des angles très différents. Le choix des œuvres les plus représentatives pour cette analyse n'est pas une concession scientifique ou esthétique. Il s'agit plutôt du résultat de la recherche d'un baromètre fiable lié au contexte historique. Par ailleurs l'étude des œuvres alternatives de cette époque fera probablement l'objet de futures recherches.

3.6.1. Révolution négative, révolution inversée

Dans sa thèse de doctorat sur la pensée politique face à la Perestroïka, Guillaume Sauvé⁴⁰⁶ propose une synthèse d'arguments issus des écrits critiques de plusieurs observateurs de l'époque, qui à leur tour font remarquablement écho à la pratique des artistes de performance russes. L'auteur définit deux types de raisonnement dans l'interprétation de cette période, « la thèse de la négativité » et « la thèse de l'inversion ».

a) Thèse de la négativité

Selon Guillaume Sauvé, au moment de la Perestroïka l'intelligentsia libérale ne propose ni nouveaux idéaux, ni projets de réformes, tous les discours restant uniquement fondés sur le seul refus du *status quo*. L'opposition au système communiste prend seulement la forme d'une protestation diffuse et inarticulée. Plusieurs observateurs de la politique russe constatent ainsi avec déception que le mouvement démocratique de l'époque, contrairement aux partis politiques occidentaux, ne formule que peu de propositions concrètes, se contentant d'énoncer

⁴⁰⁶ Guillaume Sauvé, *La morale à l'épreuve de la politique : la pensée politique de l'intelligentsia libérale soviétique de l'époque de la perestroïka*, thèse de doctorat, soutenue le 13-12-2016 à Paris, Institut d'études politiques.

des positions vagues au sujet de principes abstraits⁴⁰⁷. D'après Igor Timofeev, pendant la Perestroïka l'intelligentsia libérale adopte globalement une attitude anti-idéologique qui rejette non seulement le marxisme-léninisme, mais aussi le principe même de l'idéologie comme guide d'action politique⁴⁰⁸. Le politologue Michael Urban souligne également que la négativité en tant qu'orientation de base de l'intelligentsia libérale « était moins substantielle que relationnelle⁴⁰⁹ », et donc avant tout fondée sur une opposition virulente au système bolchévique.

Le philosophe et politologue Artemy Magun propose même la notion de « révolution négative » pour expliquer les événements des années 1989-1993, qui mettent rétrospectivement en lumière l'essence négative des révolutions précédentes. Cela signifie d'abord que la révolution est un acte emmené vis-à-vis de l'instance théocratique du pouvoir, d'un pouvoir qui se présente comme extérieur à la société. D'après Magun, la révolution postcommuniste correspond à cette définition, puisque l'autorité du Parti communiste était largement perçue comme fondée sur une religion politique, une force qui subordonnait la vie quotidienne aux exigences transcendantes de l'avenir⁴¹⁰. Pourtant, Artemy Magun admet qu'à la différence d'autres événements historiques assimilés à des révolutions, la chute de l'Union soviétique est marquée par l'absence d'idées nouvelles, de mobilisation durable et d'une élite forte et radicale ; tous ces aspects se manifestent sans doute dans la situation esthétique de l'époque.

b) La thèse de l'inversion

Guillaume Sauvé estime que la thèse de l'inversion est une réplique directe au postulat dominant, qui offre une interprétation « triomphaliste » de la Perestroïka, selon laquelle les intellectuels auraient abandonné le marxisme-léninisme officiel au profit des idéaux libéraux occidentaux. Dans l'ouvrage *Political Culture of Russian « Democrats »* d'Alexandre Loukine, Guillaume Sauvé trouve la version la plus poussée et la mieux documentée de la « thèse de l'inversion ». Dans ce livre paru en

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.22

⁴⁰⁸ Igor Timofeev, «The Development of Russian Liberal Thought since 1985c», dans *The Demise of Marxism-Leninism in Russia*, Les éditions de l'Université d'Oxford, 2004. Traduction: Guillaume Sauvé.

⁴⁰⁹ Michael Urban, Vyacheslav Igrunov, Sergueï Mitrokhin, *The Rebirth of Politics in Russia*, Cambridge University Press, 1997.

⁴¹⁰ Artemy Magun, *Negative Revolution (Political Theory and Contemporary Philosophy)*, Bloomsbury Academic, 2013.

2000, Loukine avance que la culture politique des « démocrates » russes reprend essentiellement l'idéologie soviétique, dont elle inverse les signes : « l'Occident Impérialiste devient le « monde civilisé » tandis que le camp socialiste devient "le monde totalitaire impérialiste" ; l'URSS n'est plus en avance sur le monde capitaliste, mais en retard ; ce n'est plus l'Etat Soviétique qui incarne la plus haute moralité et la véritable démocratie, mais les Etats occidentaux »⁴¹¹

3.6.2. Un trauma de décontextualisation – un trauma lié à une nécessité de se réinventer

Presque trois décennies plus tard, après diverses analyses de la période de la Perestroïka, les actions de l'époque opèrent comme un véritable verre grossissant permettant d'observer en profondeur les processus à l'œuvre dans les années 1990. Les thèses de la négation et de l'inversion proposées précédemment font écho à une réflexion d'Ekaterina Degot, critique d'art et l'une des principales spécialistes de l'art non officiel soviétique et postsoviétique. La description des comportements sociaux, observée de divers points de vue devient, dès le début du mouvement, un leitmotiv pour les actionnistes moscovites, dont les interventions deviennent finalement une représentation anticipatrice de toute la période du gouvernement de Boris Eltsine. Selon Ekaterina Degot, les artistes de la Perestroïka se sont trouvés face à un sentiment très complexe lié à la débâcle de l'Union Soviétique pendant la guerre froide et à un trauma de contextualisation.

Le trauma de décontextualisation désigne le sentiment produit par la perte de l'unicité et de l'absolu construits par la mythologie de l'Union Soviétique, et par l'incapacité de définir ses propres critères, désormais fortement influencés par les idéaux occidentaux.

D'ailleurs, un trauma collectif reste un sujet prédominant qui jette une ombre sur toutes les facettes de la vie de la société ? Comme le souligne Sousan Abadian, spécialiste en éthique sociale, « le terme "traumatisme culturel" reflète que

⁴¹¹ Guillaume Sauve, *La morale à l'épreuve de la politique : la pensée politique de l'intelligentsia libérale soviétique de l'époque de la perestroïka*, thèse de doctorat, soutenue le 13-12-2016 à Paris, Institut d'études politiques.

le traumatisme imprègne non pas seulement la vie d'un individu, mais endommage également la culture ; le traumatisme est présent dans le fonctionnement des institutions, dans les pratiques culturelles, les valeurs et les croyances»⁴¹².

Ron Eyerman, professeur de sociologie de l'université de Yale, au sein de ses recherches d'identité afro-américaine, fait également appel à la notion de *traumatisme culturel* : une forme de souvenir qui est à la base de l'identité humaine tout en notant que le concept envisage qu'une expérience immédiate d'un événement n'est pas nécessaire pour qu'il soit considéré comme traumatique. Le traumatisme culturel peut s'actualiser rétrospectivement, à travers les souvenirs. C'est ainsi que la représentation joue un rôle crucial dans ce processus. La façon dont un événement est mémorisé par les membres de la société est étroitement liée à la façon dont il est représenté. Les méthodes de représentation d'événements traumatisants jouent souvent les rôles thérapeutiques et/ou militants: ils brouillent la frontière entre les individus et effacent le fossé entre un événement et son souvenir, créant un fondement social pour l'émergence d'un traumatisme culturel⁴¹³.

Il n'y a apparemment pas de données précises sur le nombre de générations qui doivent se succéder avant qu'une nation réussisse à sortir de cet état traumatique. Il est certain que la situation politique actuelle en Russie, traumatisante en elle-même, ne favorise pas l'oubli des catastrophes et des changements permanents du XXème siècle qui se sont déroulés en URSS et en ex-URSS, et les accentue fréquemment.

C'est ainsi que l'esthétique de l'actionnisme moscovite est d'ailleurs souvent comparable à celle des actionnistes viennois, née d'une situation d'isolement, d'une défaite militaire et d'un sentiment de provincialisme. D'après Degot, l'actionnisme moscovite est peut-être le seul fait de culture reflétant les relations entre la société et le pouvoir, ainsi que le nouveau fantasme social et politique en cours de développement⁴¹⁴.

⁴¹² Ma traduction : Sousan Abadian, *Trauma and the Renewal of Indigenous Peoples and Their Communities*, Harvard University, 1999

⁴¹³ Ron Eyerman, « Cultural trauma and collective memory » dans *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 1–22

⁴¹⁴ Ekaterina Degot, *Terroristicheskyi naturalizm (Naturalisme terroriste)*, Moscou, Ad Marginem, 1998

3.6.3. Performance limbique

Cet état émotionnel coïncide avec une reconstruction totale du discours mais également avec une perte anémique du langage qui, d'une part, est complexifiée par l'expression d'un traumatisme, et qui d'autre part, devient un moyen de communication en soi et une représentation symbolique de tension dans la société. Ainsi le langage des artistes, en niant le mode de vie précédent, sans aucun programme d'action à proposer, associé à une attitude d'outsider et une perte de structure, devient de plus en plus affectif et finit par s'incarner dans des gestes paraverbaux ou non verbaux. Oleg Kulik, Alexander Brener et le groupe E.T.I. sont devenus les figures les plus représentatifs de cette tendance de l'actionnisme moscovite. Notamment, lors du vernissage de l'exposition « Interpol » à Stockholm le 2 février 1996, fondée sur les réseaux et les échanges artistiques existant entre l'Ouest et l'Est, Oleg Kulik présenté comme un chien enchaîné, s'est mis à mordre les visiteurs puis à détruire les œuvres d'autres artistes. Ou encore, Alexander Brener dont les actions sont toutes caractérisées par une affirmation très émotionnelle, habillé en boxer, exhorte Boris Eltsine, alors Président de Russie, à venir le combattre devant le Kremlin puisque aucun débat verbal ne lui semble suffisamment approprié (action *Premier gant*, le 1 février 1995, Moscou, Place Rouge). Dans ce contexte d'expressions impulsives, il est impossible de ne pas mentionner l'action du groupe E.T.I. (« Expropriation du Territoire Artistique », fondé par Anatoly Osmolovsky, Dmitri Gousarov et Dmitri Pimenov en 1989), intitulée *E.T.I.-texte* (figure 77). Pour cette action, les participants avaient exposé un mot très obscène utilisé par les russophones pour exprimer une réaction forte, de la frustration à une négligence, transcrit par le corps de 14 personnes allongée sur le pavé de la Place Rouge (le 18 avril 1991). Paradoxalement cette action était conçue pour protester contre la limitation de l'utilisation de l'argot dans l'espace public à l'époque où l'argot était censé jouer un rôle thérapeutique.

Il semble que ces actions ouvrent la voie à d'autres interventions de l'époque, souvent hyperaffectives et ayant pour but l'expression de symptômes de la société se déployant au-delà des paroles. C'est ainsi que l'une des œuvres les plus représentatives d'Anatoly Osmolovsky s'intitule *Après le postmodernisme on ne peut que crier* (figure 78) : le cri de frustration devient dans une certaine mesure le leitmotiv de l'actionnisme moscovite.



Figure 77. Mouvement E.T.I. (« Expropriation du territoire de l'art »), *E.T.I. – texte, action*, Place Rouge, Moscou, le 18 avril 1991, crédit photo : Moskovski Komsomolits, courtesy Anatoly Osmolovsky.



Figure 78. Anatoly Osmolovsky, *Après le postmodernisme on ne peut que crier*, installation, Centre d'état d'art contemporain, Moscou, Museo del Folklore, Rome, 1992. Courtesy : Anatoly Osmolovsky.

La désacralisation, très présente dans les interventions des artistes et englobant des valeurs très diverses, peut être considérée comme la continuité physique de cette émotion épurée, comme un passage à l'acte dans le monde des symboles matériels et comme une stratégie artistique. A la différence des bouleversements politiques et sociaux reconnus officiellement comme des révolutions et souvent accompagnés d'une destruction massive des symboles liés au régime renversé (le patrimoine religieux, le plus fréquemment), la chute de l'Union Soviétique n'a pas été caractérisée par une démolition des monuments soviétiques (mis à part les monuments dédiés à Lénine, détruits pour un tiers dans les années 2000). Soixante-dix ans plus tôt, les avant-gardistes russes, suprématises et futuristes, avaient lancé un appel symbolique⁴¹⁵ à la destruction du patrimoine afin d'ouvrir la voie à l'art du futur. Physiquement, c'est sous Staline – désigné par Boris Groys comme le plus puissant des artistes d'avant-garde, ainsi que nous l'avons déjà évoqué - que furent détruits les monuments majeurs du patrimoine orthodoxe. Contrairement à la période bolchévique, les actionnistes russes ont recours à une désacralisation sans destruction d'aspects très différents de l'univers même ceux qui n'ont subi aucune sacralisation.

3.6.4. Négativité et inversion dans l'institutionnalisation

Les thèses - voire les stratégies - de négativité et d'inversion peuvent être également applicables à la création des institutions du monde de l'art en Russie. L'artiste Teymur Daimi se souvient du paradoxe suivant : on constatait d'un côté, la présence d'un grand nombre d'artistes dont la qualité des œuvres était largement appréciée par les collectionneurs occidentaux, en même temps qu'une absence totale d'infrastructure d'art contemporain comparable à celles des pays occidentaux (depuis les années 1960 le cheminement des artistes soviétiques avait brièvement recoupé celui des artistes occidentaux, souvent sans que les premiers soient conscients que les mêmes conceptions existaient de l'autre côté du rideau de fer).

⁴¹⁵ D'après une information transmise par des professeurs de l'Académie des Beaux-Arts de Russie à Saint-Pétersbourg, Kasimir Malevitch, au cours de l'organisation de l'Exposition des artistes UNOVIS en 1923, aurait jeté dans la cour intérieure les tableaux de maîtres anciens appartenant à l'Académie. Pour l'instant aucune preuve de cette information n'a été retrouvée dans des ouvrages.

On peut d'ailleurs noter que pendant la Perestroïka la situation institutionnelle était similaire à celle du siècle précédent, tandis que les artistes de l'avant-garde poursuivaient leurs célèbres découvertes dans un contexte d'absence totale d'infrastructures artistiques.

C'est pourquoi la création d'institutions artistiques dans les années 1990 est une pratique totalement décalée. De plus, c'est paradoxalement la performance qui n'institutionnalise en grande partie - pas toujours intentionnellement - l'art contemporain dans la Russie post-bolchévique, et non l'inverse. L'absence de marché de l'art dans le pays dans les années 1990 a permis au geste de réagir instantanément à une moindre transformation mineure, surtout dans le domaine culturel, et d'y appliquer toutes sortes de stratégies esthétiques, la parodie en étant l'une des formes principales. L'historien d'art Denis Stolyarov écrit qu'au début des années 1990 la fondation du système des institutions d'art (reproduisant les modèles occidentaux) et la déconstruction de ce système par les artistes⁴¹⁶ sont deux processus simultanés. Cela dit, les communautés d'artistes, dont la galerie-squat *sur la ruelle Trekhproudny*, deviennent un terrain de métaperformance, avec un impact sur le fonctionnement d'autres galeries d'art commerciales durant les années 1990 - par exemple la galerie Marat Guelman, Regina Gallery, XL, ou Aidan Gallery, qui ont fonctionné comme des fondations soutenant les expériences radicales des artistes, et dont l'objectif commercial n'était pas primordial. Les fondateurs de ces galeries estiment qu'ils ont conservé cet esprit performatif de l'époque, et qu'ils restent ouverts à des formes esthétiques nouvelles actuelles tant que le marché de l'art se développe en Russie.

3.6.5. Histoire parallèle de l'actionnisme russe des années 1990 ?

Les noms d'Oleg Kulik, d'Alexander Brender, d'Anatoly Osmolovsky, d'Avdei Ter-Oganyan, grâce aux actions de ces artistes face aux symptômes dominants de l'époque, à la visibilité qu'ils ont acquise et à leurs capacités de communication, sont devenus une vitrine pour l'actionnisme russe des années 1990. Comme le formule

⁴¹⁶ Denis Stolyarov, « Célébration de l'invisible : ouverture du quotidien par des artistes post-soviétiques », *Moscow Art Magazine*, n° 100 2017.

Jonathan Brooks Platt, philosophe américain, « l'actionnisme moscovite s'est développé comme une réponse directe aux conséquences des événements des années 1989-1991 et était adapté mieux que d'autres mouvements artistiques à une logique de révolution néolibérale, voire, il était son incarnation »⁴¹⁷. A cette époque le pays vit une de ces périodes les plus instables, pendant laquelle l'action directe est devenue, d'après les artistes eux-mêmes⁴¹⁸, une nécessité presque vitale. La diversité sociale et politique de cette époque sera présentée, dans le cadre de cette recherche, à travers les stratégies performatives phares retenues dans les archives de l'actionnisme russe de la période de 1990 à 2000, soigneusement rassemblées par Andrei Kovalev. Ses archives exceptionnelles comprennent à peu près trois cents interventions, qui méritent de faire l'objet d'une recherche complémentaire pour une analyse en profondeur. En dépit de la pluralité des approches esthétiques, des lieux géographiques et des biographies des artistes, quelques tendances communes se dégagent dans l'expression artistique de toute la génération. Ces tendances seront présentées à travers les actions qui paraissent fondatrices et qui par ailleurs semblent avoir exercé une grande influence sur l'esthétique de l'époque qui suit.

3.6.6. Combattre la totalité

Héritiers des artistes des années 1960-1980 dont la stratégie d'exotopie les a guidés au-delà du discours bolchévique totalisant, les artistes de la Perestroïka, immunisés contre le discours autoritaire, savent détecter ses traits dans tout paradigme émergent. Évoqué pour la première fois par Ekaterina Degot dans son article *Naturalisme terroriste*, et reconnu comme livrant l'analyse la plus pertinente de l'actionnisme moscovite, le combat contre les totalités quelles que soient leur nature semble non seulement un trait caractéristique, mais aussi la méthodologie phare des artistes des années 1990. *Grosso modo*, les stratégies des artistes de cette période peuvent être considérées comme différentes modes de résistance aux diktats de tels ou tels signifiants, même lorsqu'il s'agit du diktat de leurs propres pratiques dans toute leur ampleur.

⁴¹⁷ Jonathan Brooks Platt, « Actionnisme moscovite et révolution néolibérale », *Moscow Art Magazine*, n° 104, 2018.

⁴¹⁸ *Ibid.*

3.6.7. La conquête des espaces publics comme avant-propos

Cet élément formel, qui ne représente pas une stratégie en soi, devient à l'époque qui nous intéresse un amplificateur sémantique pour les interventions des artistes. La pratique d'interventions artistiques dans des espaces publics encouragée par les avant-gardistes russes participait au paysage artistique européen et s'est trouvée renforcée par les mouvements du lettrisme et du situationnisme. Presque en parallèle, les successeurs soviétiques de l'avant-garde russe entrent dans la clandestinité pour quelques décennies et, au début des années 1990 on détecte une forte compensation de ce confinement esthétique durable. Cette forme d'existence des artistes post-URSS fait écho aux propos de Raoul Vaneigem, philosophe situationniste qui considérait la résistance quotidienne comme un élément fondateur du combat révolutionnaire. D'après Vaneigem la démocratisation de l'art adoptée par les futuristes s'est vue complétée par la démocratisation des moyens du combat politique et par son transfert de la zone du discours politique dans celle de la vie quotidienne. La guérilla urbaine élevée au rang de pratique quotidienne fait émerger différents types de pratiques, parmi lesquelles l'action qui occupe une place à part⁴¹⁹.

La performance, et plus précisément l'actionnisme post-soviétique, réussit à s'acquitter de fonctions habituellement attribuées à l'architecture : celles de l'incorporation d'idées nouvelles et notamment de la fabrication de nouvelles idéologies. Comme le note Pierre-Damien Huyghe, au sein du contexte des relations idéologie-architecture, dans l'idéologie intervient « une puissance de conviction qui procède par figuration »⁴²⁰. Puisque, pendant les premières années suivant la chute de l'URSS, l'espace urbain garde son caractère architectural soviétique, la performance, dotée de forte réactivité, devient la seule figure accessible au regard public annonçant l'arrivée d'une nouvelle époque. Ou alors, suivant la logique de Guy Debord, il s'agit de l'appropriation par des artistes de l'espace public, aliéné en tant que structure de production de nouveaux paradigmes.

Si le début de l'actionnisme post-soviétique est marqué par la « conquête » de lieux ayant des liens évidents avec l'idéologie bolchévique (par exemple, la Place

⁴¹⁹ Raoul Vaneigem, *Le Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴²⁰ Pierre-Damien Huyghe, «Montrer sans convaincre», événement-débat *Architecture et idéologie*, L'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, les 23-24 novembre 2017.

Rouge à Moscou dans les actions du groupe E.T.I.), d'autres discours fondateurs sont progressivement mis en question par les artistes à travers « l'appropriation » d'autres espaces/territoires discursivement influençables (par exemple, un journal local ou le Kunsthalle de Zurich). Les artistes de l'époque mettent souvent en avant la dimension politique de leur pratique, mais grâce à une poïétique bien pensée, ils réussissent à ébranler ce que les politiciens mettent en place en parallèle ; le philosophe Jonathan Brooks Platt qualifie l'actionnisme moscovite de dernier événement révolutionnaire dans l'histoire de l'art contemporain⁴²¹.

Or, le terme « révolutionnaire » résonne de façon prétentieuse après les années 1990, à un moment où toute action ne revient finalement qu'à une simple citation. Pourtant, les raisons incitant les artistes à sortir dans la rue sont différentes en Occident et en post-URSS. C'est en tout cas dans un contexte d'absence d'institutions artistiques que l'espace public apparaît comme le seul terrain de contact entre artistes et spectateurs. Sur le moment, il est impossible de constater si *l'action directe* est une nécessité révolutionnaire ou, au contraire, la seule solution possible en l'absence d'alternatives. Quoiqu'il en soit, même si les artistes interviennent dans le cadre de galeries improvisées, telles que celle de la ruelle Trekhroudny, ou Spider & Mouse, ou dans les galeries initiatrices et vraies institutions du marché de l'art, telles que les galeries Marat Gelman et Regina, et malgré des performances survenues dans les galeries européennes, ce sont les actions dans les espaces publics qui deviennent les symboles de la décennie. En voici quelques-unes, qui montrent l'investissement par les artistes de toutes sortes de terrains.

Au tout début des années 1990 Valery et Natalia Tcherkachine associent les symboles visuels soviétiques avec les pratiques du happening, souvent dans un endroit symbolisant lui-même l'époque passée, celui du métro de Moscou. Par exemple, en 1993, Natalia Tcherkachina incarne la « femme » d'une statue de bronze représentant le plombier Vassily. Natalia s'est couvert le visage d'un maquillage de couleur bronze et pose avec son mari improvisé devant les journalistes (*Mariage souterrain*, station de métro « Place de Révolution », Moscou, 1993, figure 79). Le marché est un autre endroit très fréquenté. Ici, dans le cadre de son programme « Zoophrénie », Oleg Kulik, déguisé en Jésus Christ mutant, avec

⁴²¹ Jonathan Brooks Platt, « Actionnisme moscovite et révolution néolibérale », *Moscow Art Magazine*, n° 104, 2018.

des sabots au lieu des bras et tenant un petit cochon, se met à meugler. Son sermon parle de toutes les imperfections du monde et est consacré à tous les êtres tués (*Sermon nouveau*, marché Danilovsky, Moscou, 1994, figure 80). En 1995, Alexander Brener, autre personnage phare de l'époque, s'élançait au cri de « Tchétchénie ! » vers un autel de la cathédrale de la Théophanie à Moscou (figure 81; l'artiste jette les tracts avec le texte selon lequel lui, Alexander Brener, citoyen d'Israël, âgé de 33 ans, assume la responsabilité des péchés de la Russie). Dans le cadre de la célébration d'une autre guerre - plus glorieuse pour la Russie - celle de la seconde guerre mondiale et pour l'anniversaire de sa fin, le groupe Tout y Tam (« Ici et là »), à l'aide d'un hélicoptère, érige sur un socle une voiture de la marque Volga - alors que les combats sur la rivière Volga n'ont marqué aucun tournant dans la guerre (*Monument en hommage à Volga*, Saint-Pétersbourg, 1995, figure 82). Une autre performance « céleste » se tient en 1996 : les artistes du duo « Fabrique des vêtements retrouvés » jettent des vêtements depuis un hélicoptère dans la Néva, où leurs parents les récupèrent à partir de barques (*Satisfaire la Néva. Action en hélicoptère*, Saint-Pétersbourg, 1996). La manifestation anti-globaliste est aussi considérée comme un endroit public crédible : en l'an 2000 les artistes du groupe *Svoi* (« Le nôtre », 150 personnes), déguisés de façon loufoque et affichant des slogans absurdes, se mêlent à la foule, accédant à la notoriété grâce à la présence de journalistes, et dévalorisant de la sorte tout le contexte politique de la manifestation.



Figure 79. Valery et Natalia Tcherkachine, *Mariage souterrain*, 1993, station de métro Place de Révolution, Moscou ©Valery et Natalia Tcherkachine.



Figure 80. Oleg Kulik, *Sermon nouveau*, performance, marché Danilovsky, Moscou, 1994 ©Oleg Kulik.



Figure 81. Alexander Brener, *Tchéchénie !*, action, cathédrale Elokhovsky, le 11 février 1995, Moscou, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figure 82. Groupe Tout y tam (« Ici et là »), *Monument en hommage à Volga*, Saint-Pétersbourg, 1995, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

Une analyse approfondie de ces œuvres qui mériterait une recherche consacrée exclusivement à cette période historique, il me semble juste important de présenter un éventail des discours, des problématiques, ainsi que des terrains adoptés par les artistes durant cette décennie purement performative qui, à son tour, a influencé ma propre stratégie de conquête de l'espace public. En tout cas, si l'intervention dans l'espace public représente plutôt un format d'actions, il est temps de révéler les stratégies légitimant la sortie dans la rue.

a) Profanation

Giorgio Agamben définit l'action de profaner comme le fait de toucher au sacré pour s'en libérer⁴²². Pendant soixante-dix ans le pays a intériorisé les effets d'un simulacre politique proclamé sacré, ce qui incite les artistes post-soviétiques à

⁴²² Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2006.

interpréter tout phénomène dit sacré comme une force totalisante et à le traiter dans l'esprit agambennien.

Profanation du pouvoir

Tout d'abord, les actionnistes ont recours à la profanation dans le contexte de critique du pouvoir. L'action *E.T.I. – texte*, citée précédemment, ayant marqué, d'après Andrey Kovalev, le début de la décennie d'actionnisme, est un parfait exemple de profanation politique : comme l'écrit Olga Grabovskaia, la Place Rouge, symbole sacralisé du pouvoir et de l'ordre politique, est critiquée par le biais d'une action alternative spectaculaire qui compromet l'intégrité du discours du pouvoir⁴²³.

Précédemment, même avant la chute du pouvoir soviétique, ses symboles ont déjà fait l'objet de profanations de la part d'artistes. Dans l'action «Naissance d'un agent» (1990, figure 83) Sergei Bugaev-Afrika et Sergey Anufriev entreprennent un acte de «défloration» d'une sculpture de kolkhozienne de deux mètres cinquante, élément du groupe sculpté L'Ouvrier et la Kolkhozienne de Vera Ignatievna Moukhina (1937⁴²⁴), l'un des sanctuaire du réalisme soviétique (la « défloration » est réalisée par l'ouverture d'une porte sur la superficie de la sculpture dans un endroit anatomiquement correspondant à son « vagin », par l'entrée à l'intérieur de la sculpture et le retrait de cette porte extérieure).

⁴²³ Olga Grabovskaia, "Construction du langage de l'art politique des années 1990 : à propos de la responsabilité discursive", *Moscow Art Magazine*, n° 89 2013.

⁴²⁴ L'année 1937 est l'apogée ou « ligne de partage des eaux » de la Grande Terreur : jusqu'alors des lieux où l'on meurt par accident et dans l'indifférence, les prisons soviétiques, se transforment en camps meurtriers où l'on tue délibérément et en masse. Source : Anne Applebaum, *Goulag – Une histoire*, p.130



Figure 83. Sergei Bugaev-Afrika et Sergey Anufriev, *Naissance d'un agent*, action, Moscou, 1990, courtesy Sergei Bugaev-Afrika et Sergey Anufriev.

La même stratégie est en jeu dans l'action *Nous sentons le froid approcher*. Six mois avant la fin de l'URSS, lors de la cérémonie du 31 décembre - fête la plus importante dans le pays - Anatoly Osmolovsky, l'un des fondateurs du groupe E.T.I., aidé de collègues et volontaires, apporte un réfrigérateur contenant un buste de Lénine sur la Place Rouge, symbole de l'état, où se dresse le Mausolée, dans lequel repose Lénine lui-même. En février 1991, six mois avant l'effondrement de l'Union soviétique, E.T.I. propose une action, *Lecture du feu* (figure 84), durant laquelle les artistes procèdent à l'immolation des livres phares des mouvements de gauche, ceux de Marx, Mao, Lénine et d'autres, en les lisant au même moment⁴²⁵. Le discours

⁴²⁵ Sur le chantier du théâtre, sur la scène circulaire, se trouvait un grand cercle de béton avec douze piliers. Sur les six piliers se trouvaient les livres de théoriciens du marxisme: de Lénine, de Trotsky, de Marx, d'Engels, de Ho Chi Minh, de Mao. Sur les six autres piliers, il y avait des performeurs avec les livres de ces mêmes théoriciens dans les mains. Au centre se tenait un performeur avec une torche allumée dans les mains d'une longueur de 3 mètres, celui-ci mettait en feu les piles de livres. Une fois une pile de livres incendiée, un des participants, avec dans les mains le même livre qui venait d'être mis en feu, commençait à lire. Ainsi, dans le sens des aiguilles d'une montre, des piles de livres ont été incendiées enchainant leur lecture simultanée. Cette dernière représente la superposition de textes faisant l'écho à des divers concepts structuralistes.

soviétique, qui a perdu à la mort de Staline son aspect constatif, perd également à travers ces actions son aspect performatif. Les actionnistes moscovites ont été animés de fortes ambitions politiques pendant toute la première décennie post-soviétique, pourtant l'action pré-soviétique *Naissance d'un agent* recelait probablement le potentiel révolutionnaire et prédictif le plus fort.



Figure 84. Mouvement E.T.I., *Lecture du feu*, action, février 1991, Moscou, courtesy Anatoli Osmolovski.

Profanation de l'art institutionnalisé et commercialisé

La stratégie de profanation est utilisée par les artistes non seulement dans le cadre de la critique du pouvoir mais également face au « statut quasi sacré de l'art dans le contexte de la culture fétichisée du capitalisme »⁴²⁶. Ainsi, en 1998 au festival de Ljubljana, Alexandre Mizin remet en question la figure d'Andy Warhol dans son action *Rhume* : sur le portrait de Warhol, à la place du nez l'artiste fait un trou, y introduit son sexe et commence à se masturber. Alexander Brener, considéré comme le fou-en-Christ de l'époque, fait ressortir les effets spécifiques dus à l'influence totalisante du marché de l'art, et entreprend plusieurs tentatives pour mettre en évidence les processus de conventionnalisation en jeu. Il tente de perturber une conférence de presse au sein de la biennale Manifesta (en duo avec Barbara Schurz à Ljubljana en 2003), en inscrivant sur l'écran de projection une première phrase : « Demolish Neoliberalist Multiculturalist Art-System Now! », et une seconde sur la table longue du comité d'organisation : « Forget Europa Forever ! »; il était précédemment membre d'un groupe qui avait réalisé une intervention sauvage devant un tableau de Vincent Van Gogh (Musée Pouchkine, Moscou, 1993, figure 85) : Anton Litvine faisait de bulles de chewing-gum, Bogdan Mamonov déployait le drapeau de la Russie et Alexander Brener, tout en criant « Oh, Vincent ! » retirait des excréments de son pantalon; en 1996 à Stockholm, lors de l'exposition internationale *Interpol*, Brener avait détérioré les œuvres de deux artistes; enfin, en 1997 au musée Stedelijk, Brener avait tracé à la peinture verte le symbole du dollar sur le tableau *Croix blanche* de Malevitch (figure 86). Ainsi, il s'agissait non seulement de profaner l'influence omniprésente de l'institutionnalisation de l'art à l'Occidentale et son expansion croissante à l'Est face aux artistes contemporains les plus rebelles, mais aussi l'effet d'aliénation et de sacralisation qu'elle produit sur les œuvres des artistes du passé, qui, de leur côté, deviennent aussi des « objets aliénés »⁴²⁷.

⁴²⁶ Olga Grabovskaia, « Construction du langage de l'art politique des années 1990 : à propos de la responsabilité discursive », *Moscow Art Magazine*, n° 89 2013.

⁴²⁷ *Ibid.*



Figure 85. Alexander Brener, Anton Litvine, Bogdan Mamonov (groupe « Sans titre »), *Plagiat*, action, le musée des Beaux-Arts Pouchkine, salle Vincent Van Gogh, Moscou, 1993, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figure 86. *Suprématisme (croix blanche sur le fond blanc, 1920–1927)* de Kazimir Malevitch avec le dessin d'Alexander Brener, musée Stedelijk, Amsterdam, 1997, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

b) Transgression

La notion de la transgression en tant que paramètre de l'ontologie de la performance a déjà été évoquée précédemment dans cette recherche. Profanation et transgression thématisent, ou encore forment le discours sur la performance qui, pour ainsi dire, danse sur « la finesse de la ligne »⁴²⁸ de la limite. Si la profanation entraîne aux limites du sacré, la transgression touche celles de l'esthétique, de l'éthique et du social. La stratégie de la transgression, ainsi que celle des « brouillages »⁴²⁹, de « l'effacement », du « dépassement » de toutes sortes de frontières, en dehors d'un objectif de mise en jeu d'un « nouveau théâtre d'opération dans la culture »⁴³⁰, est largement reprise par les artistes post-soviétiques, parmi lesquels certains l'intègrent dans le tissu de la contestation directe, et d'autres y recourent pour pousser leurs artifices au bout du perceptible et pour renverser les codes de l'esthétique de la fiction.

En outre, les archives d'Andrei Kovalev font une large part aux performances héritières de la tradition du happening et de Fluxus, dont le but est de réorganiser l'afflux de la perception et réviser les priorités de l'attention, mais aussi peut-être de rebâtir la dimension axiologique dans le pays. La camaraderie «Novye Tupye» de Saint-Pétersbourg (les « Nouveaux stupides » en français) est connu pour des interventions souvent qualifiées de poétiques et sensuelles, issues de la culture du rire. Commenant par un lavage du drapeau russe (action probablement influencée par le pathétique lavage du drapeau américain par Dean Reed en 1970) ils finissent par le lavage de tous les membres du collectif (*Grand lavage*, 1996 ? figure 87); au moment des élections législatives les artistes font campagne pour un héros de dessin animé soviétique (*Nouvelle image d'un leader*, 1998), organisent des expositions dans les toilettes (*Série d'expositions itinérantes dans les toilettes*, 1996); présentent une conférence sur le thème du chef d'œuvre, et prononcent leur discours à côté d'une tête de porc bouillie (*Inévitabilité du chef d'œuvre, dîner-conférence*, 1997). L'esthétique de la camaraderie « Novye Tupye » (les «Nouveaux stupides»),

⁴²⁸ Michel Foucault, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Lignes, 2012.

⁴²⁹ David Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », les actes du colloque international *La performance – Vie de l'archive et actualité*, Cuir, Raphaël, Mangion, Éric (dir.), Presses du Réel / Villa Arson, 2013.

⁴³⁰ « Nouveau théâtre d'opérations dans la culture », tract de la section française de l'internationale situationniste, 1958.

fondée sur un absurde nourri de situations de la vie quotidienne, est la marque de divers artistes de la performance (« Fabrique de vêtements trouvés », « Blue Noses », « Zapasniy vykhod » (« Sortie de secours »). En parallèle, on observe d'autres approches de la retranscription du réel, s'inscrivant davantage dans la tradition de Dada et des Surréalistes, qui revisitent toutes les formes, les couleurs, la temporalité et le comportement : on en trouve l'exemple le plus notable dans les fantaisies théâtrales d'Andrey Bartenev, qui évoquent plutôt la provocation et le carnaval (figure 89).



Figure 87. Camaraderie « Novye Tupye », *Grand lavage*, performance, galerie Borei, Saint-Pétersbourg, 1996, crédit photo : Alexander Liachko.



Figure 88. Camaraderie «Novye Tupye», *Inévitabilité du chef d'œuvre*, dîner-conférence, Saint-Pétersbourg, 1997, crédit photo : Alexander Liachko.



Figure 89. Andrey Bartenev, *La reine des neiges*, performance, Jurmala, 1993, photo de l'archive de l'artiste.

Certains artistes sont par ailleurs dans le jeu et le questionnement, non pas autour des normes courantes de la vie quotidienne, mais au plus près du

traumatisme et du tabou. D'ailleurs, l'interprétation de ces actions données par les artistes n'est pas toujours liée à la révision de normes élémentaires, mais à la nécessité d'adopter un comportement distinct de l'attitude dominante. De plus, comme ces interventions ne sont pas largement diffusées, on ne peut pas parler de provocation de la part d'un public naïf mais plutôt de résistance individuelle. Il semble que l'URSS, en prenant fin, a neutralisé les attitudes primaires de ses membres en rendant possibles des phénomènes se déployant aux confins du langage.

En 1994 le groupe Netseziudik (« En trop » en volapük) créé par Anatoly Osmolovsky, se définissant lui-même comme «programme révolutionnaire concurrent », organise une action à côté du monument de Maïakovski. Les artistes clouent au sol deux scalps humains, en accompagnant l'action d'un enregistrement de cris féminins. Un des membres du collectif évoque dans ce contexte le slogan «des révolutionnaires et des préparateurs» : «Il faut d'abord trancher !»⁴³¹ La foule apathique, souvent considérée comme inanimée, pourtant se «réveille». Les artistes, n'ayant aucune revendication affirmée, ont recours à des moyens assez choquants, au-delà du politique, afin d'inviter finalement les spectateurs-complices à une repolitisation de la conscience.

Un ébranlement prononcé de toutes les conventions est mis en œuvre par « La secte de l'amour absolu » (dont un des membres, Oleg Mavromatti a participé à plusieurs actions avec Anatoly Osmolovsky). En 1995 les artistes organisent une fête dans une morgue, où ils boivent de l'alcool et valsent avec des cadavres (*Aime-moi à mort*, figures 90, 91). Après l'action, les artistes parlent, et de l'esprit d'optimisme et de la « nouvelle énergie vitale »⁴³² vécus après « le banquet ». Il s'agit d'une tentative d'assaillir la totalité figée du langage, précisément grâce à des éléments extralinguistiques, ou encore dans l'idée d'inclure ces éléments dans un nouveau langage agréé, non par une convention parlementaire, mais par les artistes.

⁴³¹ Site personnel de l'artiste et poète Alina Vitoukhovslaya, <http://drugie.here.ru/alina/obraz/index.htm>, consulté le 10 novembre 2019.

⁴³² Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figures 90, 91. Collectif «La secte de l'amour absolu», *Aime-moi à mort*, action, morgue de l'hôpital n°50 de Moscou, crédit photo : Ekaterina Sotnikova, courtesy «La secte de l'amour absolu», source : Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

3.6.8. Corporéité et refus de communication

Le corps dénudé ou le corps souffrant est souvent présent dans l'actionnisme post-soviétique et, au premier abord, le recours à cet élément peut évoquer le besoin de rattraper l'histoire de l'art occidental. Olga Grabovskaya propose une autre interprétation, selon laquelle les actions corporelles des artistes russes, à la différence des pratiques de catharsis proposées par le body art des années 1970 et donc centrées sur le corps, mettent en place le corps de l'artiste comme un instrument spectaculaire du refus de communication – un terrain d'opposition du public et du privé qui met en place la répartition des valeurs dans le discours politique. C'est ainsi que les actions corporelles en Russie post-soviétique visent non pas l'abolition d'une frontière mais sa problématisation⁴³³.

La présentation du corps dénudé et/ou du corps souffrant semble avoir, dans l'actionnisme russe, la même vocation que l'affectivité pure des performances

⁴³³ Olga Grabovskaia « Construction du langage de l'art politique des années 1990 : à propos de la responsabilité discursive », *Moscow Art Magazine*, n° 89 2013.

moscovites, marquée, d'après Ekaterina Degot⁴³⁴, par l'absence de toute proposition sociale ou politique de la part des artistes et par leur réaction face à cette absence. De la même façon qu'il est impossible de répondre à un cri, il est également impossible de répondre à l'exposition d'un corps dénudé (il est en revanche possible de le rejoindre en dénudant son propre corps ou, au contraire, en arrêtant et incarcérant la personne). Dans tous les cas, le corps dénudé met fin à toute communication, afin d'arrêter toute utilisation du langage véhiculant une idéologie ou un paradigme dominant. C'est ainsi que les artistes post-soviétiques dévoilent une autre façon, presque animale, de fuir la totalité.

En 1993, après la crise constitutionnelle russe, au cours de laquelle la Maison Blanche a été pilonnée et partiellement incendiée, les artistes Vassily Chpugalev, Anatoly Osmolovsky, Alexander Brener et Oleg Mavromatti créent l'action intitulée *Pozor (Déshonneur, figure 92)*. Les artistes, debout face à la Maison Blanche portant des traces de feu, retirent leurs pantalons : d'une part, ce geste était désigné dans l'ancienne Russie par le terme « Pozor » (« Déshonneur »), d'autre part « pozor » est le terme qui pouvait qualifier les événements de la crise constitutionnelle. Proposant un jeu de mot et une métaphore de la fragilité, cette action provoque à la fois perplexité et stupéfaction, états d'âme transitoires et non verbaux, ébranlant ainsi le dessein du monde au niveau le plus primaire.

⁴³⁴ Ekaterina Degot, *Naturalisme terroriste*, Moscou, Ad Marginem, 1998.



Figure 92. Vassily Chpugalev, Anatoly Osmolovsky, Alexander Brener et Oleg Mavromatti, *Déshonneur*, action, Maison Blanche, Moscou, 1993, courtesy Vassily Chpugalev, Anatoly Osmolovsky, Alexander Brener, Oleg Mavromatti.

Dans certaines actions le refus de communication se traduit non seulement par un manquement aux règles de communication, comme dans l'exemple précédent, mais aussi à travers une métaphore corporelle. Notamment, en 1995, les artistes Empereur Vava (pseudonyme de Vladimir Aleksandrov) et Oleg Mavromatti, connus pour leurs actions relativement brutales revisitant l'héritage corporel des années 1970, se cousent eux-mêmes la bouche (il s'agit d'une « performance en forme de contestation contre la futilité de l'expression dans le contexte ludique du postmodernisme »⁴³⁵) ; en 1996, alors qu'ils participent en direct à une émission de radio, ils se percent la langue à l'aide de grandes aiguilles médicales, de telle sorte que l'animatrice stupéfaite garde le silence pendant une

⁴³⁵ Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

minute (*Une minute de silence*, figure 93); en 1995 Empereur Vava, lors du festival « La Glace est un art » découpe sur sa poitrine une couronne, puis en récolte le sang avec sept morceaux de glace qui sont ensuite proposés au public (« Naissance de l'homme solaire », figure 94). La performance d'Oleg Kulik *Safari russe* (figure 95), dans le contexte de cette problématique, est également très significative : dans le cadre de l'événement « Course électorale » l'artiste est attaché à deux voitures censées représenter deux partis différents après quoi il traîne à terre, symbolisant l'impossibilité de choisir une quelconque doctrine politique.



Figure 93. Empereur Vava, Oleg Mavromatti, *Une minute de silence*, performance, station de radio Echo de Moscou, le 26 février 1996, crédit photo : Yuri Troubnikov, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figure 94. Empereur Vava, *Naissance de l'homme solaire*, performance lors du festival « La Glace est un art », usine de glaces « Ice Phili », Moscou, le 27 janvier 1995, crédit photo : Natalia Medvedeva, Igor Stomakhin, source : Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figure 95. Oleg Kulik, *Safari russe*, performance, Moscou, le 15 décembre 1995, crédit image : Yulia Ovchinnikova

Une autre intervention offre une incarnation assez frappante du refus de communication transmis à travers le corps : une performance sauvage d'Alexandre Brener en 1994. A la Maison des Artistes de Moscou, lors de l'exposition internationale « L'Artiste au lieu d'une œuvre » Brener, dénudé et uniquement revêtu de collants transparents de la tête aux pieds, s'adresse à chaque œuvre exposée (et non à une personne) en criant « Pourquoi ne m'a-t-on pas sélectionné pour cette exposition ? » (figure 96). Le costume de Brener, permettant de révéler une figure humaine tout en effaçant partiellement les traits de son corps et de son visage, place l'artiste dans une position non humaine et non animale. Ici Brener, en vraie œuvre d'art, accepte de communiquer uniquement avec les non-humains ; en outre, la phrase qu'il scande plusieurs dizaines de fois est perçue au bout d'un moment comme un sortilège, comme une somme de sons étrangers, et non comme une question banale. En performativant les codes du contexte, mais en bousculant son aspect constatif, Brener devient lui-même l'œuvre la plus troublante de l'exposition. Cette action, dont même la documentation produit un effet frappant, incarne la puissance affirmative de l'artiste-monstre, qui à son tour, diffuse cette affirmation au-delà de ceux qui sont en mesure de la capter. Les œuvres ne répondent pas à l'artiste, la communication n'existe pas, il n'y a donc pas la moindre convention.



Figure 96. Alexander Brener, action lors du vernissage de l'exposition « L'Artiste au lieu d'une œuvre », capture d'écran, Maison des Artistes de Moscou, 1994, crédit image : Youlia Ovchinnikova, courtesy : Garage, centre de culture contemporaine

Le corps, couvert ou habillé, figure également dans différentes autres performances. German Vinogradov lit sa poésie nu dans une trouée dans la glace ou dans la neige; Elena Kovylna, une corde au cou, se juche sur un tabouret que chaque spectateur peut pousser à tout moment (*Faites-le vous-même*, 2000, figure 97); Liza Morozova crée la mythologie de son propre corps et s'identifie avec lui (*Désignation du corps*, 1995, figure 98), Alexandre Golizdrine se transforme en personnages fantastiques en maquillant son corps et inscrit ces personnages dans l'espace urbain (*Le Mariage d'Ichtyandre*, 1998). Ces multiples interventions, que critiques et historiens n'incluent pas toujours dans le corpus des performances caractéristiques de l'époque, complètent le paysage actionniste du pays, qui cherche à créer une nouvelle mythologie corporelle, souvent développée dans le champ d'archétypes historiques. Ainsi, la problématique d'une communication insaisissable et impossible reste un trait presque omniprésent dans le cas où le corps sert d'outil de langage inaccessible dans une situation de sémiotique renversée.

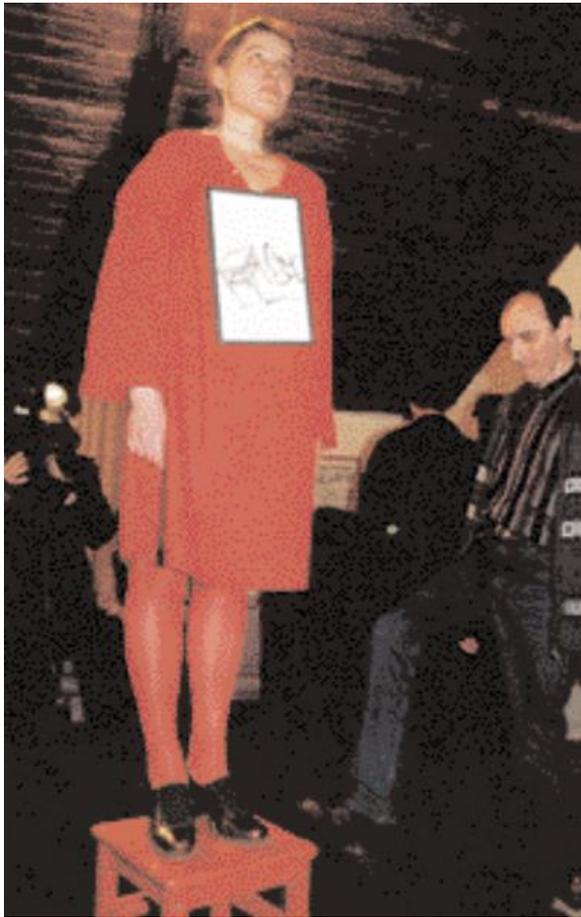


Figure 97. Elena Kovylyna, *Faites-le vous-même*, performance, centre d'art contemporain Zverinskiy, Moscou, 2000, crédit photo : Maksim Gorelik, Guerguyi Pervov, source : Andrey Kovalev, Actionnisme russe 1990 - 2000, Moscou, World Art Museum, 2007.

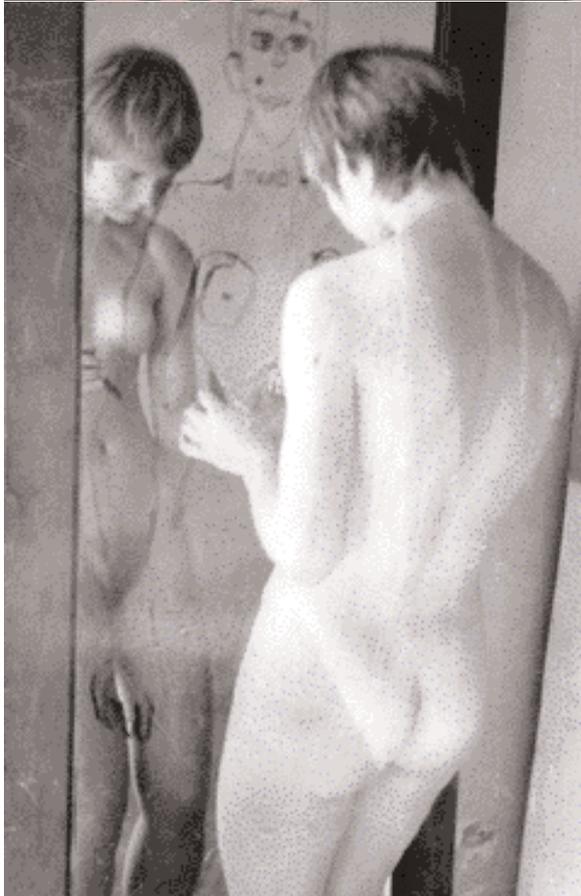


Figure 98. Liza Morozova, *Désignation du corps*, Palais de Kochubey, Tsarskoïe Selo, crédit photo : Sergey Nikokochev, 1995, source : Andrey Kovalev, Actionnisme russe 1990 - 2000, Moscou, World Art Museum, 2007.

3.6.9. Méthodes du post-modernisme contre post-modernisme

Les artistes post-soviétiques adoptent rapidement les codes du postmodernisme en les orientant en même temps contre leur origine. Notamment, ils ont recours à l'ironie postmoderniste afin de révéler les faiblesses de ce paradigme même. Pour conserver leur liberté par rapport à tout langage, même nouveau, les artistes restent vigilants et recourent à n'importe quel moyen pour secouer tous les paradigmes, y compris s'il s'agit d'une pensée artistique, lorsque celle-ci commence à se figer au fur et à mesure qu'elle s'institutionnalise. A partir des premières années de l'ère post-soviétique l'art occidental, et surtout l'art de la performance, devient un terrain de réflexion - souvent ironique - pour les artistes. De la même façon, ils impliquent et revisitent les œuvres russes d'avant-garde, qui, de leur côté, ont déjà accédé à un statut sacré. Comme les artistes soviétiques des années 1970 et 1980, et ceux de l'époque post-soviétique sont parfois assimilés à une seconde vague d'avant-garde séparée de la première par l'épisode du réalisme socialiste, les actionnistes cherchent à se libérer de toutes les doctrines imposées, même de celles bénéficiant d'une forte notoriété positive. D'après l'étude des archives d'Andrey Kovalev, en 1998 apparaissent des interventions dont l'interprétation se déploie dans le champ de l'autoréflexion et de l'autoréférence : dès le début, l'art post-soviétique est devenu objet de réflexion et c'est même à lui qu'on doit l'apparition du Moscow Art Magazine, la plateforme la plus importante de la vie culturelle du pays. En revanche, en l'absence d'infrastructure artistique la performance (appelée « actionnisme » à l'époque) est devenue institutionnalisée uniquement sur la base de sa propre mythologie - autour d'elle-même et par elle-même -, ce qui incite les artistes à tenter de fuir les diktats de leur propre esthétique.

Quant à réviser l'avant-garde mondiale, les figures d'influence majeure que les artistes essaient de remettre en question le plus souvent sont certainement Marcel Duchamp et les artistes du body art occidental. Par exemple, en 1996 Empereur Vava et Oleg Mavromatti reprennent à leur manière *Les parties d'échec de Marcel Duchamp*⁴³⁶ : les artistes s'arrosent les mains d'essence, mettent le feu à l'échiquier et tentent de jouer un coup. Le fameux jeu d'échec est valorisé avec « du matériel

⁴³⁶ Il s'agit des parties d'échec de Marcel Duchamp avec Man Ray en 1924 ou avec Eve Babitzin 1963.

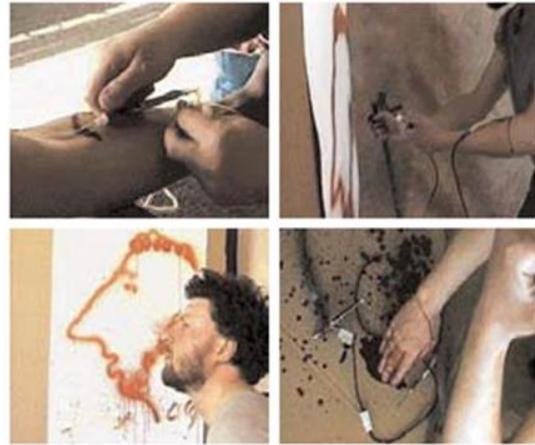
traditionnel »⁴³⁷ (*Victoria pyrrhica*, Moscou, 1996, figure 99). En 1998 Vyacheslav Mizine, artiste d'origine d'Ekaterinbourg, propose une version ironique des actions pathétiques des actionnistes viennois (*Autoportrait*, figures 100, 101). Il dessine un autoportrait face à son propre visage avec son sang extrait d'une veine et transmis par aérographe. Dans une autre action l'artiste se douche avec sa propre urine en accordant un cathéter à un flexible de douche. Ces interventions sont précédée d'actions beaucoup plus directes et moqueuses où Vyacheslav Mizine déconstruit l'actionnisme viennois en prenant des postures pathétiques, associées à celles de victimes sacrifiées, allongé sur des machines cassées dans un parc à ferraille (série de performances pour le festival *Eurokon*, Ekaterinbourg, 1996, figure 102). En 1999, toujours à Ekaterinbourg, Viktor Davydov et Oleg Elovoy, « en contre-pied aux règles du body-art bourgeois »⁴³⁸, ornent de dessins les corps de cochons, comme s'il s'agissait de corps féminins.



Figure 99. Empereur Vava et Oleg Mavromatti, *Victoria pyrrhica*, Moscou, 1996, crédit photo : Andrei Chelapoutine, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

⁴³⁷ Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

⁴³⁸ *Ibid.*



Figures 100, 101. Viacheslav Mizine, *Autoportrait*, série de performances, Ekaterinbourg, 1998, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.



Figure 102. Viacheslav Mizine, *Série de performances pour le festival Eurokon*, Ekaterinbourg, 1996, source : Andrei Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

Quant au dialogue avec l'avant-garde russe, l'interlocuteur principal choisi par les artistes est Kazimir Malevitch. En dehors de l'action d'Alexander Brener au musée Stedelijk, le créateur du suprématisme est mentionné plusieurs fois. Au début des années 1990 Ivan Govorkov, professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, établissement connu pour son attachement à la tradition réaliste, laboure dans la cour de l'école un terrain en forme de carré noir et y plante de la carotte, qui symbolise l'outil révolutionnaire (probablement grâce à sa forme

pointue et sa couleur tirant sur le rouge). En 1992 le même motif est repris par le groupe THANATOS qui associe le champ au carré noir et crée une performance poétique dans laquelle l'un des artistes, sous l'aspect d'une momie, rampe à travers « le carré noir » « vers le ciel suprématique ». En 1993 Oleg Kulik problématise également l'œuvre iconique de Malevitch à travers une performance qui fait couler beaucoup d'encre : afin de « retrouver les ténèbres de la réalité, tout comme Malevitch acheva sa réflexion sur les ténèbres avec le *Carré noir* »⁴³⁹, Kulik met sa tête dans le vagin d'une vache. L'action s'intitule *Dans la Russie en profondeur*.



Figure 103. Oleg Kulik, *Deep Into Russia*, performance, 1993, région de Tver, Russie, Courtesy of Ovtcharenko Gallery

Remarquables événements culturels et sociaux, les interventions des actionnistes post-soviétiques sont rapidement institutionnalisées par les critiques, les historiens et surtout les journalistes. Cette institutionnalisation, synonyme d'idéologisation pour les actionnistes russes, engendre une tendance autoréférentielle visant à déconstruire une pratique à peine apparue. Face à eux-mêmes les artistes agissent tout aussi violemment et ironiquement, recourant aux mêmes stratégies esthétiques de profanation et de transgression, ainsi que de mise en abyme ou de mise à distance narquoise. En 1998, anticipant le déclin de l'actionnisme moscovite, Avdei Ter-Oganyan propose à un cercle d'artistes, de

⁴³⁹ *Ibid.*

galeristes et de critiques de reprendre le concept des futuristes russes proposé en 1912, et invite à « jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï etc ... par-dessus le bord du Bateau de la contemporanéité »⁴⁴⁰ (du moins Avdei Ter-Oganyan propose-t-il de « renverser », blâmer, critiquer « les auteurs classiques » de façon verbale). En outre, presque tous les membres de ce cercle, considérés classiques, sont également « renversés ». La même année, Timur Novikov, l'un des leaders du cercle d'artistes *Nouvelle Académie* à Saint-Pétersbourg, organise une action similaire « dédié au cinq-centième anniversaire de la mort de Jérôme Savonarole » : sur un barrage du Golfe de Finlande le feu est mis à différents textes relatifs à la culture contemporaine post-soviétique.

Cette problématique se traduit par des procédés ironiques, parodiques et non destructeurs. En 1999 le groupe *Blue Noses*, avec son action Nouveaux Fous-en-Christ, souligne les origines archétypiques de la performance russe rebelle des années 1990 en jouant les fous-en-Christ : les artistes se dénudent en plein hiver et prennent des photos devant toutes les églises de Moscou. Nonobstant, les héros de cette performance intitulée « Pathologie de la performance » créent un archétype spécifique, celui des actionnistes moscovites. Les pratiques performatives ont une portée sociale si importante sur l'image de l'époque que l'archétype de l'actionniste refoule celui du fou-en-Christ dont il est issu. Les *Blue Noses* mettent en lumière une interférence culturelle où la performance n'est plus perçue en tant que situation-simulacre mais transparait comme un monde réel et même primaire.

Cette idée est encore plus flagrante dans le travail d'Andrei Khlobystine qui, en déconstruisant de façon identique la nature de la performance, établit une sorte de bilan de l'époque et s'adresse à d'autres êtres archétypiques associés à un renversement du langage : les enfants. L'artiste organise un espace rempli de témoignages et d'objets stéréotypés ou qui ne font qu'évoquer l'idée de la performance : projections chaotiques de films, musique, fausses armes... En revanche, comme dans le cas de « Pathologie de la performance » des *Blue Noses*, où les artistes omniprésents de la performance font oublier la primauté de leurs initiateurs spirituels, le dispositif du travail d'Andrei Khlobystine fait de la performance artistique un précurseur des jeux d'enfants, et non l'inverse.

⁴⁴⁰ *La gifle au goût public*, manifeste signé par D. Bourliouk, V. Khlebnikov, A. Kroutchonykh et V. Maïakovski en 1912.

3.6.10. Bug de l'an 2000

Les « années folles » de la performance post-soviétique se terminent précisément avec l'arrivée du nouveau millénaire. La cause de la rupture entre la première décennie avant-gardiste et la seconde, qualifiée de commerciale et galeriste n'est pas toujours claire. Igor Tchoubarov évoque « l'aventurisme, voire l'opportunisme politique et la mise en place d'une nouvelle culture avec l'avènement du capitalisme post-soviétique »⁴⁴¹. Anatoly Osmolovsky, l'une des figures majeures du monde artistique des années 1990, mentionne entre autres la série d'attentats du 11 septembre 2001 qui, selon l'artiste, est devenue l'événement marquant de la décennie suivante, influant sur les relations artistiques, sociales et économiques⁴⁴² (il faut noter que dans ce texte l'artiste et penseur ne développe pas cette thèse; pourtant si l'on prend en compte sa vision des années 1990⁴⁴³ en Russie comme étant dominées par « l'obsession médiatique »⁴⁴⁴, une conclusion évidente s'impose: le 11 septembre 2001, selon Osmolovsky, correspondrait à une apogée de la société du spectacle qui serait nécessairement suivie du développement d'un art « non spéculatif »). En revanche, l'année 2000 en Russie est marquée par un changement de président, par la modification du programme politique et la réorientation du système des valeurs petit à petit formées par les dirigeants du pays. C'est le moment du bilan de la décennie performative, voire actionniste, dans tous les sens du terme, et l'héritage, au premier abord destructeur, des actionnistes apparaît aujourd'hui, avoir agi comme un fondement solide et productif pour la vie artistique actuelle.

⁴⁴¹ Igor Tchoubarov, « Technologie politique de la forme/Mimesis du politique. A propos de la renaissance de l'actionnisme moscovite », *Moscow Art Magazine*, n° 67/68, 2008.

⁴⁴² Site personnel de l'artiste,

http://osmopolis.ru/nonspectaculyarnoe_iskusstvo_2000_2002, consulté le 13 novembre 2019

⁴⁴³ Andrei Fomenko, « Art non spectaculaire : pour et contre », *Moscow Art Magazine*, n°47 2002.

⁴⁴⁴ Notamment, les actionnistes moscovites évoquent souvent le fait qu'avant chaque action ils ont nécessairement préparé non pas seulement le dispositif mais le travail efficace des journalistes nombreux, source: Osmolovsky, Anatoly, « Comme cela a été et que cela donnera? », *Moscow Art Magazine*, №25 1999

3.6.11. Aspect productif de la destruction

En 1999 Anatoly Osmolovsky établit un bilan de l'époque, qu'il publie dans le *Moscow Art Magazine*, faisant littéralement figure de porte-parole des créateurs du discours artistique en Russie.

Après avoir mis en évidence un grand écart (ou plutôt un grand retard) entre la pensée post-soviétique et la pensée occidentale, après avoir souligné le caractère très local de l'actionnisme russe des années 1990 qui n'a eu aucun poids dans le contexte artistique mondial, Osmolovsky évoque deux apports émanant des pratiques performatives (et notamment actionnistes) russes de cette période.

Le fait d'être radical ouvre la possibilité, éventuelle ou réelle, de *devenir* radical. Le fait de détruire génère la potentialité de détruire par principe. C'est ainsi qu'Anatoly Osmolovsky parle de « la création du mythe de la radicalisation de l'art radical »⁴⁴⁵ qui lui semble un apport assez surprenant dans le contexte de la Russie post-communiste, pays qui vient de vivre sous l'un des régimes les plus radicaux au monde. « Il est probable que ce mythe pourrait pousser à un nouveau cycle de résistance et d'expérimentation, pourtant, son interprétation idéalisée ou simplifiée ne permettra pas d'atteindre une vraie transformation du social. D'ailleurs, l'histoire de l'art radical n'est pas encore achevée et la correction des erreurs commises peut amener une modification de ce résultat. »⁴⁴⁶ Il ne faudra pas attendre longtemps pour constater le caractère prophétique de ces propos : le chapitre suivant traitera donc de l'actionnisme des années 2000-2010 en Russie.

La seconde conséquence de l'actionnisme des années 1990 selon Anatoly Osmolovsky est la création du fondement d'un discours radical de gauche (notons au passage que l'artiste pense probablement à une rhétorique bien différente de celle des communistes soviétiques, il s'agit plutôt d'un post-structuralisme sociologisé). Il n'est pas facile d'établir une relation entre les processus sociaux à l'œuvre dans la Russie post-soviétique sans perdre le contact avec une pensée occidentale avancée. La résolution de ce problème, qui rappelle d'ailleurs le développement de la pensée

⁴⁴⁵ Anatoly Osmolovsky, « Ce qui a été et ce que cela donnera ? », *Moscow Art Magazine*, №25 1999.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

marxiste sous la monarchie, pourrait inciter à la mise en place de nouveaux discours, surtout sachant qu'aucune théorie sociale crédible n'existe en Russie depuis les années 1920⁴⁴⁷. Vu d'aujourd'hui, l'activisme russe des années 2000-2010⁴⁴⁸ continue de se transformer, en lien direct avec la situation politique actuelle et sans jamais perdre le lien avec les problématiques mondiales. Nous pouvons constater qu'en dépit de son caractère assez local, sans large notoriété ni à l'international, ni à l'intérieur de la Russie, en dehors d'un cercle d'amateurs et de professionnels de l'art, la performance post-soviétique est devenue un fondement de la pensée artistique et politique russe actuelle, même après avoir essayé de fuir toutes sortes d'interprétations.

* * *

Cette thèse est rédigée vingt ans après cette conclusion d'Anatoly Osmolovsky, l'un des textes phares sur l'héritage actionniste russe des années 1990. De plus, cette thèse est conduite à Paris, ce qui me place dans une optique influencée par différents systèmes de pensées - elles-mêmes synthétisées à partir de multiples événements artistiques, parisiens ou internationaux, de diverses expériences artistiques proposées par des auteurs du monde entier, ainsi que de l'ambiance sociale, politique, institutionnelle actuelle. Dans cette optique, à plusieurs niveaux, l'immersion dans les archives de l'actionnisme russe a produit une vision étrangère au point de vue sceptique et frustré à l'origine de ce de ce mouvement. Quelle que soit la naïveté des artistes de l'époque commentée par Anatoly Osmolovsky, cette époque peut être comparée à mai 1968 à Paris marquée par une densité, une l'imprévisibilité des évènements, et un Désordre (avec un « d » majuscule) sincère et nécessaire, ayant engendré une forte nostalgie pour un état particulier de conscience de toute la société.

* * *

Séminaire de Viktor Misiano⁴⁴⁹ « L'art à l'est trente ans après la chute du mur de Berlin », le 14 novembre 2019, galerie Éric Dupont, Paris

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ à voir le chapitre suivant

⁴⁴⁹ Docteur en théorie de l'art, a été conservateur de l'art contemporain au Musée Pouchkine des Beaux-arts à Moscou (de 1980 à 1990), commissaire de plusieurs expositions d'art contemporain, fondateur et rédacteur en chef de la revue « Moscow Art Magazine ».

Polina Dubchinskaia : Viktor Alexandrovitch, il semble que le seul projet des artistes des années 1990 était un anti-projet, incarné dans le combat contre la totalité. Pourtant vous, en tant que curateur, vous deviez avoir un projet afin de guider ces artistes-combattants non disciplinés. Quel était votre projet ?

Viktor Misiano : Tout au contraire, ce n'était pas une tentative de refus de la totalité, c'était une tentative pour opposer une totalité à un chaos, et cette opposition est donc le fondement du paradoxe de ce long travail et de ce dialogue permanent. Comme il n'y a plus de système d'institutions reconnaissant les artistes, le statut d'appartenance au monde de l'art peut être justifié uniquement par un autre, qui donc le justifie. Mon rôle a consisté aussi dans cette légitimation. Au résultat, chaque artiste qui entre dans ce monde vide, privé d'industrie culturelle, scientifique et critique, commence à le remplir, inconsciemment peut-être, de son propre projet ; et il n'y a rien qui puisse pousser cet artiste à réduire cette totalité, sauf une autre personne possédant aussi une totalité. *Grosso modo*, le processus artistique consistait dans l'opposition des totalités des auteurs, et le curateur permettait à ces artistes de se rencontrer et de communiquer.

* * *

Je suis née en 1986, au début de la Perestroïka, au début du déclin officiel de la guerre froide, à l'origine de la Glasnost. Ce n'est pas par pure curiosité ou par amour de la théorisation que j'ai consacré une partie entière de cette thèse à l'analyse de la nature de la performance en URSS et dans la Russie des années 1990. Le métatexte de l'époque, l'ensemble des stratégies artistiques ainsi qu'une forte affection sous-jacente, traduits dans toutes sortes de phénomènes culturels ultérieurs absorbant et remaniant l'actionnisme post-soviétique, en dépit de ma différence d'âge, exerce une forte influence sur mon travail artistique quelle que soit ma géographie actuelle. En tant qu'empreinte culturelle, les éléments fondateurs de l'art post-soviétique m'obligent à réfléchir à mes propres performances en fonction de cet héritage esthétique et surtout affectif. Il m'est donc particulièrement important de prendre conscience de ce dispositif social apparu dans le pays où je suis née afin de mettre en évidence le rapport entre le local et le global et de rendre compte d'un jeu de contextes encore plus diversifié. Dans le chapitre suivant je proposerai l'analyse de l'une de mes interventions, inscrite me semble-t-il, dans la logique de l'action

directe impliquée dans la problématique sociale locale, héritière des pratiques des années 1990.

3.7. Les 2000e : entre institutionnalisation et hyper-compensation

A la fin des années 2010, la Russie semble devenir un acteur à part entière de la scène artistique mondiale. Il apparaît qu'après soixante-dix ans d'isolation les artistes du pays ont réussi à adopter les codes conventionnels de la communauté artistique internationale et la Russie a été reconnue comme participant légitime de tous les événements artistiques à travers la planète. L'application d'une méthodologie universelle par les artistes contemporains russes donne une illusion mimétique de leur ancrage dans un processus créatif global. Pourtant, il semble que le caractère omniprésent et globalisant de l'idéologie soviétique a laissé son empreinte non seulement sur la pratique artistique, notamment la pratique performative des années 70 du XXème siècle mais aussi, paradoxalement, sur celles du début du XXIème siècle. On retrouve des expressions post-traumatiques et militantes très marquées par cette empreinte dans la « gestographie » d'artistes russes de la performance qui met au premier plan la situation locale dans un pays qui revendique de devenir un acteur global. Il sera donc important de montrer dans quelle mesure le marché de l'art et de la culture franchit non seulement les frontières géographiques et idéologiques mais aussi celles du traumatisme individuel et national ; nous allons donc étudier comment les codes visuels et méthodologiques approuvés et en quelque sorte imposés par la communauté artistique internationale se réfractent dans l'esprit d'artistes obligés de se confronter à deux types d'idéologie et d'iconographie contradictoires, l'une locale et l'autre internationale.

La chronologie de ce chapitre a été choisie non sans hésiter. En parlant de l'évolution de la performance post-soviétique entre 1990 et 2000, Andrey Kovalev, auteur de l'ouvrage le plus complexe sur ce sujet, souligne que le geste radical des années 1990 vit un tournant en l'an 2000, lorsque le pouvoir cesse d'être « performatif », et que « tous les bouffons et fols-en-Christ sont obligés de se réfugier derrière les portes des institutions »⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

Quant à l'implication des artistes dans les institutions, elle évolue dans le même sens – celui d'un adoucissement succédant à la radicalisation des années 1990. Le fait est que cette période est marquée, accidentellement ou délibérément, par l'émergence d'institutions artistiques ouvertes à l'art actuel, telles qu'il n'en existait pas auparavant. D'une façon ou d'une autre, il semble très pertinent de prendre en compte la nouvelle histoire de la performance en Russie à partir du début des années 2000, ce qui nous amène inévitablement à orienter notre réflexion sous l'angle des relations de l'art du geste avec les institutions.

3.7.1. Apprivoiser la performance ?

La période la plus récente dans l'histoire de la performance russe est jalonnée par quelques événements de caractère paradoxal. La dernière décennie (ou plutôt les quinze dernières années, à partir de 2004) peut être caractérisée par l'apparition et l'essor très important d'institutions dans le domaine de l'art contemporain en général. Comme par coïncidence, entre les années 2004 et 2008 les détenteurs des entreprises les plus importantes du pays prennent en charge la création de centres privés d'art contemporain qui marquent l'émergence du marché d'art en Russie. Pendant ces quatre seules années sont apparues les institutions qui forment jusqu'à aujourd'hui la vitrine de l'art contemporain russe : la Biennale de Moscou, la Biennale de la Jeune Création, le Centre de Culture Contemporaine Garage, les centres culturels Art-Strelka et Winzavod où sont apparues les galeries d'art privées...

Néanmoins, plusieurs mouvements, héritiers d'une longue histoire non officielle, sont passés à côté de conventions proposées. L'essor spectaculaire des institutions d'art n'a pas réussi à acculer tous les artistes à s'adosser à des institutions et à assujettir aux règles du marché de l'art. L'art de la performance a sans doute eu une conséquence la plus paradoxale en donnant naissance en 2007 à un courant d'activisme politique très prononcé : or cette la même année ouvrant le centre Winzavod abritant les premières galeries d'art contemporain.

Ce chapitre sera donc organisé autour de l'idée qu'en Russie, toute pratique performative ayant pour ambition de se proclamer comme novatrice cherche à accéder à une ultime couche de réalité en brouillant les bords esthétiques, et en instaurant une vraie institution alternative à des institutions officielles, quelle que soit sa nature (souvent il s'agit de la création d'une école ou d'un centre d'art ouvert aux jeunes artistes en quête d'identité, en outre depuis quelques dernières années on voit souvent s'ouvrir des organisations de défense des droits des hommes). La création d'institutions est-elle un élément de stratégie esthétique des artistes, ou au contraire un signe de leur incapacité à effectuer un geste purement artistique pouvant stimuler des changements fondamentaux dans la société ? Représente-t-elle une stratégie fiable d'intervention dans la réalité ou juste une extension artificielle des circonstances proposées ?

La composition d'un corpus d'artistes représentant la scène performative du pays de la manière la plus pertinente est assez difficile. Comme déjà dit, chaque décennie est associée à quelques artistes ou collectifs d'artistes emblématiques, et en même temps, le nombre des nouveaux adeptes de cette forme d'expression ne cesse d'augmenter. Dans tous les cas, il sera important de mentionner ceux et celles reconnus en Russie (et souvent à l'extérieur du pays): le choix des « ambassadeurs-performeurs/euses », opéré en général par les journalistes ou les commissaires d'événements artistiques phares qui de leur côté, sont porteurs d'un discours social et politique dans le pays. Ensuite d'autres critères, subjectifs bien sûr, portent sur la nouveauté de la forme d'expression performative et sur la réactivité des artistes face aux transformations des contextes national et international.

3.7.1. Préhistoire de l'institutionnalisation de la performance actuelle russe

Issu de la tradition littéraire et non du body art, et resté à l'écart des institutions pendant trente ans, le chemin de la performance russe est difficilement comparable à celui observé en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis. Consacrant une forme de résistance partout dans le monde entier, ses revendications semblent néanmoins varier d'un pays à l'autre.

Si pour « Actions collectives » l'institutionnalisation de l'activité artistique est plutôt une stratégie esthétique, dans les années 1990 les artistes commencent à diversifier le répertoire de leurs gestes dans un sens plutôt phénoménologique. Le mouvement des artistes des années 1990 devient assez radical, avec des revendications très fortes vis-à-vis du pouvoir, c'est pourquoi la nécessité s'impose de créer une véritable institution porteuse d'un programme artistique (en même temps que contestataire).

Parmi les artistes de la Perestroïka et des premières années du mandat de Boris Eltsine, les plus mentionnés par les critiques et les journalistes sont Anatoly Osmolovsky et Avdey Ter-Oganyan⁴⁵¹. Ceux-ci se présentent en général en collectif – ils en organisent plusieurs (« E.T.I. » et « Neceziudik » d'Anatoly Osmolovsky, *L'Art ou la Mort* d'Avdey Ter-Oganyan), qui restent en existence à peine quelques années et proposent des interventions impétueuses et effrontées. A la différence des « Actions collectives » ou des actionnistes des années 2010 ayant pour cible le discours officiel du pouvoir soviétique/russe, les problématiques abordées par Osmolovsky, Ter-Oganyan et leurs complices étaient très diverses et relatives à la politique tant locale que globale. De plus, en opposition aux artistes du geste des années 1970-1980 (les groupes « Actions collectives » et « Gnezdo », Rimma Gerlovina et Valeriy Gerlovin où le politique était largement dissimulé sous le poétique), le message politique véhiculé par les actions des artistes des années 1990 était bien marqué.

Comme dans les « Actions collectives » des années 1970, les actionnistes moscovites des années 1980 - 1990 travaillaient toujours en groupe et accompagnaient, pour l'essentiel, leur activité de création d'institutions à vocation médiatique, sociale ou scientifique : Avdeï Ter-Oganyan a ainsi créé la Galerie dans la ruelle Trekhpuđnyi et une école d'art contemporaine pour adolescents ; Anatoly Osmolovsky avec d'autres artistes a fondé la revue « Radek » dont le contenu consistait majoritairement en manifestes plutôt révolutionnaires qu'artistiques; ensuite à la fin des années 2000 Anatoli Osmolovski, rompt avec l'art actionniste et, poursuivant avec la création de sculptures et d'objets, crée l'institut d'art

⁴⁵¹ Oleg Kulik lança son activité au même moment historique et grâce à sa décision d'attaquer l'Europe en chien il devint plus connu à l'international. Pourtant, en Russie c'est le groupe *Radek* qui détient l'indice de citations le plus important.

contemporain « Baza » qui fonctionne jusqu'à présent et propose une formation théorique et pratique pour les artistes et les historiens de l'art, compatible avec les écoles d'art européennes conventionnées tout en restant une association. Ainsi, à travers ces interventions très diversifiées, se développe et s'affirme l'idée que toute intervention d'artiste dans la réalité doit aboutir à l'introduction d'une nouvelle entité discursive, sociale et politique.

3.7.2. Début des années 2000 : entre *Russianness* et *Lingua Franca*⁴⁵² performative

La fumée du feu des années 1990 s'est éclaircie, d'autres problèmes éthiques sont apparus. Notamment, la création ou la révélation de la nouvelle identité post-soviétique, la détermination des principes et des valeurs du pays dans sa nouvelle phase historique. Le début des années 2000 est associé aujourd'hui avec les noms d'Elena Kovylyna et de Liza Morozova, qui remettent l'accent sur un combat politique et idéologique aux enjeux identitaires. C'était l'un des sujets communs aux artistes de Russie et d'Europe de l'Est qui, après la chute du mur de Berlin, se sont trouvés devant une brèche axiologique. De plus, la fin des années 1990 - début des années 2000 est marqué par l'accession de ces artistes à une scène internationale.



Figure 104. Elena Kovylyna, *Waltz*, performance, le 22 juin 2001, Berlin, galerie Volker und Freude, Courtesy Elena Kovylyna

⁴⁵² L'opposition de deux termes proposés par Andreï Shental pour caractériser la spécificité de l'art russe des années 1990 ; dans : Andreï Shental, « Under Western Eyes », *Paper Visual Art*, Vol.10, spring 2019.

C'est dans le contexte de la naissance d'un nouveau pays, celui de la Fédération de Russie, et également à la suite de contacts de plus en plus multiples à l'international, que sont mises en lumière des visions différentes sur les problèmes d'identité nationale ainsi que sur ceux du genre, redessinés durant les années 1990. Ces sujets, sous forme de clichés grotesques, sont souvent représentés dans les performances des artistes de l'époque, notamment dans les oeuvres de Elena Kovylyna et Liza Morozova (voir les performances : *Waltz* de Elena Kovylyna, Berlin, 2001, figure 104, où l'artiste avale douze shots de vodka au total, accroche douze médailles à sa veste kaki et danse douze tours de valse avec douze hommes jusqu'à ne plus tenir sur ces jambes ; *Identification* de Liza Morozova, Moscou, Stockholm, 2005, où l'artiste, dénudée et les yeux bandés, se déplace dans un espace d'exposition avec une caméra attachée sur la tête qui représente une vision dite objective, presque technique, habituellement attribuée aux hommes et non aux femmes.

Probablement la problématique identitaire forme une ultime stade du modernisme international existant en Russie avant la révolution mais transformé par idéologie soviétique en une forme du modernisme dont le sujet centrale n'était pas les capacités ou les limites individuelles, mais celles de d'individu et du collectif. Dans les années 1990 et 2000 le modernisme international se développe en Russie et soulève les questions refoulées sous le régime bolchevique: relatives aux multiples dimensions de la personnalité humaine, y compris celles liées au corps. Le body art, notamment développé par Liza Morozova et Elena Kovylyna, trouve enfin sa place dans les champs de la sociologie et de la culture.

Comme le dit Andrey Kovalev⁴⁵³, le début des années 2000 est le moment de la perte d'illusion de création d'une utopie politique par les artistes et coïncide avec un moment de découverte intense de l'art occidental et de l'instauration d'éléments d'histoire de l'art perdus dans l'histoire de l'art locale. Il est probable que si un régime autocratique ne s'était pas installé dans le pays et si la direction libérale choisie par Boris Eltsine avait continué à prendre forme, la direction nonchalante de l'art de la performance en Russie aurait pu suivre la ligne esthétique des années 1990, sans retranscription du body art occidental des années 1970 dans l'art russe des années

⁴⁵³ Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

2000. Pourtant, le début des années 2000 est marqué par la fondation d'institutions artistiques qui suscitent des gestes plus intimes et plus personnels que ceux à l'échelle de l'action urbaine, ce qui a rendu presque inévitable la reprise d'approches des body-artistes américains et européens. Néanmoins, les artistes les plus cités de cette époque tirent profit de leur enfermement dans les murs des galeries et traduisent leur soif de changements par... l'ouverture d'une institution. Tout comme les héros de la décennie précédente, Liza Morozov et Elena Kovylna, en compagnie de l'artiste russo-brésilien Fedor Pavlov-Andreïevitch, ouvrent l'école de la performance PYRFYR, première institution dédiée exclusivement à cette pratique.

Si dans les années 1990 les institutions ouvertes par les artistes de la performance pouvaient être considérées plutôt comme des projets artistiques et comme des outils de communication avec un nombre très restreint de jeunes artistes, PYRFYR, dans les années 2010, est censé non seulement occuper une niche vide, mais devient également un moyen de résistance au sein d'un domaine de plus en plus institutionnalisé.

3.7.3. Fin de l'utopie, la guerre est déclarée

En 2006 Andrey Kovalev prononce une phrase qui, à peine un an plus tard, sera complètement renversée par une force inattendue et d'une envergure inédite. Selon Kovalev, au moment d'un changement de millénaire, la verticale du pouvoir « se fossilise » et l'artiste perd donc son alibi absolu qui lui permettait de caresser le rêve de devenir un politicien absolu. « Aujourd'hui, - continue-t-il, (il s'agit de l'année 2006 - note de l'auteur) presque toutes les formes de l'actionnisme public se sont détachées du processus artistique proprement dit et ont été absorbées par le politique pur »⁴⁵⁴.

Néanmoins, dans la Russie de post-perestroïka cohabitent des éléments souvent incompatibles et les valeurs sociales peuvent varier au rythme des saisons. En 2007, au moment de la sortie du livre d'Andreï Kovalev, cette prédiction mélancolique coïncide avec l'ouverture de multiples institutions artistiques à Moscou

⁴⁵⁴ Andrey Kovalev, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

et un phénomène voit le jour, qui marquera la scène de l'activisme artistique pour toute la période des années 2010. Il s'agit des premiers succès des actions du groupe *Voïna* (*Guerre* en français).

Voïna est devenu célèbre à l'international. Le «bricolage» formel de leurs actions semble inédit, leur impact esthétique et éthique sur la performance russe est si fondamental que cette thèse ne suffira pas pour mettre en lumière toutes les prouesses entreprises par le groupe. Comme une monographie à propos de ce collectif existe en français,⁴⁵⁵ je vais tenter de définir la place du groupe *Voïna* dans le contexte artistique et politique de la Russie et de découvrir son impact sur les artistes successifs. Ainsi c'est sur la base des pratiques corporelles des années 2000 et de la révolte sophistiquée des années 1990 que verra le jour la performance des années 2010, symbole de la Russie d'une période de haut autoritarisme.

Voici quelques actions du groupe parmi les plus citées dans la presse artistique russe.

Une des actions de *Voïna* leur a valu un prix annuel du Ministère de la Culture russe, et a fait aussi encourir une peine de sept ans de détention aux deux leaders du groupe (peine annulée grâce à une caution octroyée par l'artiste Banksy). Il s'agit d'une action intitulée *La bite prisonnière du FSB*, figure 105. En 23 secondes seulement, après avoir franchi les postes des gardiens, des membres de *Voïna* avaient dessiné un phallus d'une soixantaine de mètres sur le pont Liteïni de Saint-Pétersbourg, qui se lève la nuit pour laisser passer les navires. Le pont relevé, l'énorme dessin se dressait juste en face du siège local du FSB (Service Fédéral de Sécurité, ex-KGB). Deux années plus tôt le groupe avait déjà réalisé un happening de street-art monumental en projetant un drapeau de pirate de trente-cinq mètres sur la façade du Parlement à Moscou.

⁴⁵⁵ Tiziana Villani, Camilla Pin, *Voïna : art et politique*, Paris : Eteropia France, DL 2014.



Figure 105. Groupe Voïna, *La bite prisonnière du FSB*, documentation de l'action, le 14 juin 2010, le pont Liteïni de Saint-Pétersbourg, image libre de droits

Une autre action, affublée d'un titre et d'un contenu visant à choquer le grand public, avait été menée la veille de l'élection à la présidence de Dmitrii Medvedev en 2008. *Baise en soutien au nounours héritier* («medved» signifie ours en russe), figure 106, avait eu lieu au Musée biologique de Moscou : quatre couples avaient organisé une orgie en braillant des expressions apologétiques envers un ours, tandis que deux autres participants tenaient une banderole portant le titre de l'action. « Une orgie collective dans un espace public est un message encourageant un jeune leader en début de parcours »⁴⁵⁶ - confient les membres du groupe. Parmi les interprétations multiples de cette performance on peut y voir, par exemple, un clin d'œil aux rituels archaïques relatifs à la fertilité du sol, à l'origine du culte de la reproduction dans les systèmes totalitaires⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶Alexei Plutser-Sarno, « Groupe Voïna comme un miroir de la schizophrénie russe », *Moscow Art Magazine*, n°73-74, 2009. Perchikhina, Maria, « Acte d'affirmation subversive au musée biologique », *Blog d'un membre du groupe artistique Voïna Alexei Plutser-Sarno*, URL: <https://plucer.livejournal.com/>, consulté le 22 mai 2020.

⁴⁵⁷Maria Perchikhina, « Acte d'affirmation subversive au musée biologique », *Blog d'un membre du groupe artistique Voïna Alexei Plutser-Sarno*, URL: <https://plucer.livejournal.com/>, consulté le 22 mai 2020.



Figure 106. Groupe Voïna, *Baise en soutien au nounours héritier*, documentation de l'action, le 29 février 2008, Musée biologique de Moscou documentation de l'action, image libre de droits

Afin de mettre en lumière la marginalisation des minorités par la mairie de Moscou, *Voïna* intervient avec une *Commémoration des décembristes*⁴⁵⁸ (figure 107), exactement lors de l'anniversaire de la ville. En septembre 2008, trois travailleurs émigrés ouzbeks et deux homosexuels avaient mimé une pendaison dans un centre commercial de Moscou. Habités à des shows promotionnels dans les grandes surfaces, certains clients n'avaient pas prêté attention aux détails terrifiants de la performance et avaient poursuivi leur shopping.

⁴⁵⁸ Nom donné aux révolutionnaires russes qui prirent part à l'insurrection du 26 (14 ancien style) décembre 1825 à Saint-Pétersbourg, lors de l'accession au trône de Nicolas I^{er}. Source : Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9cabriste/21964>, consulté le 23 mars 2019



Figure 107. Groupe Voïna, *Commémoration des décembristes*, documentation de l'action, le 7 septembre 2008, supermarché Auchan, Moscou, image libre de droits

Comme la police est un groupe ciblé par la réflexion critique de *Voïna*, plusieurs actions prévoient la mise en avant du cadre policier lui-même, tant les infrastructures policières que les véhicules de police, ou même des sièges ou des salles de palais de justice. Par exemple, afin de féliciter la police à l'occasion de la sortie d'une nouvelle loi, les femmes du collectif donnaient à des policières des baisers sauvages ; pour *La Révolution des Palais* les activistes de *Voïna* avaient retourné quelques voitures de police et ensuite, pour *Autodafé policier*, avaient incendié une camionnette de police.

Comme disent Boltanski et Thévenot (1991)⁴⁵⁹, les compromis entre la raison civique, qui oriente le plus souvent l'activité contestataire, et la cité de l'inspiration à laquelle se réfèrent les artistes, sont parmi les plus précaires et instables qui soient. La fameuse tension constitutive entre logiques artistique et contestataire, *Voïna* les gère sans la moindre contradiction, elle se divise en deux ailes, où le courant

⁴⁵⁹ Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

moscovite est associé plutôt au combat politique dans le sens pratique et l'autre, celui de Saint-Pétersbourg, à la tentative de donner vie aux principes théoriques de *Voïna* sous forme de création d'utopie à l'échelle de la seule famille des fondateurs du groupe.

Trois activistes du groupe, Nadejda Tolokonnikova, Maria Alekhina et Ekaterina Samoutsevitch forment en 2011 à Moscou le groupe de punk rock féministe Pussy Riot, mondialement connu pour sa performance dans la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou. Après deux ans d'emprisonnement, Nadejda Tolokonnikova et Maria Alekhina se livrent plutôt à un combat politique, elles montent une agence de presse appelée *Media Zona*, chargée de médiatiser les procès de dissidents politiques en Russie, ainsi que *Zona Prava*, qui propose une aide juridique, psychologique et un service d'informations aux prisonniers et accusés au pénal en Russie.

La vie des fondateurs du groupe, Oleg Vorotnikov et Natalia Koza a pris un tournant différent. Le refus de tout ordre hiérarchique est présent jusque dans leur discours sur les œuvres de *Voïna*, où les auteurs privilégient les introductions et les descriptions métaphoriques et allusives, relatives aux mythes et légendes. C'est ainsi que cette voie, en opposition à tous les discours imposés, artistiques comme politiques et sociaux, élément de base du groupe, forme et renforce leur propre système d'existence. Quittant la Russie en 2013 car ils risquent d'être emprisonnés, Oleg Vorotnikov et Natalia Koza errent en Europe avec leurs enfants. Leurs reportages sur les réseaux sociaux, portant sur la vie quotidienne, avec expositions hebdomadaires de kilos de nourriture gastronomique volés dans les supermarchés (figure 109), ou de conquête de logements squattés souvent insalubres (figure 108), peuvent même faire figure de documentation sur une performance permanente. Tandis que probablement, dans l'esprit des fondateurs de *Voïna*, cet écart n'existe pas et leur vie quotidienne n'est qu'une représentation matérielle de leur programme mental. Il n'en demeure pas moins que le décalage de leur comportement avec le modèle social établi les conduit devant plusieurs tribunaux européens - le dernier en date, dans la ville de Graz en Autriche. Depuis janvier 2019 et jusqu'au moment de la préparation de ce texte en mars 2019, aucune nouvelle de leur part n'a été publiée.



Figure 108. Natalia Koza habitant avec ses enfants sur une péniche à Berlin, après la disparition d'Oleg Vorotnikov, février 2018, source : compte Twitter du groupe Voïna (@free_voïna)



Figure 109. Les enfants d'Oleg Vorotnikov et de Natalia Koza avec la nourriture volée dans un supermarché, mars 2018, source : compte Twitter du groupe Voïna (@free_voïna)

Comme Justyne Balasinski et Lilian Mathieu le précisent, dans le texte sur l'activisme artistique, leur habileté spécifique à manipuler des symboles prédispose les artistes à jouer un rôle prépondérant dans ces *luttés symboliques* que sont aussi, et nécessairement, les luttes sociales et politiques.⁴⁶⁰ *Voïna* a effectivement évincé d'autres artistes-performeurs du champ médiatique pendant presque dix ans, au total. Le groupe a rayonné de 2008 à 2011, ensuite en 2012 les membres du groupe *Pussy Riot*, disciples du groupe, s'emparent de l'attention du public en Russie et à l'international. Leur procès déclenche la pratique actionniste de l'artiste Pyotr Pavlensky⁴⁶¹ : l'idéologie émergente et les représentants du pouvoir deviennent non seulement les cibles de ses actions mais comme il le définit, des co-auteurs. Ainsi, ces événements de la période de 2008 à 2017 se présentent en Russie comme la seule figure légitime de l'artiste de performance, celui du militant, du martyr politique, du fol-en-Christ, suicidaire au nom de la nécessité de changement d'ordre et de langage.

Voïna et son dernier successeur Pyotr Pavlensky ajoutent les dernières touches au portrait d'un héros solitaire dont le processus créatif est contemplatif et hermétique, donc très moderniste à la base, et qui par la suite sera remplacé par les figures de ceux qui, au contraire, tentent de mettre en place une communication immersive et luttent contre le pouvoir incarné dans la vie quotidienne et l'esprit de la société, et non plus seulement par quelques représentants des élites politiques.

3.7.4. Les artistes « civils » : restitution du body-art, activisme social et hyper-compensation éthique

Qu'est-ce qui fonde le travail des autres artistes de performance de l'époque de *Voïna*, et pour lesquels l'élément du combat politique est moins présent ? L'ouvrage fondamental d'Andrey Kovalev sur l'activisme artistique russe, qui incluait la performance, entre les années 1990 et 2000 montre que pendant cette seule décennie les différents artistes et collectifs d'artistes ont repris les sujets abordés

⁴⁶⁰ Justyne Balasinski, Lilian Mathieu (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴⁶¹ C'est en signe de soutien aux Pussy Riot, lors de leur procès en 2012, que l'artiste décide de se coudre les lèvres. Il s'agit de sa première action intitulée *Couture*.

dans la période entre les années 1960 et 1980 par leurs collègues des pays de l'Ouest. Cette évolution accélérée fait penser à la théorie biologique de la récapitulation qui veut que l'ontogenèse d'un organisme passe par des stades représentant les espèces ancestrales de celui-ci. Cette théorie peut ainsi être applicable à un médium artistique, au moment de son exploration de nouveaux territoires : pour que l'art de la performance en Russie commence à déborder les questions autres que celles du body art européen et américain des années 1970, la connaissance théorique de ce mouvement ne suffisait pas, il était nécessaire de revivre cette pratique empiriquement en entreprenant ses propres recherches dans ce domaine. Bien sûr, cette idée ne vise pas à unifier la performance en Russie dans les années 1990-2000, pourtant la tendance compensatrice reste celle qui domine jusque dans les années 2010.

Le prix Kandinsky, une distinction qui compte parmi les prix d'art contemporain les plus prestigieux du pays, et qui a pour but de confirmer la notoriété d'un artiste russe novateur et représentatif de sa génération, commence en 2011 à être remis à des artistes de la performance. Ce prix représente une vitrine de l'art contemporain russe et une exposition des tendances artistiques que les critiques et les curateurs les plus réputés décident de promouvoir. De 2011 à 2015 ces tendances s'inscrivent manifestement dans une succession de la tradition du body art, dans une affirmation de l'intimité personnelle, de la souffrance corporelle et mentale, dans une affirmation de son identité, sans oublier le sujet du féminisme. En dépit de trouvailles poétiques originales et de manipulations sophistiquées des symboles dans le contexte de l'histoire de l'art international, ces pièces peuvent difficilement être qualifiées de novatrices. Le choix du jury doit être plutôt expliqué par la motivation d'affirmer le statut d'art de la performance classique, dans une société où la dispersion des connaissances en termes de culture contemporaine reste encore très inégale dans la population. Voici quelles œuvres performatives sélectionnées comme finalistes ou lauréates du prix Kandinsky afin de représenter le contexte de l'art de la performance de l'époque.

La vidéo *Œufs* (2010, figure 110) de Polina Kanis montre l'artiste sur un toit, essayant d'attraper dans sa jupe des œufs qui volent dans toutes les directions. Elle en attrape certains, mais pas tous, en bougeant à gauche et à droite, évoquant une image de jeu vidéo. D'après l'interprétation de l'artiste, *Œufs* est une image du statut

sexuel de l'individu dans le cadre de la structure sociale des relations conventionnelles entre les sexes, sur le thème de la victimisation féminine volontaire et de l'agression socialement légitime.



Figure 110. Polina Kanis, *Œufs*, performance, documentation vidéo, 2010, courtesy Polina Kanis

Olya Kroytor présente la performance *Purification* (2011, figure 111), où elle nettoie le sol dans les salles d'exposition avec ses propres cheveux. En dépit de l'interprétation de l'artiste, en référence à une purification karmique et une tentative de communication assez intime avec les visiteurs, cette performance fait aussi écho au sujet de la vulnérabilité féminine et de sa position de soumission dans la société.



Figure 111. Olya Kroytor, *Purification*, performance, Solyanka Gallery, Moscou, 2011, courtesy Olya Kroytor

Dans la performance *Underwear* (2012, figure 112) l'artiste Liza Morozova, habillée en chemise de nuit, marche pieds nus sur un long podium brillant recouvert de verre brisé et lit à haute voix des fragments de ses journaux intimes. Dans les textes interprétatifs de l'œuvre, l'artiste met l'accent sur le sujet de l'existence, sur la naissance et l'individuation, et sur le rapport intime/extime dans le cadre de la présence du public. Deux ans plus tard, Liza Morozova devient aussi finaliste du prix avec sa performance *La mère-Partie* (figure 113). Ce travail manifestement anti-guerre a été montré en 2014, au moment du conflit avec l'Ukraine. L'artiste totalement dénudée se scotche les yeux avec du ruban adhésif et se déplace dans la pièce avec un tank-jouet télécommandé collé à la tête. Tout membre de l'audience peut « ouvrir le feu » via le char en utilisant la télécommande. L'iconographie même de cette performance fait écho à une documentation des performances classiques des années 1970, avec les problématiques inévitablement associées à cette époque et qui d'ailleurs, d'après Liza Morozova, restent pertinentes dans la Russie d'aujourd'hui.

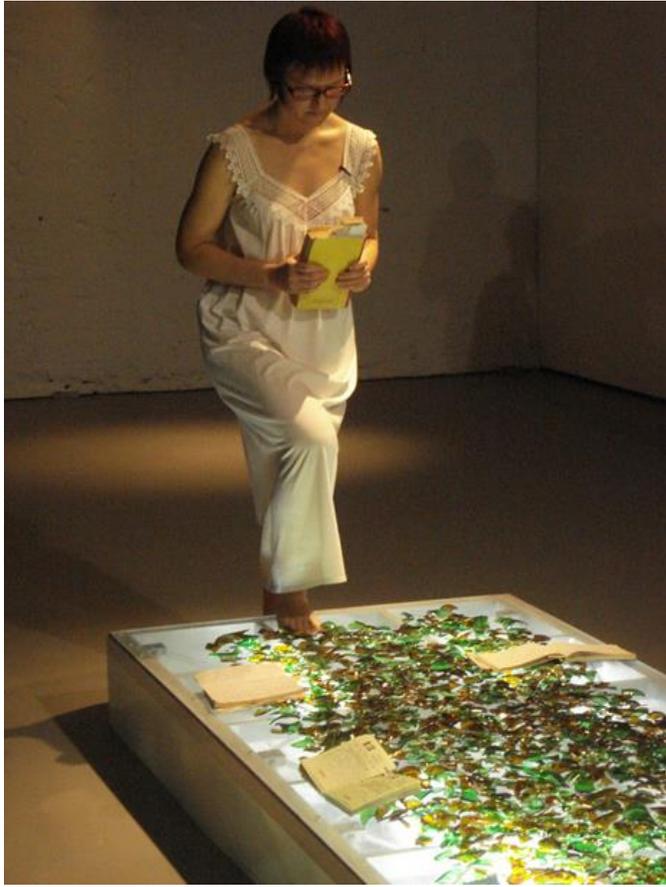


Figure 112. Liza Morozova, *Underwear*, documentation de performance, crédit photo : E.Zhourova, galerie ph_Manometr, Centre ArtPlays, Moscou, 2012, Courtesy Liza Morozova



Figure 113. Liza Morozova, *La mère-Partie*, documentataion de performance, crédit photo : T. Dospekhova, Centre de culture contemporaine Garage, Moscou, 2014, Courtesy Liza Morozova

Les caractéristiques modernistes des performances « légitimes » russes acquièrent une portée maximale en 2015 lorsque Olya Kroytor obtient le statut de jeune artiste de l'année avec son œuvre *Le point d'appui* (figure 114). Cette performance, pour laquelle l'artiste est restée plusieurs heures sur un pilier de bois de quatre mètres figure, physiquement comme symboliquement, comme la manifestation la plus flagrante de l'idée d'une singularité, d'un individualisme héroïque et de la vulnérabilité extrême souvent attribuée aux artistes de la performance classique. Cette performance, en dépit de l'absence de consigne violente et extrême, et grâce à un dispositif très évocateur, peut être considérée comme un point culminant de la tradition du body-art russe institutionnel, en quelque sorte artificielle et imposée par les « gardes-frontières » de l'art contemporain russe.



Figure 114. Olya Kroytor, *Le point d'appui*, documentation de performance, Centre de culture contemporaine Garage, Moscou, 2013, Courtesy Olya Kroytor

3.7.5. Un tournant relationnel

A partir de 2015 et surtout de 2016, l'attitude du jury change et marque même un certain tournant dans la pratique performative russe où la stratégie contemplative, élément de la tradition moderniste des héros solitaires et des fols-en-Christ, associée à une performance classique, est remplacée par une stratégie de dialogue. C'est ici que se transforme le statut du corps, dont les caractéristiques physiques ne sont plus un sujet ciblé : le corps devient prétexte et outil de communication. La nécessité d'atténuer la discrédance axiologique entre les générations des jeunes et des adultes nés sous le régime bolchévique, entre les disciples du pouvoir en cours et les fervents de la société libérale, est désormais présentée sous la forme d'une esthétique relationnelle. A partir de 2012 et à grands pas à partir de 2016, à la suite du tournant conservateur du pouvoir ayant donné naissance au mouvement contestataire, après des décennies d'apathie et de peur détectés par les sociologues dans la population du pays, le dialogue entre les différents membres de la société semble acquérir un grand potentiel.

En 2015 Alexey Martins et Igor Lazarev font les chauffeurs de taxi, et transportent des passagers gratuitement dans la ville, le paiement étant remplacé par des dialogues sur l'art. Les artistes de cette performance intitulée *Comment expliquer l'art contemporain au peuple sibérien* (figure 115) ont pour but de rencontrer des gens éloignés de la culture non -soviétique pendant soixante-dix ans, de tenter de partager avec eux les nouveaux concepts esthétiques mais aussi d'explorer la ville à travers des déplacements plutôt discursifs que géographiques.



Figure 115. Alexey Martins et Igor Lazarev, *Comment expliquer l'art contemporain au peuple sibérien*, performance, documentations vidéo, octobre 2014, Krasnoyarsk, courtesy Alexey Martins et Igor Lazarev

Les mêmes intentions à propos des écarts axiologiques inégaux sont exprimées dans les récits de Elena Kovylnina, l'artiste confirmée citée ci-dessus. Après une longue expérience en body art, elle se reconvertit et commence à jouer un rôle de médiateur pour un public habituellement indifférent à l'art contemporain. Sa performance *Carotte culturelle* (figure 116) est exécutée sur deux marchés, celui d'un village non loin de Moscou et un autre situé à Moscou. Elena Kovylnina, en tenue de vendeuse soviétique, propose aux visiteurs du marché des fruits et des légumes peints sur des toiles de multiples formats. Jouant avec les définitions différentes du mot « culture », Kovylnina considère que confrontés à ce dispositif décalé, les gens ayant accès uniquement à la culture des fruits et légumes commenceront à s'approprier d'autres aspects de ce terme.



Figure 116. Elena Kovylyna, *Carotte culturelle*, documentation de performance, marché Daniloski, Moscou, 2018, Courtesy Elena Kovylyna

Dans cette logique est aussi inscrite ma performance *Travel to the North* (Polina Dubchinskaia, 2014, figures 117, 118), réalisée quelques années avant ce tournant relationnel, mais évoquant bien cette problématique. J'ai fait voyager un moulage de mon corps dans le train de nuit Tula-Saint-Pétersbourg dans un compartiment ouvert et sans aucune surveillance. Le moulage faisait partie d'une installation à Tula et devait être restitué à Saint-Pétersbourg après l'exposition. Le voyage en couchette de train semblait le moyen le plus approprié pour acheminer cette pièce volumineuse et fragile. Ceci m'a invitée à mener l'expérience, qui permettait de questionner le statut actuel de l'œuvre d'art, en confrontant les passagers de troisième classe d'un train régional à une situation décalée provoquée par cette action fortuite *in situ*.



Figures 117, 118. Polina Dubchinskaia, *Voyage dans le Nord*, documentation de performance, train de nuit Tula-Saint-Pétersbourg, 2014, courtesy Polina Dubchinskaia, fabrication de moulage : Rustam Igamberdiev

Les mêmes transformations touchent l'activisme artistique, qui occupe une place majeure dans l'art du geste en Russie. En 2017 la finaliste du prix Kandinsky est l'artiste Catherine Nenasheva, dont le travail n'a par ailleurs pas besoin de légitimation officielle.

Pour son action intitulée *N'aie pas peur* (figure 119), pendant trente jours Catherine vivra habillée de l'uniforme des détenues, dans des espaces publics, au travail et chez elle. Durant cette période, elle fera trente photos dans différents endroits afin de soutenir les femmes en prison et les ex-détenues libérées. Au cours de l'action *Punition* (figure 120), pendant trois semaines l'artiste se déplace à Moscou attachée à un lit métallique, symbole de l'orphelinat en Russie. Pendant tout le procédé, Catherine se soumet elle-même à différentes formes de punition pratiquées par le personnel des centres psychiatriques de correction pour les enfants handicapés. Pour *Entre ici et là* (figure 121), Catherine fait appel à une autre catégorie vulnérable, celle de patients d'internats psycho-neurologiques, d'institutions médico-sociales pour les personnes souffrant de déficiences intellectuelles, de handicap psychique ou de troubles mentaux. Ces personnes restent dans ces endroits souvent pendant toute leur vie, ce qui donne à Catherine l'idée de parcourir leurs itinéraires préférés à Moscou et à Minsk, mais par solidarité elle se prive d'images réelles de ces endroits : l'artiste vagabonde avec un casque de réalité virtuelle où sont projetés les enregistrements de la vie dans les internats. Enfin, après être soumise à des tortures au Donbass, Catherine Nenasheva conçoit une performance, puis un spectacle, *Kargo 300* (figure 122). En pleine rue, l'artiste se met dans une cage pour animaux, enveloppée de film transparent sur laquelle figure un texte concernant l'omniprésence des tortures en Russie. Sans mot dire, l'artiste reste dans la cage en laissant agir les passants. Cette performance se transformera ensuite en spectacle immersif, avec la vraie reconstitution de l'expérience de Milgram.



Figure 119. Catherine Nenasheva, *N'aie pas peur*, documentation de l'action, crédit photo : Viktor Novikov, Moscou, 2015. Courtesy Catherine Nenasheva



Figure 120. Catherine Nenasheva, *Punition*, documentation de l'action, crédit photo : Sacha Lavrova, Moscou, 2016. Courtesy Catherine Nenasheva



Figure 121. Catherine Nenasheva, *Entre ici et là*, documentation de l'action, crédit photo : Natasha Budantceva, Moscou, 2017. Courtesy Catherine Nenasheva



Figure 122. Catherine Nenasheva, *Kargo 300*, documentation de l'action, crédit photo : Natasha Budantceva, Moscou, 2018. Courtesy Catherine Nenasheva

En 2018 et 2019 Catherine Nenasheva institutionnalise son travail et propose des interventions artistiques et civiques, toujours dans le domaine de la stigmatisation (rencontres psychothérapeutiques avec des victimes de tortures, ateliers avec des adolescents autour du sujet des stéréotypes sociaux imposés, spectacles immersifs). Ainsi, non seulement le système organisationnel de ces interventions arbore la non-sélection et l'égalité absolue, mais aussi sur le plan sémantique toutes les problématiques de ces rencontres, spectacles, performances sont tissées autour du sujet de la non-stigmatisation et donc de la non-hiérarchisation physique, psychique, sociale.

Sur le plan sociologique, Catherine Nenasheva porte en elle les tendances caractéristiques non seulement des artistes de la performance russe de sa génération, mais aussi celles décelables dans des pays rompant avec un régime autoritaire. Visiblement, l'activisme artistique change de genre : à la différence des années 1990 et 2000, et même du début des années 2010, il n'est plus machiste et héroïque, orienté vers un ébranlement de la tranquillité des hautes sphères du pouvoir. Au début des années 2010 l'activisme artistique a plutôt un visage féminin, ses représentations visent l'implication de tout public et non des autorités, le mécontentement purement politique est remplacé par un éventail plus large de revendications relatives à toutes formes de précarité et de vulnérabilité sociale. En revanche, si l'activisme des années 2000 était probablement tourné vers une révolution "par le haut" et s'incarnait dans les archétypes de héros-révolutionnaires, vers les années 2020 l'activisme artistique cherche à entreprendre des changements "par le bas" et adopte les outils de la communication horizontale. Les activistes de ce mouvement sont assez nombreux, outre Catherine Nenasheva, sur le plan médiatique on cite souvent le groupe « {patrie} » (actuellement scindé), Darya Serenko avec son mode de manifestation discret, la coopérative de couture Schvemy...

3.7.6. Extrême Version 2.0

Si en France le public semble atteindre un seuil de sensibilité envers la performance tel que certains spectateurs deviennent facilement les ambassadeurs et

les complices des artistes, en Russie les artistes continuent à tester la solidité de leurs spectateurs. Plus le seuil de sensibilité est bas, plus l'intensité esthétique et éthique du message cherche à devenir forte, parfois jusqu'à l'extrême. C'est alors à cette irrégularité axiologique dans la société russe que la performance et l'actionnisme en Russie doivent une de leurs caractéristiques particulières, celle qui pourrait être qualifiée d'hypercompensation. Il est probable que pendant la période de transition de la société russe, dans les années 1990-début 2000, en raison d'un manque de standards axiologiques, certains gestes éthiquement contradictoires n'étaient pas pensés comme transgressifs.

Les mécanismes de l'anomie⁴⁶² ont maintenu une tolérance envers des gestes artistiques dangereux pour le public ou limitant fortement la liberté du public (les performances d'Oleg Kulik et du groupe *Voïna* sont des exemples assez frappants de cette stratégie).

Vers les années 2020 le système de valeurs semble un peu plus stable, et cette hypercompensation ne semble pas être en déclin mais plutôt en recherche de nouvelles formes d'extériorisation. Par exemple, le spectacle immersif *Cargo 300* de Catherine Nenasheva dédié aux tortures dans les établissements pénitentiaires qui a suivi la performance de même nom, proposait une expérience de Milgram et offrait aux acteurs et au public un éventail de gestes assez large, contenant l'agression physique et/ou morale. Le public était seulement averti qu'il avait la possibilité d'interagir avec les acteurs autant qu'il le voulait, sans consignes de sécurité⁴⁶³. Cependant, contrairement aux actions directes des années précédentes, face au souci émergent d'un respect du bien-être physique et mental dans le pays, la nécessité s'impose d'un minimum de sécurité. Ceci oblige les artistes à concevoir des œuvres avec une distance plus importante que dans les actions qui précédaient: dans ce contexte du spectacle, tout est possible sur le plateau, mais la salle joue un rôle régulateur.

⁴⁶² Les phases de l'anomie en Russie après 1991 sont étudiées en profondeur par Sergey Kara-Murza dont les résultats sont publiés dans son livre «Anomie en Russie, raisons et manifestations» (Editions « Nauchny experiment », Moscou, 2013). Notamment, selon lui l'année 2012 marque une faible cristallisation des valeurs dans la société russe, manifestée, pour le mouvement contestataire anti-pouvoir, dans l'auto-gestion.

⁴⁶³ Deux mois après le début de la projection en mars 2019 deux spectatrices ont porté plainte sur les réseaux sociaux, suite à des gifles données par des acteurs.

C'est ici une autre façon d'attaquer la sensibilité de la « société anesthésiée » qui à la base ne présente aucun risque pour la santé des êtres vivants. Il s'agit d'un cas très singulier qui n'est pas devenu une pratique courante, néanmoins cet exemple me semble pertinent dans le contexte de la recherche des traits caractéristiques de la performance entre les années 2010 et 2020 en Russie. Danila Tkachenko se considère comme artiste-photographe, pourtant, derrière plusieurs séries de ses photographies il y a sans doute une performance. Ainsi, la première frontière vise à assurer la sécurité du public.



Figure 123. Danila Tkachenko, photo #1 de la série *Motherland*. Courtesy: Danila Tkachenko et Russiantearoom Gallery (Paris)

En 2017 des images sans présence humaine ébranlent Internet en Russie. Les conservateurs, les journalistes et les internautes s'élèvent contre une série de treize clichés de Danila Tkachenko *Motherland* (figures 123, 124) pour laquelle l'artiste incendie les restes de maisons abandonnées dans des villages-fantômes du nord-ouest du pays. Entre parenthèses il est important de dire que l'artiste avait

préparé le projet pendant plusieurs années, étudiant le massif des territoires ciblés, choisissant les restes de vieilles maisons en bois en état périssable hors de toute trace de chemin, et érigeant même à partir de ces restes des constructions en forme d'isbas russes, pour finalement y mettre le feu. Le village russe, héritier d'une histoire longue et tragique, source de multiples connotations tristes, est l'un des symboles-phares des relations entre le peuple et le pouvoir. C'est pourquoi lors de cette levée de boucliers, les critiques ont évoqué la fragilité du patrimoine local, témoin du passé tragique de la population rurale russe, que l'artiste paraissait vouloir réduire à néant. Il y avait également des interprétations positives, bien évidemment. Notamment celle de l'historienne d'art Irina Kulik qui, au contraire, comparait ces « squelettes » à des foetus non enterrés et qui, à travers le geste de Tkachenko, avaient retrouvé le calme éternel⁴⁶⁴. Larissa Grinberg, galeriste, voit dans ce projet comme un dernier accord du projet moderne russe très fortement orienté vers la destruction des traces du discours du passé⁴⁶⁵. Pourtant, l'hyper-compensation, en tant qu'outil artistique - presque figure de style - de ce projet, traduite dans la nécessité d'immoler un bien intangible, avec un impact esthétique et discursif, révèle à son tour la nature profondément moderniste de cette œuvre, exposée dans un contexte inapproprié.

⁴⁶⁴ Sergueï Medvedev, « *La patrie est en feu* », interview avec Irina Kulik et Larissa Grinberg, radio « Svoboda », le 13 décembre 2017, URL : <https://www.svoboda.org/a/28913666.html>, consulté le 13 avril 2019.

⁴⁶⁵ *Ibid.*



Figure 124. Danila Tkachenko, photo #13 de la série *Motherland*. Courtesy: Danila Tkachenko et Russiantearoom Gallery (Paris)

Dans son ouvrage *Extrême : Esthétiques de la limite dépassée*, Paul Ardenne ajoute que le spectacle de l'extrême, à l'opposition de l'acte de l'extrême, dans ce cadre non négociable, est la culture du dépassement sans risque, une simulation productive de stimulation sans conséquence asociale,⁴⁶⁶ ce qui n'est d'ailleurs pas le cas pour les deux exemples cités. La force d'impact du projet de Tkachenko repose alors sur l'opposition entre la forme très distante de l'œuvre, évoquant une histoire presque inventée, et un contenu fondé sur une réelle transgression des signifiants surchargés.

En mai 1968 l'essayiste Ivan Illich faisait le constat, né du diagnostic d'une «analgésie» de la société, résultat de son inertie et de son conformisme : « La faculté de jouir des plaisirs simples et des stimulants faibles décroît. Il faut des stimulants de plus en plus puissants aux gens qui vivent dans une société

⁴⁶⁶ *Ibid.*

anesthésiée pour avoir l'impression qu'ils sont vivants [...] Dans son paroxysme, une société analgésique accroît la demande de stimulations douloureuses »⁴⁶⁷. Il y a sans aucun doute des similitudes entre la Russie des années 2010 et l'Europe Occidentale à la fin des années 1960 lorsqu'est apparue une génération portant en elle un nouveau paradigme discordant avec celui de plusieurs générations précédentes. Les valeurs « machinocentriques » des élites nées sous Krouchtchev et donc diffusées sous forme de discours officiel vont à l'encontre d'une manière de vivre de la génération née dans un tournant ontologique de la société, et dont le discours est encore très peu visible dans l'espace informatique. C'est donc à l'inertie propre à la société russe contemporaine que Pyotr Pavlensky dédie sa fameuse action *Fixation*, réalisée sur la Place Rouge, visant à représenter la capacité de ces compatriotes à tenir le lit de Procuste. *Cargo 300* de Nenasheva et *Patrie* de Tkachenko testent, de leur côté, le filtre axiologique d'une société à capacité d'absorption universelle.

3.7.7. Révolutions par le bas en écoles d'art

La dimension matérielle et théâtrale dans la performance rappelle également le travail d'une communauté artistique de St Pétersbourg, Sever-7 (« Nord – 7 » en français), chez qui la performance coexiste avec une pratique de la peinture et devient même un support pour cette dernière. Si pour Tkachenko un médium plastique, notamment celui de la photographie, est un moyen de créer une distance et d'adoucir un dispositif lourdement chargé, pour les artistes du groupe Sever-7, la peinture et le dessin sont plutôt un outil permettant de donner un sens à un geste absurde. Il semble important de mentionner ce groupe, non seulement pour la variation d'approches esthétiques qu'il apporte, mais surtout par rapport au contexte de la critique institutionnelle – phénomène relativement rare dans un pays plutôt préoccupé de critiquer le pouvoir.

⁴⁶⁷ Ivan Illich, *Némésis médicale*, Paris, Seuil, 1975, cité par Paul Ardenne dans Paul Ardenne, *Extrême esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Les expressions « dessin performatif », « dessin actif », « séance pose performative » utilisées par le groupe, renvoient sémantiquement aux pratiques *d'action painting*, où l'image dérive d'un geste physique, d'une chorégraphie spécifique de l'artiste, qui tire probablement son inspiration chez Jackson Pollock ou le groupe Gutai. Sever-7 propose de revisiter cette expression et détache physiquement ces deux activités, qui pourtant sont soudées symboliquement encore plus étroitement : l'*action painting* prévoit un caractère du dessin très aléatoire, tandis que dans la pratique actuelle de Sever-7, au contraire, la performance dicte le dessin, transformant ce médium *a priori* influencé par le contexte en contexte autonome.

Les leaders de Sever-7, Alexandr Tsikarishvili, Nestor Engelke et Leonid Tskhe, sont issus de l'Académie des Beaux-Arts de Russie, symbole de traditions académiques rigides, et souvent accusé de conservatisme démesuré, analogue à celui de l'état. Dans ce contexte donc, les oeuvres visant une réaction de part de la critique institutionnelle acquièrent aussi un sens politique exprimé (ou plutôt chiffré) par une image métaphorique, paisible et surréaliste.

En 2016 Leonid Tskhe, jeune enseignant à l'Académie, décide de revisiter le cours de peinture et de dessin d'après modèle vivant ou de nature morte. Au lieu des étoffes, de la vaisselle ou des fleurs que chaque professeur sélectionne et installe à sa manière, Leonid Tskhe apporte différents matériaux de construction qui seront très vite introduits dans des compositions avec des modèles vivants, qui prennent à leur côté des postures éloignées de l'iconographie classique. Cette idée de Leonid Tskhe donne naissance à une pratique devenue très répandue parmi la jeune génération d'artistes de Saint-Pétersbourg. Très rapidement les postures proposées par les modèles, qui commencent eux-mêmes à jouer aux artistes, se font de plus en plus sophistiquées, avec des étoffes et des accessoires grotesques, de même les lieux de déroulement deviennent de moins en moins prévisibles (par exemple, un jour le groupe décide d'aller dans un cimetière). La révolte de trois artistes contre l'ordre d'une seule école locale s'est ainsi transformée en pratique artistique courante et a mis en question le diktat d'institutions de plus en plus puissantes.



Figure 125. Sever-7, *École de dessin actif et de pose performative dans le cadre de l'exposition solo « Horizont - 19 »* au Noviy Musée, Saint-Pétersbourg, 2019. Crédit photo : Evgeny Gorkoucha. Courtesy Sever-7



Figure 126. Alexandr Tsikarishvili, dessin auprès d'une séance du *dessin actif*, Courtesy Alexandr Tsikarishvili

Si le premier mouvement de la critique institutionnelle a été lancé (sans être encore ainsi nommé) à la fin des années 1960 par des artistes comme Marcel Broodthaers et Daniel Buren en Europe, Michael Asher et Hans Haacke aux Etats-Unis et ensuite reprise, réévaluée et baptisée de son nom dans les années 1980 par des artistes comme Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson et d'autres⁴⁶⁸, les institutions russes liées à l'art ne sont devenues les cibles de la critique artistique que très récemment. Si dans les années 1990 - début 2000 des communautés et des institutions ont été créées par les artistes en réaction à une absence d'infrastructures artistiques, dans les années 2010 au contraire, il s'agit du désaccord des artistes face à un ordre de choses imposé par des structures gérées par des non-artistes. Sever - 7 est le groupe le plus visible qui déclare la critique institutionnelle comme élément fondamental de son programme (en parallèle au fameux collectif pétersbourgeois *Chto delat ?* (« *Que faire ?* »⁴⁶⁹ en russe) qui s'est d'ailleurs transformé en plateforme d'éducation et de débats). Les propositions de Sever - 7 semblent non seulement questionner la situation actuelle, mais également adopter et s'appropriier toute l'histoire de l'art moderne et contemporain - que l'art russe n'a jamais réellement intégré - et l'incorporer dans sa pratique. Ainsi, la critique institutionnelle du groupe porte non seulement sur le côté administratif des structures artistiques, mais aussi sur le processus d'institutionnalisation des médias artistiques, que Sever-7 cherche à concevoir différemment.

La peinture en plein air, emblème de la peinture académique du 19^{ème} et 20^{ème} siècle, est invitée à imiter non pas une réalité, mais une fiction pure - d'autant que cette fiction n'est ni une hallucination collective, ni une action artistique autosuffisante. Finalement, la scène n'est créée que pour être peinte, et en même temps, la peinture dans ce cadre ne sert qu'à légitimer l'existence de la scène performative proposée. Notons que nous sommes ici en présence de deux médias non pas autoréférents, mais référents réciproquement, dans une mise en abîme où chacun d'eux ne trouve sa légitimité que s'il est abordé et traité en duo avec l'autre.

⁴⁶⁸ John C. Welchman, « Introduction », dans id. (sld), *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium*, Vol. II, Zurich, JRP|Ringier, 2006.

⁴⁶⁹ *Que faire ? Les hommes nouveaux* (1862-1863) est un roman écrit par le philosophe, journaliste et homme de lettres russe Nikolai Tchernychevski, a exercé une influence considérable sur des générations de jeunes radicaux et révolutionnaires russes.

Libérer le processus créatif ne suffit pas, il y a remise en question de la réalité même que le groupe semble tenter d'exclure du processus d'institutionnalisation : désormais Sever - 7 a sa propre réalité, ce qui déclenche d'ailleurs un processus d'institutionnalisation de toute l'activité du groupe. « We are the institution »⁴⁷⁰ répète Andrea Fraser, nommée par les critiques porte-parole de la critique institutionnelle « deuxième génération »⁴⁷¹. Pourtant, ce processus de création de conventions internes ne semble pas déranger pour le collectif, qui par ailleurs diversifie sa pratique d'institutionnalisation et ouvre en 2019 une galerie non commerciale, *Kunsthalle nummer sieben*, qui vient de débiter, avec des expositions d'artistes se tenant à l'écart d'institutions dites confirmées. En s'appropriant, sur le plan du contenu, une part de la réalité artistique de la ville par la méthode de la *peinture performative*, et sur le plan de la forme, cette toute nouvelle structure organisationnelle, Sever - 7 est près d'ébranler complètement la répartition de la scène artistique urbaine.

3.7.8. Global Russian

Une petite minorité d'artistes de performance russes ont réussi à franchir non seulement les limites des institutions, mais aussi celles du territoire. Oleg Kulik, Elena Kovylyna, groupe « Blue Noses », Pussy Riot et Pyotr Pavlensky : voici les artistes qui ont formé l'image de l'art du geste russe à l'international. En même temps, le contexte national, *Russianness*⁴⁷², exploité comme fondement de leur travail, semble être un obstacle important les empêchant de devenir des artistes internationaux dans le sens propre du terme. Pour accéder à une carrière internationale, il faudrait maîtriser une certaine lingua franca des arts visuels qui aiderait à échapper à cet « essentialisme national »⁴⁷³, et être capable d'associer la langue locale à un discours global.

⁴⁷⁰ Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, New York: Septembre 2005. Vol. 44, n°1.

⁴⁷¹ Claire Moulène, « Théâtre de négociations », *Initiales*, n° 05, URL : http://www.revueinitiales.com/pdf/af/edito_moulene.pdf, consulté le 25 mai 2020.

⁴⁷² Le terme est proposé par Andrei Shental pour caractériser la spécificité de l'art russe des années 1990 ; dans : Shental, Andrei, "Under Western Eyes", *Paper Visual Art*, Vol.10, spring 2019.

⁴⁷³ Andrei Shental, "Under Western Eyes", *Paper Visual Art*, Vol.10, spring 2019.

Taus Makhacheva, artiste d'origine du Daghestan, a réussi à inscrire sa pratique - par ailleurs fortement liée à son lieu d'origine - dans le contexte critique international : elle représente cette nouvelle génération que la rédactrice du magazine *Art Guide*, un des plus connus en Russie, a baptisé « Global Russian »⁴⁷⁴. Souvent ce passage du local au global est induit par une formation internationale ce qui est le cas pour Makhacheva : elle est diplômée d'un BA à Goldsmith University à Londres (2007) et d'un MFA au Royal College of Art (2013). En outre, l'artiste a exposé dans différents pays à travers le monde y compris à la Biennale de Venise (2017).

Voici quelques performances, peut-être les plus représentatives dans le contexte des enjeux territoriaux. Pour *Rapides et furieux* (figure 127) Makhacheva décide de participer à un tour de street racing du côté de Makhachkala (Daghestan) – la participation à cette course étant une prérogative des « vrais » hommes (il faut noter que la société caucasienne est assez machiste et la femme y occupe une position très vulnérable). Pour cette course, Makhacheva, emmitoufle sa jeep de morceaux de fourrure prélevés sur des vieux manteaux soviétiques. Pour *Corde* (2015, figure 128) l'artiste embauche un voltigeur professionnel qui marche sur une corde tendue sur un abîme en s'équilibrant, non pas d'un long bâton, mais de tableaux d'artistes caucasiens. Puis en 2016 l'artiste cherche un emplacement pour une grande statue dédiée à deux conservatrices de musée du Daghestan qui ont réussi à préserver un tableau d'un vol (*Super Taus, Untitled 2*, figure 129). Taus, en costume traditionnel avar, marche depuis Makhachkala jusqu'à Moscou, et se rend ensuite à Paris, où elle se rapproche du Centre Pompidou, portant encore sur le dos la grande statue des deux femmes.

⁴⁷⁴ Maria Kravtsova, « Interview avec l'artiste Taus Makhacha », *Art Guide Magazine*, le 12 mai 2015.



Figure 127. Taus Makhacheva, *Rapides et furieux*, projet photo et vidéo, 21'06", 2011, Makhachkala, Daghestan, Courtesy Taus Makhacheva



Figure 128. Taus Makhacheva, *Corde*, vidéo, 58'10", Daghestan, 2015, Courtesy Taus Makhacheva

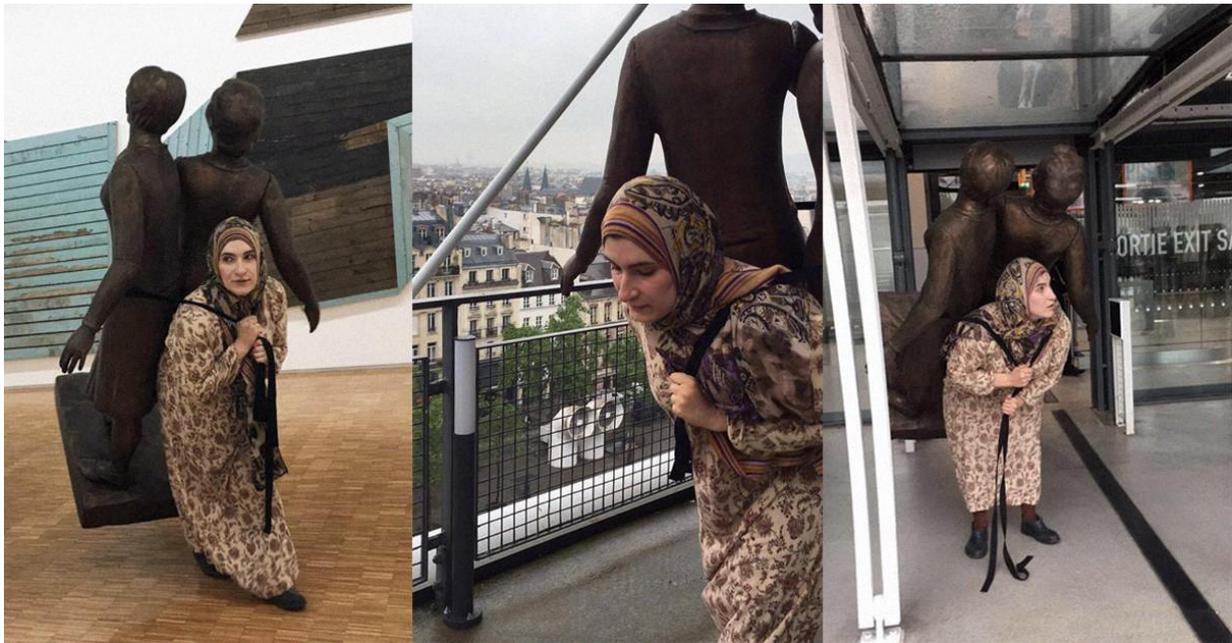


Figure 129. Taus Makhacheva, vidéo, photos, coupures de journaux, sculpture, Makhachkala – Moscou – Paris, 2016, Courtesy Taus Makhacheva

Taus Makhacheva analyse sa région d'origine dans son rapport à l'histoire, à la mémoire collective et à la réalité quotidienne. Dans les mêmes œuvres, elle soulève simultanément, et souvent non sans humour, les questions du genre, des traditions et des problèmes des territoires isolés - notamment dans la région du Caucase – au sein du contexte global, souvent dans l'optique de situations, en lien avec des artistes et des musées locaux, mettant en avant les malaises causés par la centralisation extrême de la Russie.

Maria Kravtsova, dans son interview avec l'artiste, évoque les particularités de la vie de Taus qui sont peut-être caractéristiques de sa génération partout dans le monde. Elle constate :

*Il existe plusieurs Taus Makhacheva. L'une est une moscovite contemporaine, l'autre - une fille de Daghestan issue d'une famille aisée, la troisième est une illustration parfaite des Global Russians. D'ailleurs, chacune de ces images est beaucoup plus vague qu'il ne le paraît à distance. Tu travailles beaucoup le sujet de l'identité mais tu changes toujours de territoires...*⁴⁷⁵

Cet ensemble de propriétés évoque un profil spécifique d'artiste contemporain, désigné par le néologisme, forgé par Nicolas Bourriaud, de « radicant ».

⁴⁷⁵ Ibid.

*Les créateurs contemporains posent déjà les bases d'un art, non pas radical, mais radican — épithète désignant un organisme qui fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance. Être radican : mettre en scène ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes, autant dire leur dénier toute valeur d'origine ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt que soustraire.*⁴⁷⁶

En effet, Taus Makhacheva propose une nouvelle vision du monde dans une logique de fluidité, de nomadisme et de relationnisme bien ancré dans ce que Jean-Hubert Martin qualifie de « grille d'interprétation de la diversité échappant à la fois à l'ethnocentrisme colonial de l'histoire universelle de l'art et au relativisme multiculturel »⁴⁷⁷.

Cette voie semble propre à deux artistes mentionnés, Taus Makhacheva et Danila Tkachenko, effectivement plus exposés à l'international, et d'après mes discussions avec d'autres artistes, même plus appréciés à l'étranger que dans leur pays. La société russe, faisant probablement suite à une longue tradition, se méfie encore de ses citoyens devenus des héros internationaux et au contraire, enrachine avec enthousiasme ses héros nationaux, même ceux qui ont une réputation négative, dans le métatexte national. De plus la performance, revendiquée comme un acte héroïque et anti-institutionnel, lorsqu'elle est reconnue par les institutions, surtout internationales, éveille les soupçons dans l'esprit du monde de l'art russe. Le travail de Makhacheva et de Tkachenko semble être inscrit de manière juste dans la réflexion de Paul Ardenne quant au poids des différents territoires, géographiques et symboliques, dans l'art contemporain :

Last but not least, un mot doit être dit de l'art tel que le conçoivent ceux qui perçoivent la réalité non depuis le « centre » (l'Occident) mais, nourris et armés de l'esprit du « multi-culti » (le multiculturalisme), depuis l'autre bord de ce monde : les artistes de la « périphérie », périmètre toujours mal définissable sauf par sa qualité première et traditionnelle, la relégation culturelle, la position de second rang. Cette

⁴⁷⁶ Nicolas Bourriaud, « Pour un art radican », *Stream* n°01, 2008.

⁴⁷⁷ Jean-Hubert Martin, « Nicolas Bourriaud, Radican : pour une esthétique de la globalisation », *Critique d'art*, n° 35, 2010.

émergence au niveau international de la création de type « Noccident » (non-occident) signifie à l'artiste occidental une bonne nouvelle : il n'est plus seul à présent. Comme l'économie, la culture s'est mondialisée. Il en résulte un territoire esthétique ouvert, plus difficile à borner tant son apport se révèle géographiquement pluriel et prolifère, dans le sens de l'enrichissement permanent⁴⁷⁸.

* * *

Pendant deux décennies, de 2000 à 2019, au moment de l'ouverture des premières institutions d'art, les artistes russes de la performance, tout en se familiarisant avec la langue universelle de l'art contemporain international, développent leur propre répertoire esthétique et méthodologique, en réponse à des traditions nationales face à une situation socio-politique. La performance contemplative, incarnée dans la figure du fol-en-Christ et dans celle du martyr héroïque et machiste a finalement cédé la place à une performance communicative et relationnelle.

Pendant ces deux décennies l'art de la performance russe voit la coexistence de deux mouvements antagonistes d'institutionnalisation. Le renforcement de l'impact de toutes sortes d'institutions, relevant du pouvoir ou des milieux artistiques, a entraîné l'essor de la critique dans le milieu des artistes de la performance qui, passant d'abord par un mode d'hyper-compensation, par le biais d'interventions assez extrêmes, a abouti à la création d'institutions alternatives par les artistes eux-mêmes.

Souvent, des interventions à teneur destructrice face au pouvoir ou même au public conduisent les artistes à produire des gestes encore plus radicaux : ceux menant à la création de leurs propres mondes, enclaves de réalité à part. La majorité des institutions créées par les artistes concernent l'enseignement artistique, les activités d'exposition ou la défense des droits des hommes. Quel est d'ailleurs le rôle de ces institutions « auto-crées », dans l'esthétique de l'artiste ? Quel est leur lien avec les institutions d'art qu'on peut désigner comme conventionnées, qui déterminent le contexte artistique et les règles du jeu ?

Dans le cadre des relations entre l'artiste de performance et l'art institutionnalisé, Paul Ardenne introduit la notion d'écart :

⁴⁷⁸ Paul Ardenne, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009.

*Là où le comédien, qui interprète un texte, doit se tenir au plus près de celui-ci et placer son corps dans le texte, l'acteur-joueur qu'est le performeur doit sans cesse s'écarter de ce qu'est le texte général de l'art, de la culture, un texte déjà écrit, et cultiver la pratique de l'écart – le cafouillage et le borborygme plutôt que la mise en scène calibrée et le son qui dit le sens. S'il n'y a pas d'écart, il n'y a pas performance, il y a exécution*⁴⁷⁹.

Les raisons du déclin de «l'écart»? Paul Ardenne cite l'économie culturelle actuelle et le besoin d'agitation communicationnelle de la sphère médiatique. Une notion similaire, celle du « dépassement », figure dans la conception de David Zerbib du « carré ontologique » de la performance et marque « l'effectivité de la performance et sa dynamique de " transgression " de toutes sortes de frontières, des cultures, des normes, des rôles, des genres, des disciplines, des arts, des médias, des corps, des gestes trop attendus»⁴⁸⁰. Ainsi, la création de sa propre institution par un artiste de performance, n'est-elle pas une tentative radicale d'insoumissions dans un contexte où, d'après Paul Ardenne, la performance est devenue une pratique soumise à des institutions en quelque sorte « externes » - ce qui fait d'elle, au bout du compte, un genre inusable ?

D'un côté, les écoles d'art contemporain créées par Anatoly Osmolovsky, Elena Kovylyna, Lisa Morozova, Dmitry Vilenski, les fondations de défense des droits de l'homme fondées par les membres de Pussy Riot, celle conçue par Catherine Nenasheva, et les différents espaces alternatifs d'exposition comme celui de Sever-7 constituent des véritables prolongements des projets performatifs initiaux et une incarnation ultime de la fameuse formule de John Austin «Quand dire c'est faire»⁴⁸¹. D'autre part, il est fort probable que les étudiants sortant de ces institutions seront plus tard récupérés par le discours d'institutions dominantes, et serviront donc de connecteurs entre ces deux types d'institutions rivales. Mais il est également possible que les institutions d'artistes renforcent à un moment leur normativité et soient donc dispersées dans l'épistémè ambiante... Dans tous les cas, le besoin de dépasser la critique et d'exécuter le geste dans sa plénitude peut être considéré comme

⁴⁷⁹ Paul Ardenne, «Un genre inusable ?», dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque «Nouvelles formes de présence dans le performance», Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

⁴⁸⁰ David Zerbib, «Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », les actes du colloque international *La performance – Vie de l'archive et actualité*, Cuir, Raphaël, Mangion, Éric (dir.), Presses du Réel / Villa Arson, 2013.

⁴⁸¹ John Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

révélateur du fait que le système d'institutions artistique en Russie n'est pas encore généralisé, que « le spectacle » n'a pas encore totalement parasité l'esprit des artistes et la sensibilité du public, et qu'il subsiste des lacunes dans le discours institutionnel qui rendent possible la création d'œuvres portant en elles le fameux mécanisme de « l'écart/dépassement ».

Conclusion

Cette conclusion est rédigée fin avril 2020, durant une baisse de l'épidémie du Covid-19 en France, de sa croissance en Russie, en Amérique et en Afrique. Personne n'est en mesure de prédire ce que sera la situation globale dans le monde au moment de la soutenance de cette thèse prévue à l'automne 2021.

Que deviendra la performance après la pandémie et, de façon plus générale, que deviendront les arts éphémères à l'automne 2021 et plus tard ? Comme le disait Boris Groys, à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle l'artiste, en perdant le monopole de la production - d'images d'abord, puis ensuite d'objets - perd sa légitimation en tant qu'artiste⁴⁸². C'est à partir du moment où l'image et l'objet deviennent un point de départ vers l'événementialité, que l'art, au XXI^{ème} siècle, acquiert une nouvelle singularité. La fonction fondatrice de l'événement dans la culture de masse renforce celle des pratiques éphémères, qui mènent à une virtualisation de la vie quotidienne. Ainsi, Anatoly Osmolovsky perçoit un lien direct entre crise sanitaire actuelle et virtualisation de la réalité : c'est à ce déclin de la réalité physique que l'on doit la suppression d'un grand nombre de lits dans les hôpitaux de plusieurs pays, et en conséquence un taux de mortalité important.⁴⁸³ Il est donc possible que l'épidémie ait pour effet un regain d'intérêt pour la chose matérielle et surtout pour le corporel, mis précédemment de côté par la digitalisation totale. Il est ainsi possible que cette thèse présente un caractère rétrospectif au moment de sa soutenance.

Néanmoins, mon interrogation principale porte sur la redistribution de la responsabilité qui, libérée après la seconde guerre mondiale, a peut-être créé les conditions nécessaires à l'émergence d'ambitions démiurgiques de l'art de la performance. Qu'en sera-t-il après la crise sanitaire?

⁴⁸² Boris Groys, *Dans le flux*, Moscou, Ad Marginem, 2018

⁴⁸³ Anatoly Osmolovsky, *Réponse immunitaire*, conférence zoom auprès du laboratoire de critique artistique du centre d'art contemporain Winzavod, chaîne officielle du centre au <https://www.youtube.com/channel/UCFYaFZq6FQ15MkexJwAUzFQ>, le 26 avril 2020

Cette thèse a été principalement rédigée sur fond du paradigme kantien qualifié par Pierre Montebello de celui de *l'homme sans monde*⁴⁸⁴. Or, ce paradigme est justement remis en question par l'épidémie du covid-19. Il est impossible de prédire avec précision dans quelle mesure la situation actuelle peut accélérer les processus de reconfiguration des relations entre l'humain et le monde, et finalement abolir la dichotomie entre « naturalisme extrême et spiritualisme le plus élevé »⁴⁸⁵, pour revenir peut-être au monde de l'ancien Testament, voire au monde païen. En tout cas les réflexions exposées dans ce travail peuvent être perçues comme le révélateur d'une époque dont l'événement le plus marquant aura été, semble-il, la fin du monde bipolaire : il devient impératif, pour plusieurs sociétés, de créer de nouvelles identités, ce qui implique un recentrement sur des valeurs spécifiquement humaines, plutôt que cosmiques.

Quoiqu'il en soit, la thèse est achevée avant l'avènement du monde nouveau.

Son objectif a consisté en une étude de l'art de la performance dans l'optique suivant la dichotomie classique qui oppose l'expérience pure et le langage. Le mouvement pulsionnel de la performance vers la réalité et le réel se reflète dans son élan démiurgique – il qui trouve sa place dans la société du fait que la religion a perdu son primat ontologique. J'ai tenté d'examiner les tactiques de l'art de la performance pour maintenir ce rôle spécifique au sein d'une institution qui, à partir de l'après-guerre, se retrouve sur une voie ontologiquement similaire à celle de l'église, dont elle reprend le rôle, à un moment particulier de l'histoire, dans plusieurs sociétés. En outre, pour mettre en évidence une réponse de l'art de la performance face à une situation qui diffère de celle du modèle européen et nord-américain, et pour découvrir le contexte anthropologique de mon origine artistique, j'ai développé une réflexion sur l'art de la performance en Russie.

Le recours à des pratiques corporelles, souvent extrêmes, a été abordé en tant que moyen de légitimation par un artiste de son ambition de démiurge. Cette idée est fondée sur les similitudes perceptibles entre l'adoption des valeurs transmises par le paradigme chrétien et l'assimilation de celles transmises par le

⁴⁸⁴ Pierre Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes – La fin du monde humain*, Dijon, les Presses du réel, DL 2015.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

paradigme performatif : chacun de ces paradigmes nécessite d'abord un miracle, puis une victime, pour être considéré comme crédible. Dans l'art de la performance, cette victime (et sa résurrection ultérieure) est incarnée par les pratiques du body-art des artistes en relation avec les institutions artistiques (apparition et essor sur le territoire local, puis diffusion globale et, finalement omniprésence allant jusqu'à l'obligation pour chaque artiste de rejoindre l'institution).

Si le corps, et notamment le corps torturé, devient une preuve d'appartenance à la réalité, un autre facteur fondateur de l'art de la performance - le public - permet de l'appréhender comme une métonymie de la réalité. Souvent soumis de façon réelle aux effets et conséquences de la performance, les spectateurs deviennent un élément intermédiaire d'enracinement de la performance dans le contexte.

Différents aspects auront finalement été étudiés : à la fois celui de la manipulation par la performance des différents éléments du contexte, et celui de l'établissement de nouvelles formes de relations avec les individus devenus, non des spectateurs mais des composants d'une situation entièrement construite par un artiste. Une attention particulière a été accordée à la performance furtive, au spectre des terrains de son déploiement ainsi qu'aux différents facteurs de son efficacité (dans la mesure où ce terme peut être applicable à une pratique artistique). C'est dans cette dimension que la performance semble surmonter les frontières de la métonymie et de la métaphore en entrant dans l'ordre empirique défini par William James comme le « royaume des objets physiques »⁴⁸⁶.

L'analyse approfondit la question de la place de l'institution, de plus en plus présente dans un contexte où la performance aspire à remplir le vide ontologique global et à surmonter les cadres de toutes sortes de conventions. Cette problématique est étudiée sous l'angle des tactiques de l'affirmation subversive, décrite par Inke Arns et Sylvia Sasse, et de la sur-identification, introduite par Slavoj Žižek. Celles-ci permettent d'interroger la capacité subversive d'une œuvre performative complètement instrumentalisée par une institution, et d'envisager des latitudes d'écart esthétique et éthique au sein du cadre organisationnel imposé.

⁴⁸⁶ William James, *Précis de psychologie*, trad. par E. Baudin et G. Bertier. - 9e édition, Villettierry : Ed. de la Bibliothèque de l'Homme, 2000.

L'aspiration de certaines pratiques performatives à conquérir le réel semble à nouveau engendrer un débat sur la fin de l'art, et amène en même temps des personnes ne se considérant pas comme des artistes à recourir à des artifices issus de la performance pour atteindre, eux aussi, des objectifs ontologiques. Cette performativité de la vie quotidienne est analysée dans la perspective d'un élan démiurgique allant au-delà de la résistance à un ordre politique établi. L'appropriation, par des non-artistes, de différentes tactiques esthétiques propres aux artistes de la performance, est interprétée comme une forme d'auto-transcendance.

Dans l'introduction de la thèse s'est posée la question de la pertinence et de la crédibilité de la méthode de l'étude de cas, notamment dans le cadre du paradigme pragmatique. De plus, puisque l'idée transversale de cette thèse repose sur l'aspiration à un changement du statu quo politique et social comme force motrice de la performance aux XXème et XXIème siècles, il semble de questionner son efficacité. Dans l'article *On Art Activism*,⁴⁸⁷ Boris Groys s'interroge sur la capacité de l'art, notamment de l'activisme artistique ainsi que de l'art dit critique, à fonctionner comme une arène et un moyen de protestation politique et d'activisme social. Quels sont les résultats de l'esthétisation du politique par l'activisme artistique, et de l'esthétisation - donc de la muséification - du *statu quo* par l'art critique? Il semble d'ailleurs que l'art de la performance, de par sa méthodologie *hic et nunc*, abolit l'opposition entre l'activisme artistique et l'art critique, et adopte donc ces deux types de processus de fonctionnement.

Boris Groys indique l'apparition d'une nouvelle position de l'art qui tente d'un point de vue historique d'être utile par ses propres moyens (cette nouveauté est souvent relativisée au regard du phénomène de l'avant-garde russe, connu pour sa tentative de transformation du monde par des moyens artistiques). Changer ces conditions au moyen de l'art - pas tant à l'intérieur du système artistique qu'à l'extérieur - implique des changements au sein même de la réalité. Pourtant, la composante artistique de l'activisme artistique est souvent regardée, surtout après les écrits critiques de Walter Benjamin et de Guy Debord, au niveau pragmatique et pratique, comme la principale raison de l'échec de cet activisme au niveau pragmatique et pratique: dans notre société, l'art est traditionnellement considéré

⁴⁸⁷ Boris Groys, « On Art Activism », *E-flux journal* n° 56, juin 2014.

comme inutile. De plus, son objectif est souvent associé à une célébration et une esthétisation du *statu quo*, qui met à mal notre volonté de modifier ce dernier. L'issue à cette situation pourrait donc principalement consister dans l'abandon total de l'art. Comment l'art peut-il être toutefois utile en lui-même?

L'art est associé à une esthétisation du moment présent. Esthétiser le présent, selon Groys, implique de le transformer en passé mort. L'activisme artistique (et il semble que ce soit également spécifique à l'art de la performance en général) est un héritier de ces deux traditions. Pourtant, ces dernières, en travaillant le *statu quo*, et en fusionnant donc dans l'art de la performance, peuvent-elles cohabiter sans être instrumentalisées par le *statu quo*? Groys identifie deux tactiques : la *métanoïa* et la *kénose*. *Métanoïa*, terme utilisé dans les textes bibliques et philosophiques, désigne une conversion, un changement profond, ou un changement d'attitude, de comportement, de manière d'être et de vivre⁴⁸⁸. « Kénose » (du grec : vide, dépouillé) est défini par Groys comme une *métanoïa* verticale, c'est-à-dire, « l'inversion de la mobilité ascendante »⁴⁸⁹. En ce sens, la pratique de l'art moderne et contemporain peut être qualifiée de kénotique.

C'est ainsi que des transformations peuvent être induites dans la réalité par l'art, une fois que celui-ci agit contre l'ordre immuable de la réalité, mais aussi contre l'ordre immuable caché imposé à l'art. Il ne développe pas le « potentiel humain » mais l'annule, il ne fonctionne pas par expansion mais par réduction. C'est ainsi qu'un art qui a recours aux stratégies de *métanoïa* et de *kénose* peut esthétiser le monde - et en même temps agir en son sein. L'esthétisation totale dans laquelle nous vivons signifie que nous considérons le *statu quo* actuel comme déjà mort, déjà aboli. Cela indique en outre que toute action visant à stabiliser le *statu quo* se révélera en fin de compte inefficace - et que toute action visant à détruire le *statu quo* réussira. *Métanoïa* et *kénose* appartiennent justement à la nature de l'art de la performance, et lui permettent de se réinventer et de se reconstruire d'une façon globale et non linéaire.

⁴⁸⁸ Sylvain Romerowski, « Que signifient les mots métanoëô et métanoïa ? », *Fac-réflexion*, n° 49, 1999/4.

⁴⁸⁹ Selon la Conférence des évêques de France, la kénose désigne donc le fait pour le Fils, tout en demeurant Dieu, d'avoir abandonné en son Incarnation tous les attributs de Dieu qui l'auraient empêché de vivre la condition ordinaire des hommes. Source: <https://eglise.catholique.fr/glossaire/kenose/>, consulté le 30 avril 2020

Le combat pour le leadership entre la performance et l'institution se poursuit. La performance, en tant que fonction pure, à la différence de l'institution qui est une structure, se construit au fur et à mesure, et à une vitesse supérieure. C'est ainsi que ses tactiques se font toujours plus radicales et vont souvent à l'encontre du fonctionnement institutionnel. Notamment, l'un des défis les plus actuels réside dans le nouveau cycle de la performance furtive, qui résiste non seulement à la présentation physique dans une institution, mais également à toute production et diffusion de documentation.

Métanoïa et kénose se développent paradoxalement dans une autre aile institutionnelle, l'aile éducative, comme le montre l'exemple de pays, notamment la Russie, où l'art contemporain a été marginalisé pendant une longue période. Il s'agit d'écoles non officielles créées par des artistes de la performance, d'écoles auprès de fondations privées et également d'établissements d'éducation officiels. L'artiste de la performance, en tant qu'enseignant, a un rôle double. Certes, les enseignants ont aujourd'hui perdu leur légitimité antérieure fondée sur la *vocation*, que François Dubet compare notamment à celle de prêtres incarnant la présence de Dieu : « Dans une école dite officielle le modèle de la vocation décline, la légitimité des enseignants est désormais fondée sur leurs compétences et leur efficacité professionnelle »⁴⁹⁰. Pourtant, l'artiste de la performance-enseignant semble avoir aboli cette dichotomie. D'une part, sa légitimité est en effet assise sur son succès professionnel, mais les connaissances qu'il transmet promettent bien plus que celles, instrumentales, d'une école républicaine : il s'agit donc d'une promesse hérmeuneutique. Non seulement en reformatant d'une façon permanente le fonctionnement de la performance, mais également en convoquant la *métanoïa* dans le processus éducatif assuré par les artistes, l'art de la performance pourrait garder sa force ontologique et même proposer des nouveaux moyens d'incorporation dans la réalité.

⁴⁹⁰ François Dubet, *Faits d'école*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2008

Bibliographie

Discours de l'art, écrits et conférences d'artistes

Abalakova, Natalya, «L'art d'appartenir au peuple», *Moscow Art Magazine*, n°51-52 2003.

Abalakova, Natalia, Giganov, Anatoly, *La roulette russe*, Moscou, AD Marginem, 1998.

Abalakova, Natalia, Giganov, Anatoly, *Typographie clandestine. Parallèles du cinéma et plis de vidéo*. Moscou, Mayer, 2016.

Beuys, Joseph, Harlan, Volker, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.

Bourliouk, David, Khlebnikov, Vladimir, Kroutchenykh, Alexander et Maïakovski, Vladimir, *La gifle au goût public*, Moscou, Les éditions de G. L. Kouzmine, 1912.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe : écrits*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1976.

Ferrer, Esther, *Encore une performance?!*, vidéo, Service des Nouveaux médias - Centre Pompidou (Réalisateur) Captation, 01h 33m 03s, 2010.

Komar, Vitaly, « Avant-garde, soc art et l'exposition de bulldozer », *Moscow Art Magazine*, n°86-87, 2012.

Kovyлина, Elena, « Souffrance comme thème », *Moscow Art Magazine*, n°53, 2003.

Kulik, Oleg, Bredikhina, Ludmila, « L'Animal politique s'adresse à vous », *Moscow Art Magazine*, n°11 1996.

Makhacheva, Taus, *Types de Caucase*, Paris, Onestar Press, 2014.

Malevitch, Kazimir, *Le monde sans objet dans Anthologie du modernisme russe*, Moscou-Ekaterinbourg, Kabinetny ucheny, 2016.

Mémoires et identités : regards croisés entre l'art contemporain, les sciences cognitives, les sciences de la communication, la psychologie sociale, la philosophie et la littérature, rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon... [et al.], Paris, Harmattan, 2012.

Monastyrsky, Andrey, « Bathyscaphe du conceptualisme », *WAM*, n°15-16, 2005.

Nenasheva, Catherine, « Ici, là, partout », *Moscow Art Magazine*, n°105, 2018.

Osmolovsky, Anatoly, « Ce qui a été et ce que cela donnera ? », *Moscow Art Magazine*, n°25 1999.

Osmolovsky, Anatoly, *Réponse immunitaire*, conférence zoom auprès du Laboratoire de la critique artistique du centre d'art contemporain Winzavod, le 26 avril 2020, URL: <https://www.youtube.com/channel/UCFYaFZq6FQ15MkexJwAUzFQ>.

Ostojić, Tanja, *La femme n'est pas à sa place*, colloque *Performance : éthique en action*, Moscou, Centre de culture contemporaine Garage, les 12 - 14 décembre 2013.

Pavlenski, Piotr, *Casus Pavlenskae : la politique comme art*, Paris : Louison éditions, DL 2016.

Tretyakov, Sergey, « D'où et où? [Perspectives du futurisme] » *LEF*, Moscou, Progrès, N° 1, 1923.

Weber, Pascale, *L'Attachement*, Éditions Al Dante, 2015.

Méthodologie

La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique / sous la direction de Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec ; préface de Louise Poissant, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

Lancri, Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans Pierre Gosselin & Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

Structuralisme, poststructuralisme

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil 1984.

Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, 1972.

Foucault, Michel, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Lignes, 2012

Volkov, Aleksander, « Bakhtine, précurseur du postmodernisme », conférence, Bibliothèque Centrale de Korolev, le 25 avril 2015.

Bakhtine, Mikhail, *Épopée et roman*, Saint-Petersbourg, Azbouka, 2000.

Miraglia Anne Marie, « L'altérité, l'exotopie et l'écriture de soi dans trois romans de Jacques Godbout », *Dalhousie French Studies*, Vol. 96 (Fall 2011), pp. 107-115.

Sociologie, anthropologie, culturologie

Abadian, Sousan, *Trauma and the Renewal of Indigenous Peoples and Their Communities*, Harvard University, 1999.

Bardin, Laurence, *L'analyse de contenu*, Presses universitaires de France, Paris 2013.

Boltanski, Luc, Thévenot, Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

Brohm, Jean-Marie, *Corps et politique*, Paris, Jean-Pierre Delarge/Éditions universitaires, 1975.

Chklovski, Victor, *La Marche du cheval*, Moscou-Berlin, Gelikon, 1923.

Dubet, François, *Le déclin de l'institution*. Paris, Éditions du Seuil, coll. *L'épreuve des faits*, 2002.

Dubet, François, *Faits d'école*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2008.

Eyerman, Ron, «Cultural trauma and collective memory», dans *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 1–22.

Goffman, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991.

Heinich Nathalie, *La cadre-analyse d'Erving Goffman - Une aventure structuraliste*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Heinich Nathalie, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », *Sociologie de l'Art*, 2006/2 (OPuS 9 & 10), p. 9-27.

Illich, Ivan, *Némésis médicale*, Paris, Seuil, 1975.

James, William, *A Pluralistic Universe* (1909), rééd. Bison Books, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1996, p. 321.

Likhatchev, Dmitry, « Baptême de la Russe et l'état russe », *Novy mir*, №6, 1988.

Lipovetsky, Mark, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, New York; London: M. E. Sharpe, 1998

Lossev, Alexeï, *Philosophie russe*, Sverdlovsk, Éditions de l'Université d'Oural, 1991.

Parfenov, Léonid, *Namedni 1961-2010*, Moscou, KoLibri, 2015.

Phelan, Peggy, « Broken Symmetries, Memory, Sight, Love » dans A. Jones (dir.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, 2003.

Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

Shental, Andrei, « Under Western Eyes », *Paper Visual Art*, Vol.10, spring 2019.

Vainchtain, Viktor, *La sociologie du quotidien et la cadre-analyse*, Saint-Pétersbourg, les éditions de l'université Européenne de Saint-Pétersbourg, 2011.

Yurchak, Alexei, *Everything Was Forever, Until it Was no More. The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006.

Sciences de religions, philosophie de la religion

Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2006.

Dictionnaire apologétique de la foi catholique contenant les preuves de la vérité de la religion et les réponses aux objections tirées des Sciences humaines. [Tome III]. Fascicule XVIII, Patrie - Pentateuque. - 4ème éd. entièrement refondue, Alès, Adhémar (dir.), Paris, G. Beauchesne, 1922.

Durkheim, Emile, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1994 (1912).

Larchée, Jean-Claude, *L'Appel de la maladie mentale: l'expérience des premiers siècles dans la chrétienté orientale*, Moscou, Maison d'éditions du monastère Sretensky, 2007.

Meier, John P., *Un certain Juif Jésus. Les données de l'histoire*, Paris, les Éditions du Cerf 2005.

Mironenko Marenkova, Irina, « Folie en Christ à la romaine et à la moscovite : deux exemples de la religiosité chrétienne au XIXème siècle », *Conserveries mémorielles*, revue transdisciplinaire, n°14, 2013.

Filler André, « Sobornost' ou le mythe de la société alternative », entretien avec l'auteur pour *Catholica*, n° 102, hiver 2008-2009.

Ramnoux Clémence, « Philosophie de la philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 66, n°92, 1968. pp. 581-596.

Renan, Ernest, *La Vie de Jésus*, Paris : Arléa, impr. 2005.

Romerowski, Sylvain, « Que signifient les mots métanoëô et métanoïa ? », *Fac-réflexion*, n° 49, 1999/4.

Zenkovsky, Sergueï, *Les Vieux croyants de Russie*, Institute DI-DIK, Moscou, 2006.

Performance, performativité

Althamer, Paweł, *Incites*, cat. expo., Galerie nationale d'art Zachęta, Warsaw 2005.

Antonyan, Maria, *Les modalités de perception de la performance (à partir des œuvres de Marina Abramovic)*, thèse de doctorat, soutenue en 2015, l'Université d'Etat de Moscou.

Azarov Ilya, « Mauvaise leçon à notre jeunesse », *Meduza Magazine*, le 27 avril 2016, URL : <https://meduza.io/feature/2016/04/27/durnoy-urok-nashey-molodezhi>, consulté le 12 février 2020

Babin, Sylvette, « Entrevue avec Esther Ferrer », *Esse*, n°40 - Performance, URL: <https://esse.ca/fr/dossier-entrevue-avec-esther-ferrer>, consulté le 14 mai 2020.

Barbéris, Isabelle, « Archive vivante : activations, disparitions et mutations », dans *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Aurore Després (dir.), Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

Bégoc, Janig, Boulouch, Nathalie & Zabunyan, Elvan, (dir.), *Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Bellido, Ramón Tió, « Esther Ferrer, portrait d'artiste », *Critique d'art*, n°43, URL: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/Portrait_d_artiste_43.pdf, consulté le 14 mai 2020.

Bobrinskaya, Ekaterina, « Actions collectives' comme institution », *Moscow Art Magazine*, n°23 1999.

Bormann, Hans-Friedrich, *An der Schwelle Brandstetter, Performance als Forschungslabor // H.Seitz (Hrsg.). Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bonn, 1999.

Britt, Mehdi & Meats, Sandrine, *Interviewer la performance : regard sur la scène française depuis les années 1960*, Paris : Manuella, impr. 2014, cop. 2014.

Bystrova, Natalya, « Egalités selon Kovylyna », *Moscow Art Magazine*, n°70, 2008.

Collet, Michel et Létourneau, André Eric (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Besançon : ISBA ; Montréal, Canada : Hexagram, 2019.

Crissels, Anne, « Performances oraculaires : la délivrance du savoir entre rite et jeu », *Déméter* [En ligne], *Du rite au jeu, Textes, Articles, Thématiques*, mis à jour le : 05/04/2016, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=514>, consulté le 15 mai 2020.

Degot, Ekaterina, « Dix actions du groupe Gnezdo », *Open Space Magazine*, le 27 février 2008, URL : <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998/>, consulté le 28 août 2019.

Dmitriev, Nikita, « Apories éthiques du postcolonial », *Moscow Art Magazine*, n°102, 2017.

Gablier, Lore, « Conférence-performance de Guillaume DESANGES et Frédéric CHERBOEUF », *E-Taz, plateforme de réflexion de l'école du Magazine*, le 3 mai 2005, Grenoble, URL : http://www.ecoledumagasin.com/session15/deplacements_colloques_desanges.html, consulté le 22 mai 2020.

Goldberg, RoseLee, *La performance: du futurisme à nos jours*, Londres : Thames & Hudson, 2001.

Kartceva, Katya, « Carotte culturelle de Elena Kovylyna », *Art and you*, le 28 mai 2018, URL : https://artandyou.ru/interview/artists/elena_kovylyna_sovremennoe_iskusstvo_eto_holodnoe_orujie_sovremennogo_mira/, consulté le 25 mai 2020.

Koagambenev, Andrei, *Actionnisme russe 1990 - 2000*, Moscou, World Art Museum, 2007.

Kravtsova, Maria, « Interview avec l'artiste Taus Makhacha », *Art Guide Magazine*, le 12 mai 2015.

Martinez, Ariane, « Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant », *L'Annuaire Théâtral*, n°63-64, 2020.

Martinon, Jean-Pierre, « Fact or Fiction? », dans *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003.

Mitenko, Pavel, Shasse, Sylvia, « Troisième vague d'actionnisme : l'art de l'action libre au moment de la réaction », *Moscow Art Magazine*, n°102, 2017.

Olcese, Smaranda, « Entretien avec Esther Ferrer », *Inferno Magazine*, le 24 avril 2014, IRL:

<https://inferno-magazine.com/2014/04/24/entretien-avec-esther-ferrer/>, consulté le 15 mai 2020.

Osminkin, Roman, *Formes collectives de l'art de la performance en Russie en début du XXème siècle*, thèse de doctorat, soutenue le 27 avril 2020, Université Herzen, Saint-Pétersbourg.

Péquignot, Bruno, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, pp. 9-20.

Pilikine, Dmitry, « La norme : du scandale public de l'actionnisme moscovite des années 1990 au sacrifice public des années 2000 », Pascale Weber, Youry Bobrov, Polina Dubchinskaia, (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

Plutser-Sarno, Alexei, « Groupe Voïna comme un miroir de la schizophrénie russe », *Moscow Art Magazine*, n°73-74, 2009.

Seitz, Hanne (dir.). *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen: Klartext-Verl, 1999.

Schechner, Richard, *Performance theory*, London, New York, Routledge, 2003.

Shental, Andrei, « Discours artistique », *Moscow Art Magazine*, n°92, 2013.

Tchekhonadskih, Maria, « Tir dans le sable de Taus Machacheva », *Moscow Art Magazine*, n°81, 2011.

Athanassopoulos, Vangelis (dir.), *Quand le discours se fait geste*, Les presses du réel, 2018.

Warr, Tracey, « Image as Icon : Recognising the Enigma », *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003, p. 32

Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque « Nouvelles formes de présence dans le performance », Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

Zerbib, David, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », les actes du colloque international *La performance – Vie de l'archive et actualité*, Cuir, Raphaël, Mangion, Éric (dir.), Presses du Réel / Villa Arson, 2013.

Réalité, réel

Chapuis, Maxime, « Réel et réalité chez Platon », actes du colloque de doctorants et de jeunes chercheurs autour du thème « Le réel ». Université Paris I – Panthéon Sorbonne & Université Paris Ouest – Nanterre-La défense, 8-9 juin 2012.

Conti Alessandro D., « Le débat entre nominalistes et réalistes à la fin du Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 151 | 2020, mis en ligne le 09 juillet 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3831> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3831>.

Beauvoir, Simone de, *Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1986.

Fink, Eugen, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

Forestier, Florian, *Le réel et le transcendantal : enquête sur les fondements spéculatifs de la phénoménologie et le statut du « phénoménologique »*, thèse du doctorat, dirigé par Alexander Schnell, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, soutenue le 18-06-2011.

Husserl, Edmund, « Postface à mes "Idées directrices pour une Phénoménologie pure" », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, octobre-décembre 1957.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, 6e éd., Presses universitaires de France, 1968.

Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, rééd. 1980

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

Sweeney, Michael, « Thomas Aquinas's "Quaestiones de anima" and the Difference between a Philosophical and a Theological Approach to the Soul », dans *Qu'est-ce que la philosophie au moyen âge?* Aertsen, Jan A. et Speer, Andreas (dir.), Verlag Walter de Gruyter, Berlin, 1998.

Tengelyi, László, *L'histoire d'une vie et sa région sauvage*, Éditions Jérôme Millon, 2005.

Žižek, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008.

Métaphysique contemporaine

Agamben, Giorgio, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

Bisson, Frédéric, Neyrat, Frédéric, *Enquête sur le Nouveau Champ Spéculatif// Multitudes* 2016/4 (n° 65), pages 31 à 41.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris Gallimard 1990.

Devereux, Daniel, « Separation and Immanence in Platon's Theory of Forms », dans *Plato: Metaphysics and Epistemology*, Oxford, 1999 ; Gale Fine, *Plato on Knowledge and Forms: Selected Essays*, Oxford, The Clarendon Press, 2003.

Festugière, André-Jean, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2017

Harman, Graham, *L'Objet quadruple*, PUF, Collection Métaphysiques, 2010.

Harman, Graham, *Prince of Networks : Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, Re.press, 2009.

Husserl, Edmund, « Postface à mes « Idées directrices pour une Phénoménologie pure », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, octobre-décembre 1957

Fradet, Pierre-Alexandre, Garcia, Tristan, «Petit panorama du réalisme spéculatif», *Spirale*, n° 255, hiver 2016.

Mamardashvili, Merab, *Cours de philosophie antique*, Académie des sciences de Russie, fondation Progres-Traditsya, fondation Merab Mamardashvili, Moscou, 1997

Montebello, Pierre, *Métaphysiques cosmomorphes – La fin du monde humain*, Dijon : les Presses du réel, DL 2015.

Shental, Andrei, Shavlokhova, Anastasia, « Esthétique est le futur de la philosophie », entretien avec Graham Harman, *Colta*, le 24 mars 2016, URL: <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-budushee-filosofii>, consulté le 10 mars 2020.

Sloterdijk, Peter, *Critique de la raison cynique*, 1987 (*Kritik der zynischen Vernunft*, 1983), éd. Christian Bourgois, 2000.

Rôle des spectateurs

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998.

Bakhtine, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l'acte*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2003.

Bishop, Claire, *Artificial Hells*, London, New-York, Verso, 2012.

Després, Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*. Dijon : Les presses du réel, DL 2016.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004.

Groys, Boris, *Politique de poïétique*, Moscou, Ad Marginem Press, 2013.

Wagner, Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982.

Furtivité, inframince

Adams, Catty, « A pilot on a 2-hour test flight occupied his time by spelling out the words 'I'm Bored' in the air », *Business Insider*, le 20 février 2019, URL :

<https://www.businessinsider.com/pilot-spells-out-im-bored-during-test-flight-2019-2/commerce-on-business-insider?IR=T>, consulté le 9 décembre 2019.

Althamer, Paweł, *Incites*, cat. expo., Galerie nationale d'art Zachęta, Warsaw 2005.

Ardenne, Paul (dir.), *Humanimalismes*, cat. expo., espace d'exposition Topographie de l'Art (8 février 2020 - 18 juillet 2020), les Éditions de la Manufacture de l'image, 2020.

Arns, Inke, Sasse, Sylvia, « Subversive Affirmation : On Mimesis as a Strategy Of Resistance », *Maska Magazine*, Ljubljana, printemps 2006.

Azarov, Ilya, « Mauvaise leçon à notre jeunesse », *Meduza Magazine*, le 27 avril 2016, URL : <https://meduza.io/feature/2016/04/27/durnoy-urok-nashey-molodezhi>, consulté le 12 février 2020.

Sava, Dali Berning, « Get the picture: the Instagram accounts that post the same photo every day », *The Guardian*, le 10 octobre 2018,

<https://www.theguardian.com/technology/shortcuts/2018/oct/10/get-the-picture-the-instagram-accounts-that-post-the-same-photo-every-day>, consulté le 12 décembre 2019.

Davila, Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010.

Debailleux, Henri-François, « Une vraie soirée pour révéler les faux cartons », *Libération*, le 14 octobre 2006.

Goloubev, Ilya, « Au Bélarus, la police a forcé un adolescent à s'excuser d'avoir giflé une statue », *Afisha Daily*, le 15 novembre 2018, URL: <https://daily.afisha.ru/news/21614-v-belorussii-milicionery-zastavili-podrostka-izvinitnya-za-poshechinu-statue/>, consulté le 9 décembre 2019.

Groys, Boris, « More Total than Totalitarianism », dans *Irwin, Kapital*, cat. expo., Ljubljana 1991.

Herzog, Charlotte, « Follow JC Go, l'application qui chasse les saints », *le Monde*, le 26 octobre, 2018, URL: https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2018/10/26/follow-jc-go-l-application-qui-chasse-les-saints_5375205_4832693.html.

Jouret, Quentin, *L'art de la discrétion (l'infrance et le petit usage)*, thèse de doctorat, sous la direction de Dominique Clévenot et de Isabelle Alzieu, soutenue le 12-12-2015, université Toulouse 2.

Lebovici, Elisabeth, « Psychopathologie de la vie quotidienne dans le monde des arts », dans *Ultralab* (dir.), *Catalogue Samaran 2*, éditions Monografik, Paris, 2006.

Lapalu, Sophie, « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? » Michel Collet et André Eric Létourneau (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Besançon : ISBA ; Montréal, Canada : Hexagram, 2019.

Lechner, Marie, « L'impossibilité d'une île », *Libération*, le 7 novembre 2007.

Lechner, Marie, « Cartons piégés, l'épilogue », *Libération*, le 7 novembre 2007.

Loubier, Patrice, « Avoir lieu, disparaître : sur quelques passages entre art et réalité » dans Ninacs, Anne-Marie (Ed.) *Les Commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001.

Malisauskas, Erikas, « My Girlfriend And I Pranked IKEA By Replacing Boring Fake Stock Photos With Photos Of Ourselves », *Bored Panda*, novembre 2018, URL: <https://meduza.io/shapito/2018/11/20/litovtsy-zamenili-vse-foto-v-magazine-ikea-na-svoi-i-ih-nikto-ne-ostanovil>.

Pezet, Jacques et Coquaz, Vincent, « Peut-on vraiment tromper une fois Google Maps avec 99 téléphones ? », *Libération*, le 4 février 2020.

Ostojić, Tanja; Gržinić, Marina; Milevska, Suzana, *Tanja Ostojic. Strategies of Success/Curators Series 2001-2003*, La Box, Bourges, 2004.

Ostojić, Tanja; Gržinić, Marina (ed.), *Integration impossible? : the politics of migration in the artwork of Tanja Ostojic*, Berlin, Argobooks , 2009.

Shen, Xinmei , « Facial recognition camera catches top businesswoman “jaywalking” because her face was on a bus », Abacus, le 11 novembre 2018, URL:

<https://www.abacusnews.com/digital-life/facial-recognition-camera-catches-top-businesswoman-jaywalking-because-her-face-was-bus/article/2174508>, consulté le 9 décembre 2019.

Sibold, Gregor, « Entretien avec le propriétaire: pourquoi a-t-il énuméré tous les défauts sur le côté de sa BMW à 123 000 € et que se passe-t-il ensuite? », Autogeenius, le 2 novembre 2018, URL:

<https://auto.geenius.ee/rubriik/uudis/intervjuu-omanikuga-miks-ta-loetles-oma-123-000-eurose-bmw-kuljel-ules-auto-koik-vead-ja-mis-saab-edasi/>, consulté le 9 décembre 2019.

Žižek, Slavoj, « Why are Laibach and NSK not Fascists? », *M'ARS, Časopis Moderne Galerije*, Vol. 3.4 1993.

Critique institutionnelle

Alberro, Alexander, « Institutions, critique, and institutional critique », dans Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.) *Institutional critique: an anthology of artist's writings*, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

Ardenne, Paul, « Un genre inusable ? », dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque “Nouvelles formes de présence dans le performance”, Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

Bélangier, Gentiane, « Représailles : la critique institutionnelle », *ETC*, n°(95), 4–11, 2012.

Fraser, Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, New York: Sep 2005. Vol. 44, n° 1.

Péquignot, Bruno. De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation// *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013.

Welchman, John C., « Introduction », dans id. (sld), *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich, JRP|Ringier, 2006.

Théorie et histoire de l'art

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

Ardenne, Paul, *Art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009.

Ardenne, Paul, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2009.

Ardenne, Paul, *Extrême esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Backstein, Joseph, De Baere, Bart, *Angels of history: Moscow conceptualism and its influence*, Mercatorfonds, 2005.

Balaskinski, Justyne, Mathieu, Lilian (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Bayar, Devrim, *Komar & Melamid, un art de la médiation*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2005.

Bourriaud, Nicolas, « Pour un art radicant », *Stream* n°01, 2008.

Dada circuit total / dossier coordonné par Henri Béhar et Catherine Dufour, Lausanne : L'Âge d'homme, 2005.

Degot, Ekaterina, « Conceptualisme moscovite communiste », *WAM*, n°15-16, 2005.

Degot, Ekaterina, *Naturalisme terroriste*, Moscou, Ad Marginem, 1998.

Degot, Ekaterina, « Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object », *E-flux Journal* n° 29 - Novembre 2011, URL : <https://www.e-flux.com/journal/29/68067/performing-objects-narrating-installations-moscow-conceptualism-and-the-rediscovery-of-the-art-object/>, consulté le 29 août 2019.

Desprès, Isabelle, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEAN* n° 6, 2012.

Erofeev, Andrei, *L'art des railleurs*. Comme indiqué précédemment, cet essai devait paraître dans l'ouvrage accompagnant l'exposition « Sots Art » à Maison Rouge (Paris) mais jusqu'à présent on n'en a trouvé aucune trace ; il est présent uniquement dans le dossier pédagogique de l'exposition.

Eşanu, Octavian, *Transition in Post-Soviet Art. The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, Budapest, 2013.

Osmolovskiy, Anatoly, « Art non spectaculaire : pour et contre », *Moscow Art Magazine*, n°47 2002.

Foster, Hal, *Le Retour du Réel: Situation Actuelle de l'Avant-Garde*, Bruxelles, Lettre Volée, 2005.

Fraser, Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, New York: Septembre 2005. Vol. 44, n°1.

Glazer, Alexander, *Unofficial Art from Soviet Union*, London, 1977.

Goryacheva, Tatiana, Karasik, Irina, *Les aventures du carré noir*, Saint-Pétersbourg, les éditions du Musée Russe, 2007.

Grobman, Michail, «Seconde avant-garde russe », *Zerkalo*, no 29, 2007.

Groys, Boris, « Conceptualisme, le dernier mouvement de l'avant-garde », *Moscow Art Magazine*, n°70 2008.

Groys, Boris, « Conceptualisme romantique moscovite, première édition » : *A-YA, revue parisien de l'émigration russe*, le 1979, URL : http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/, consulté le 29 décembre 2018.

Groys, Boris, *Dans le flux*, Moscou, Ad Marginem, 2018.

Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem Press, 2013.

Groys, Boris, *L'art dans le XXIe siècle : d'un objet à un évènements*, cycle de conférences, Musée d'art contemporain de Moscou, le 12 décembre 2008.

Boris Groys, « Le futur appartient à la tautologie », *Moscow Art Magazine*, n°113, 2020.

Groys, Boris, « On Art Activism », *E-flux journal*, no 56, juin 2014.

Huyghe, Pierre-Damien, « Montrer sans convaincre », événement-débat *Architecture et idéologie*, L'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, les 23-24 novembre 2017.

Lipovetsky, Mark, Borenstein, Eliot, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, Routledge, 1999.

Maidana, Maria Soledad Garcia , *Boîte-en-valise ou de l'histoire de l'art latino-américain en reproduction*, thèse du doctorat soutenue le 29 juin 2015, Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis.

Machevski, Alexandre, « Pages d'or de littérature européenne. Histoire d'évolution de la conscience humaine », conférence, musée Anna Akhmatova, le 27 octobre 2010.

Martin, Jean-Hubert, « Nicolas Bourriaud, Radicant : pour une esthétique de la globalisation », *Critique d'art*, n° 35, 2010.

Medvedev, Sergueï « La patrie est en feu », interview avec Irina Kulik et Larissa Grinberg, radio « Svoboda », le 13 décembre 2017, URL : <https://www.svoboda.org/a/28913666.html>, consulté le 13 avril 2019.

Moulène, Claire, « Théâtre de négociations », *Initiales*, n° 05, URL : http://www.revueinitiales.com/pdf/af/edito_moulene.pdf, consulté le 25 mai 2020.

Novozghenova, Alexandra, « Appareil photo du père », *Moscow Art Magazine*, n° 94 2015.

Nuridsany, Michel, « Marc-Camille Chaimowicz », *Art Press*, no 81, 1984.

Perchikhina, Maria, « Acte d'affirmation subversive au musée biologique », *Blog d'un membre du groupe artistique Voina Alexei Plutser-Sarno*, URL: <https://plucer.livejournal.com/>, consulté le 22 mai 2020.

Platt, Jonathan Brooks, « Actionnisme moscovite et révolution néolibérale », *Moscow Art Magazine*, n° 104, 2018.

Salnikov, Vladimir, « Culture ou culte? », *Moscow Art Magazine*, n° 32 2000.

Sasse, Sylvia, *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, Fink (Wilhelm), Munich 2003.

Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

Schaeffer, Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994.

Stolyarov, Denis, « Célébration de l'invisible : ouverture du quotidien par des artistes post-soviétiques », *Moscow Art Magazine*, n° 100 2017 .

Svetlakov, Kirill, *Komar et Melamid, briseurs des fondements*, Moscou, Breus, 2019.

Tchoubarov, Igor, « Technologie politique de la forme/Mimesis du politique. A propos de la renaissance de l'actionnisme moscovite », *Moscow Art Magazine*, n° 67/68, 2008.

Thenot, Jean-Paul, *Cent lectures de Marcel Duchamp*, Editions Yellow now, Crisnée 2006.

Tupitsyn, Margarita, « Le Pop à la mode soviétique », *Les Cahiers du Mnam*, 26, hiver 1988, p. 60-72, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1988.

Yampolsky, Michail, « Fin et origine », *Moscow Art Magazine*, n° 24, 2004.

Vaneigem, Raoul, *Le Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

Villani, Tiziana et Pin, Camilla, *Voïna : art et politique*, Paris : Eteropia France, DL 2014.

Volkova, Paola, *Le pont sur l'abîme*, Moscou, AST, 2015.

Wright, Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », dans *Parachute*, n° 117, 2004.

Zinik, Zinoviy, « Matériaux recyclés venus de Bangkok », *Moscou Art Magazine*, n°24 1999.

Žižek, Slavoj, « Why are Laibach and NSK are not Fascist? », *M'ars*, Let. 5, n°3-4, 1993.

Psychologie, psychiatrie

Allport, Gordon, *The Nature of personality : selected papers*, Westport, Conn : Greenwood press, 1975.

Bernstein, Nicolaï , *The co-ordination and regulation of movements*. Pergamon Press, Oxford, 1966.

Brentano, Franz, *The origin of the knowledge of right and wrong*, London, Constable, 1902

Chabrol, Henri, Callahan, Stacey, *Mécanismes de défense et coping*, Malakoff : Dunod, 2018.

Chalmers, David, « Facing Up to the Problem of Consciousness », *Journal of Consciousness Studies* n° 2 (3), 1995.

DSM-IV : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : version internationale avec les codes CIM-10, American psychiatric association ; coordinateur général de la trad. française, Julien Daniel Guelfi ; dir. de la trad. française P. Boyer, ... [et al.]. - 4e éd., Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, 1996.

Gippenreiter, Youlia, *Introduction dans la psychologie générale*, Moscou, TsheRo, 2002.

James, William, *Précis de psychologie*, trad. par E. Baudin et G. Bertier. - 9e édition, Villethierry : Ed. de la Bibliothèque de l'Homme, 2000.

Fishman, Daniel, *The Case for Pragmatic Psychology*, New York University Press, New York. 1999.

Kramer, Ueli, « Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles », *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

Léontiev, Alexis, *Activité, conscience, personnalité*, Moscou, Progrès, 1977.

Leontiev, Alexis, Zaporozhets, Alexander, *Rétablissement du mouvement*, Moscou, Sovetskaya nauka, 1945.

Lewin, Kurt, *Frontiers in group dynamics. II, Channels of group life ; social planning and action research*, London, Tavistock Publications, 1947.

MacWilliams, Nancy, *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*, Guilford Press, 2011.

Milgram, Stanley, *Soumission à l'autorité*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

Stern, William, *General psychology from the personalistic standpoint*, N. Y., Macmillan, 1938.

Stiles, William B., « Theory-building case studies of counselling and psychotherapy », *Counselling and Psychotherapy Research*, n° 7-2, 122-127, 2007, traduit et cité par Ueli Kramer, source: Ueli Kramer, "Les méthodes d'études de cas en psychothérapie : perspectives actuelles", *Santé mentale au Québec*, n° 36 (1), p.p.201–216, 2011.

Vekker, Lev, *Processus psychiques*, Les Editions de l'Université de Leningrad, 1974.

Vigotski, Lev, *Histoire du développement des fonctions psychiques supérieures*, La Dispute, 2014.

Signe, langue, langage

Artous-Bouvet, Guillaume, « Littérature et déconstruction », *Po&sie*, vol. 122-123, n° 4, 2007.

Austin, John, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

Bakhtine, Mikhaïl, « L'énoncé dans le roman », *Langages*, n°12, 1968.

Corvez, Maurice, « Les nouveaux structuralistes », dans *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 67, n°96, 1969. pp. 582-605.

Croft, William, Cruse D. Alan, *Cognitive linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1967.

Derrida, Jacques, *Signature, événement, contexte*, Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française, Montréal, août 1971.

Grabovskaia, Olga, « Construction du langage de l'art politique des années 1990 : à propos de la responsabilité discursive », *Moscow Art Magazine*, n° 89 2013.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Landolt, Emmanuel, « Actes performatifs au pays des Soviets », *A contrario*, n° 21, 2015.

Makeeva, Lolita, *Langage, ontologie, réalisme*, Les éditions de l'École des hautes études en sciences économiques, Moscou, 2011.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1974, cop. 1972

Science politique

Magun, Artemy, *Negative Revolution (Political Theory and Contemporary Philosophy)*, Bloomsbury Academic, 2013.

Malenkov, Georgy, Discours prononcé lors du *XIXème Congrès du Parti communiste soviétique*, dans Parti communiste de l'Union soviétique, Congrès (XIXe) du parti communiste (bolchévik) de l'U.R.S.S. [Texte imprimé], Paris, 8, rue de Prony : (Levallois, impr. de Herbert), 1952.

Sauve, Guillaume, La morale à l'épreuve de la politique : la pensée politique de l'intelligentsia libérale soviétique de l'époque de la perestroïka, thèse de doctorat, soutenue le 13-12-2016 à Paris, Institut d'études politiques.

Timofeev, Igor, «The Development of Russian Liberal Thought since 1985 », dans *The Demise of Marxism-Leninism in Russia*, Éditions de l'Université d'Oxford, 2004.

Urban, Michael, Igrunov, Vyacheslav, Mitrokhin, Sergei, *The Rebirth of Politics in Russia*, Cambridge University Press, 1997.

Dictionnaires, archives

Le Dictionnaire Larousse en ligne

Tort, Patrick, *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, PUF, 1993.

Garage Archive Collection, URL : <https://russianartarchive.net/en/catalogue>, consulté le 25 mai 2020.

Bibliographie analyse du contenu

Ouvrages

Une oeuvre de Orlan / textes de Marie-Josée Bataille, Christian Gattinoni, Bernard Lafargue , Lydie Pearl...[et al.] , Marseille : Muntaner, 1998.

Abramovic, Marina, *Sur la voie*, Paris, Edition du Centre Pompidou, 1990

Battcock, Gregory and Nickas, Robert (ed.), *The Art of performance : a critical anthology*, New York : E.P. Dutton, 1984.

Besacier, Hubert, *Cinq ans d'art-performance a Lyon : 1979-1983; Five years performance-art in Lyon*, Paris: Comportement, environnement, performance 1984.

Bourgeade, Pierre, *ORLAN : Self-hybridations*, Paris, Editions Al Dante, 1999.

Ferrer, Esther, Brignone, Patricia, *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2012.

Gerz, Jochen, *Jochen Gerz, mit/ohne Publikum (avec/sans public)*, Performances 1968-1980, Kunsthalle Bielefeld, 1981

Goldberg, Roselee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2012.

Hoffmann, Jens, Jonas Joan, *Question d'art*, Thamas&Hudson, 2005.

La performance, encore [Texte imprimé] / sous la direction de Sylvie Coëllier. Publication : Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016

Label-Rajoux, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Les éditeurs évidents, 1988.

Lebel, Jean-Jacques, *Le happening*, Paris, Denoël, 1966.

Orlan : refiguration self-hybridations : série précolombienne / textes de Dominique Baqué, Marek Bartelik, Paris : Éditions Al Dante, 2001.

Paquet, Marcel, Michel Journiac, *L'ossuaire de l'esprit*, Edition de la différence, 1977.

Une oeuvre de Orlan ; textes de Marie-Josée Bataille, Christian Gattinoni, Bernard Lafargue , Lydie Pearl...[et al.], Marseille, Muntaner, 1998.

Revue

Muller, Enrique, « 100 femmes nues », *El Correo*, le 8 avril 2005
31/07/01

« Agence AIR : êtes-vous irremplaçable ? », *Terrafemina*, 11/05/2012

Alberge, Dalya, « Psst, wanna buy a word of art? », *The times*, February 15 2006

Alvaro, Egidio, « L'art de la performance, une révolution du regard », *LIGEIA*, n°2, 1988

Alvaro, Egidio, « Les langues du corps dans la performance », *LIGEIA*, n°7-8, 1990

Anderson, Laurie, « Joan Jonas, dossier », *Art Press*, novembre/décembre 1973

Berland, Alain, « Dora Garcia, exposition review », *Art Press*, n°450, décembre 2017, pp. 18

« Biennale 75, Une lettre de Georges Boudaille », dossier, *Art Press*, septembre/octobre, 1975

Bureau, Annick, « Stelarc, le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Bureau, Annick, « The body in ruin », *Art Press*, n°186, décembre 1993

Dogbert, Anne, « Australian perspecta », *Art press*, n°74, octobre 1983

Daubenton, Annie, «Le corps est entré dans les moeurs», *Nouvelles littéraires (les)*, le 25/01/79

Deschamps, Madeleine, « Marie Ponchelet, l'artifice de la terre », *Art Pres*, n°57, mars 1982

Du Vignal, Philippe, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle ? », *Art Press*, février 1973

Durand, Jean-Marie, « Maroussia Rebecq - Fille électrique », *Les Inrockuptibles*, le 31 juillet 2001

Durand, Regis, danger imminent, *Art Press*, n°181, juin 1993

« Philippe Parreno. Virtualité réelle. Entretien avec Nicolas Bourriaud », *Art Press*, n°208, décembre 1995

Francblin, Catherine, « Corps-objet, femme, objet », *Art Press*, septembre/octobre, 1975

Henric, Jacques, « Alberto Sorbelli : vous avez dit prostitution ? », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Ihler-Meyer, Sarah, « Clarissa Baumann : introduction », *Art Press*, n°450, décembre 2017

Jardonnet, Emmanuelle, « Do Disturb » : le Palais de Tokyo se laisse secouer le temps d'un week-end », *Le Monde*, le 11.04.2015.

Jardonnet, Emmanuelle, Un « Do Disturb » engagé et enchanté ce week-end au Palais de Tokyo », *Le Monde*, le 22 avril 2017.

Jardonnet, Emmanuelle, « Cinq bonnes raisons de s'immerger dans Do Disturb », *Le Monde*, 09/04/16

Lançon, Philippe, « Tania Bruguera, première artiste à tester les limites du régime », *Libération*, le 06/01/2015

Lebovici, Elisabeth, « L'affaire des cartons piégés, qui inonde depuis un an le milieu de l'art de fausses invitations ? », *Libération*, le 30 décembre 1999

Nuridsany, Michel, « Marc-Camille Chaimowicz, la matière des rêves », *Art Press*, n°81, mai 1984.

Onfray, Michel, « Orlan, esthétique de la chirurgie », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Pluchart, François, « L'être selon Gina Pane », *arTitudes international*, n°9/11, juin-avril 1974

Riendeau, Isabelle, « Tino Sehgal réinvente les règles de jeu », *Espace Sculpture*, n°98, Hiver, 2011, 2012, p. 20–22

Sadowska-Guillon, Irène, « Jeunes artistes en Pologne », *Art Press*, n°71, juin 1983

Scarpetta, Guy, « Le romantisme de la technologie », *Art Press*, n°80, juin 1980

Scarpetta, Guy, « Sophie Calle, le jeu de distance », *Art Press*, n°111, février 1987

Teffahi-Richard, Malik, « A Orsay, un remake de « L'Origine du monde » », *Le Monde*, le 05/06/2014

Treppoz, Edouard, « Du droit d'auteur comme œuvre d'art », *Art Press*, mai/juillet/août 2016

« Un symposium d'art performance » à Lyon, *Le Monde*, 25/04/79

Communications, articles et annonces sur les websites

Bloch, Deny, Communication prononcée lors des Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances, Paris, du 15 au 18 février 1979.

Brit, Mehdi, « Romina De Novellis, La pecora », le 18/05/2013, *Slash-Paris*, <https://slash-paris.com/fr/evenements/romina-de-novellis-la-pecora>, consulté le 12/11/17

FIAC 2013 : Le programme Hors-les-murs, UFR : inferno-magazine.com, le 30/09/2013

FIAC 2016 : Le programme Hors-les-murs, UFR : Website officiel de l'événement fiac.fr.

FIAC 2017 : Le programme Hors-les-murs, UFR : Website officiel de l'événement fiac.fr.

« In Process/CHAPITRE II : RITUELS, Parades for FIAC », un programme de performances FIAC 2014, UFR : Website officiel fiac.com

Jan Fabre : performance, projections et débats, annonce sur le site musée du louvre, UFR : <https://www.louvre.fr/progtems/jan-fabre-performance-projections-et-debats>, consulté le 29 mai 2020

Jolivet, Nadya, « L'exposition de la performance » dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque "Nouvelles formes de présence dans le performance", Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

Lesauvage, Marie, *Le beau et la bête : Art Orienté Objet au Musée de la Chasse*, UFR : www.exponaute.com/, le 12/02/2014, consulté le 29 mai 2020

« Performance Day 2016 », La Ferme Buisson, le site de l'événement, UFR : lafermedubuisson.com, consulté le 29 mai 2020.

« Performance Day 2017 », La Ferme Buisson, le site de l'événement, UFR : lafermedubuisson.com, consulté le 29 mai 2020.

Catalogues

« Gestes d'artistes » [exposition, Optica, a contemporary art centre, Montréal, du 7-14 octobre 2001], catalogue d'exposition, Montréal, Optica, 2001

Mona Hatoum, [exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 8 juin-22 août 1994] / catalogue Christine Van Assche, Edition du Centre Pompidou, 1994

Orlan, Besacier, Hubert, *Symposium international d'art-performance 01*, (1979) Lyon , *Cirques Divers*, 1979

Index des noms propres

A

Abadian, Sousan, 289, 440
Abalakova, Natalia, 75, 269, 270, 276, 278
Abramovic, Marina, 53, 100, 115, 196, 213, 263
Acconci, Vito, 137, 196, 261
Actionnistes Viennois, 44
Actions collectives, 75, 237, 247, 264, 266, 270, 330
Actions Collectives, 75, 231, 237, 264, 266, 270, 284, 285, 330, 418
Adams, Catty, 112
Adorno, Théodor, 30
Agamben, Giorgio, 159, 160, 163, 300, 379, 383
Alberro, Alexander, 79, 80,
Alekhina, Maria, 338
Alexander Brener, 312
Alexandre Smoulianski, 10
Alexei Plutser-Sarno, 335, 390
Alexis I^{er}, 217
Allport, Gordon, 14, 89
Althamer, Paweł, 65, 66, 67
Althusser, Louis, 130
Alÿs, Francis, 196
Ameen, Azzam, 108, 109
Antonyan, Maria, 212, 213
Anufriev, Sergey, 301, 302
AOO, 436
Ardenne, Paul, 2, 63, 95, 100, 357, 367, 368, 385, 387, 414, 419, 424, 427, 428, 441
Aréopagite, Pseudo-Denys, 35
Arns, Inke, 63, 74, 75, 76, 77, 104, 105, 169, 279, 280, 281, 372
Artous-Bouvet, Guillaume, 176
Asher, Michael, 80, 361
Athanassopoulos, Vangelis, 168, 170, 172, 173, 179, 185
Aurore Després, 380
Austin, John L., 102, 104, 368
Azarov, Ilya, 77

B

Babin, Sylvette, 20, 178
Badiou, Alain, 427, 428, 429
Bakhtine, Mikhail, 51, 222, 282
Bakhtine, Mikhaïl, 51, 73, 221, 222, 223, 283
Balasinski, Justyne, 340
Barbéis, Isabelle, 186, 187, 188, 191, 198
Bardin, Laurence, 135
Bartenev, Andrey, 307, 308
Barthes, Roland, 63, 130, 165, 221
Bayard, Devrim, 239, 242, 247
Beauvoir, Simone de, 35
Beecroft, Vanessa, 430, 431, 432
Bégoc, Janig, 136, 189
Bélanger, Gentiane, 81, 82
Bellido, Ramón Tió, 178
Benjamin, Walter, 50, 373
Bernstein, Nicolaï, 161
Bertrand Russell, 132
Beuys, Joseph, 36
Bey, Hakim, 50
Biryukova, Marina, 425
Biryukova, Marina, 10, 415, 425
Bishop, Claire, 49, 50
Bisson, Frédéric, 164, 165
Blake Stimson, 387
Blue Noses, 306, 322, 362
Bobrinskaia, Ekaterina, 234
Bobrov, Youri, 2, 10, 155
Bobrov, Youry, 212
Boliver, Rocio, 43
Boris Eltsine, 290
Boris Groys, 30, 149, 201, 214, 237, 240, 370, 389
Bormann, Hans-Friedrich, 189
Bouloch, Nathalie, 136
Boulouch, Nathalie, 133, 136, 189, 190, 380
Bourdieu, Pierre, 92, 124
Bourguine, Benoît, 38
Bourriaud, Nicolas, 50
Bredikhina, Ludmila, 256, 257
Brejnev, Léonid, 220
Brener, Alexander, 290, 297, 299, 304, 305, 311, 316, 320

Brit, Mehdi, 140
Brochen, Julie, 415, 416, 441
Brohm, Jean-Marie, 215
Broodthaers, Marcel, 80, 361
Brugerolle, Marie de, 10, 433, 434, 436, 441
Brus, Gunter, 196
Buchloh, Benjamin, 80
Bugaev-Afrika, Sergei, 301, 302
Burden, Chris, 42, 100, 196
Buren, Daniel, 80, 361
Bürger, Peter, 80
Butler, Judith, 132, 133

C

Cage, John, 167, 234
Callahan, Stacey, 20, 22
Caravage, 242
Certeau, Michel de, 50, 77, 105, 126, 127, 128
Chabrol, Henri, 20, 22
Chaimowicz, Marc-Camille, 20, 390, 396
Chalmers, David, 258
Chapuis, Maxime, 32
Charlotte, Herzog, 116
Chklovski, Viktor, 238
Cholokhov, Mikhaïl, 223
Choubine, Dmitri, 438
Christophe Viart, 10, 430
Coguiec, Éric Le, 24
Conte, Richard, 10, 155, 414, 441
Conti, Alessandro D., 32
Coquaz, Vincent, 72
Crimp, Douglas, 80
Crissels, Anne, 177, 178

D

Daege, Eduard, 242
Daimi, Teymur, 293
Damascène, Jean, 206
Daniel Fishman, 27
Daniil Kharms, 7
David Zerbib, 368
David, Jean-Louis, 242
Davila, Thierry, 63, 64, 65, 66, 67
Davydov, Viktor, 319
Debord, Guy, 50, 373

Dector & Dupuy, 93
Degot, Ekaterina, 232, 238, 242, 261, 263, 264,
267, 288, 290, 295, 311
Delanoë, Gaspard, 123
Deleuze, Gilles, 50
Delsaux, Jean, 156, 159, 165, 438
Derrida, Jacques, 102, 103, 176, 189, 231
Desanges, Guillaume, 179, 185
Désanges, Guillaume, 179, 185, 195, 196, 197, 198
Després, Aurore, 49
Devereux, Daniel, 32
Devrim Bayar, 243
Didi-Huberman, Georges, 41
Dmitry Pilikine, 417
Donskoy, Gennady, 261
Dubchinskaia, Polina, 2, 47, 60, 90, 91, 98, 171,
172, 175, 181, 183, 212, 325, 348, 349, 416
Dubet, François, 16, 375
Duchamp, Marcel, 63, 65, 67, 105, 119, 132, 134,
318
Durkheim, Emile, 37

E

E.T.I., 292, 296, 301, 302, 303, 330
Eco, Umberto, 50
Edmund Husserl, 33
Ekaterina Degot, 232, 264, 267
Elena Kovylyna, 331, 347, 381
Elisabeth Lebovici, 87, 91
Elon Musk, 116
Elovoy, Oleg, 319
Empereur Vava, 43, 312, 313, 314, 318, 319
Engelke, Nestor, 359
Éric Le Coguiec, 24, 377
Erofeev, Andrei, 239, 246, 254, 260
Erofeev, Andreï, 239, 246, 253, 260
Erving Goffman, 378
Eșanu, Octavian, 225, 233, 235, 238
Eschyle, 206
Esther Ferrer, 20, 380, 381
Eyerman, Ron, 289

F

Fabre, Jan, 426
Ferdinand de Saussure, 17

Ferrer, Esther, 20, 177, 178, 195, 197, 198
Filler, André, 2, 222, 223
Fischer Lichte, Erika, 52, 61, 188, 189
Fischer-Lichte, Erika, 50, 52, 188
Fishman, Daniel, 27, 28
Fluxus, 53, 261, 306
Fomenko, Andrei, 323
Forestier, Florian, 31
Foster, Hal, 80, 137
Foucault, Michel, 130, 306
Fradet, Pierre-Alexandre, 165
Francis Alÿs, 145
Fraser, Andrea, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 92, 93, 94,
361, 362
Frédéric Cherroboeuf, 196
Freire, Paulo, 50

G

Gablier, Lore, 160, 196, 197
Galindo, Regina Jose, 43
Galindo, Regina José, 54
Gandolphe, Romain, 93, 94
Garfinkel, Harold, 124
Gerlovine, Rimma et Valéry, 285
Gerz, Jochen, 196, 394
Ghigalov, Anatoly, 75
Giddens, Anthony, 124
Gigalov, Anatoly, 268, 269
Giganov, Anatoly, 274, 275
Giotto, 49
Glazer, Alexandre, 220
Gnezdov, 250, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268,
277, 280, 284, 330, 381
Goffman, Erving, 77, 124, 125
Goldberg, Roselee, 42, 152, 201
Goldberg, RoseLee, 214
Golizdrine, Alexandre, 316
Goloubev, Ilya, 109
Goryacheva, Tatiana, 277, 278
Gosselin, Pierre, 24
Gousarov, Dmitri, 290
Govorkov, Ivan, 320, 415
Grabovskaia, Olga, 301, 304, 310
Graham Harman, 96, 164, 384
Graham, Dan, 49, 271
Green, Renée, 80, 361

Gregor Sibold, 112
Grinberg, Larissa, 356, 389
Grobman, Michail, 277
Groys, Boris, 13, 30, 50, 52, 62, 70, 71, 73, 76, 187,
200, 201, 203, 204, 205, 219, 224, 225, 229, 230,
233, 237, 238, 241, 255, 256, 258, 281, 293, 370,
373
Gržinić, Marina, 70
Guattari, Félix, 50
Guy Debord, 296

H

Haacke, Hans, 80, 260, 361
Haeckel, Ernst, 47
Hal Foster, 137
Hall, Edward T., 209, 210
Hantu, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 414, 438
Harman, Graham, 96, 164, 165, 256
Heeswijk, Jeanne van, 50
Heinich, Nathalie, 124
Henri Chabrol, 20
Herzog, Charlotte, 116
Holveck, Anna, 435
Huan, Zhang, 43
Husserl, Edmund, 33
Huyghe, Pierre-Damien, 296

I

Illich, Ivan, 357, 419, 420

J

Jacques Lacan, 49
Jakobson, Roman, 181
James, William, 124, 125, 372
Jan Fabre, 397
Jean Delsaux, 10
Jean Lancri, 24
Jean-Hubert Martin, 366
Jésus Christ, 38, 39, 297
Joan Jonas, 395
Jolivet, Nadya, 415
Jones, Amelia, 190
Joseph Beuys, 142
Jouret, Quentin, 65

Julie Brochen, 10

K

Kabakov, Ilia, 270
Kanis, Polina, 341, 342
Kant, 383
Kant, Emmanuel, 35
Karasik, Irina, 277, 278
Kazimir Malevitch, 7
Kelley, Mike, 196
Khlobystine, Andrei, 322, 323
Klein, Yves, 167, 196
Koldobskaya, Marina, 415, 421, 422
Komar et Melamid, 239, 240, 241, 243, 245, 246,
247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 264, 268, 284, 285, 390
Komar, Vitaly, 238, 239, 242, 260, 261
Kosuth, Joseph, 119, 273
Kovalev, Andrei, 285, 306, 309, 312, 319, 327
Kovalev, Andrey, 243, 301, 317, 318, 327, 332, 333,
340
Kovylina, Elena, 43, 53, 316, 317, 331, 332, 333,
348, 362, 368
Koza, Natalia, 338, 339
Kramer, Ueli, 27, 28, 392
Krastev, Rassim, 280
Kravtsova, Maria, 363, 365
Kristeva, Julia, 221
Kroytor, Olya, 342, 343, 345
Kulik, Oleg, 123, 144, 256, 257, 290, 294, 297, 299,
315, 321, 330, 354, 424
Kuzkine, Andrei, 43

L

La secte de l'amour absolu, 309, 310
Lacan, Jacques, 33, 130
Laibach, 76, 280, 281, 387, 391
Lancri, Jean, 24
Landolt, Emanuel, 283
Lapalu, Sophie, 105
Larchée, Jean-Claude, 213
Laval-Jeantet, Marion, 415, 416, 437, 441
Lazarev, Igor, 346, 347
Le Parc, Julio, 80
Lebovici, Elisabeth, 85, 86, 87, 91

Lee Park, Eun Young, 415
Leepark, Eun-Young, 155
Lénine, Vladimir, 218, 274, 292, 302, 421
Leontiev, Alexis, 15, 89, 162
Léontiev, Alexis, 14, 87
Lévi-Strauss, Claude, 130
Levy, Valentina Gioia, 156, 158, 166
Lewin, Kurt, 23
Lichte, Fischer, 188
Likhatchev, Dmitry, 207
Limonov, Edouard, 223
Lipovetsky, Mark, 230
Litvine, Anton, 304, 305
Liubov Bugaeva, 436, 438
Liza Morozova, 331
Lossev, Alexeï, 207
Loubier, Patrice, 63, 64, 117
Loukine, Alexandre, 288
Lubov Bugaeva, 10
Lussac, Olivier, 54, 405

M

Mac Carthy, Paul, 196
Machevsky, Alexandre, 222, 223
Magun, Artemy, 287
Maïakovski, Vladimir, 202, 309, 322, 376
Maidana, Maria Soledad Garcia, 136
Makeeva, Lolita, 131
Makhacheva, Taus, 363, 364, 365, 366
Malenkov, Georgy, 204
Malevitch, Kasimir, 292
Malevitch, Kazimir, 88, 203, 305, 320
Malisauskas, Erikas, 117, 118
Mamardashvili, Merab, 31, 49
Mamonov, Bogdan, 304, 305
Marcel Duchamp, 119, 232, 318, 385, 390
Maria Soledad Garcia Maidana, 137
Marina Abramovic, 380
Marion Laval-Jeantet, 10, 436
Martinez, Ariane, 163, 164
Martinon, Jean-Pierre, 189
Martins, Alexey, 346, 347
Marx, Karl, 302
Mathieu, Lilian, 340
Maurice Corvez, 130

Mavromatti, Oleg, 43, 44, 45, 54, 55, 56, 311, 312, 313, 318, 319
McLuhan, Marshall, 71
McWilliams, Nancy, 19, 20, 21, 22
Meats, Sandrine, 140
Medvedev, Dmitrii, 335
Meier, John P., 38, 39
Meillassoux, Quentin, 256
Melamid, Alexander, 242, 247
Mélode, Romain le, 206
Merab Mamardashvili, 384
Merkourov, Sergueï, 242
Mikhaïl Bakhtine, 282
Milevska, Suzana, 70
Milgram, Stanley, 56, 57
Miraglia, Anne Marie, 283
Mironenko Marenkova, Irina, 213
Misiano, Viktor, 325, 326
Mitchell, William T., 429
Mizin, Alexandre, 304
Mizine, Vyacheslav, 319
Mohr, Matthew, 119
Monastyrski, Andrei, 270
Monastyrski, Andreï, 226, 230
Montebello, Pierre, 370
Morozov, Liza, 333
Morozova, Lisa, 368
Morozova, Liza, 316, 317, 332, 343, 344
Morris, Robert, 167, 196
Muchomorj, 270, 277, 280
Muhl, Otto, 196
Murakami, Saburo, 196

N

Nadya Jolivet, 10
Natalya Abalakova, 277
Nauman, Bruce, 196, 261
Nazianze, Grégoire de, 206
Negura, Lilian, 135
Nenasheva, Catherine, 350, 351, 352, 353, 354, 368
Netseziudik, 309
Nicolas Bourriaud, 366, 389, 396
Nikon, patriarche, 217
Nostradamus, 180, 184
Novozhenova, Alexandra, 265

Novye Tupye, 306, 307, 308
Nuridsany, Michel, 20

O

Octavian Eșanu, 237
Olcese, Smaranda, 178
Oleg Kulik, 313, 362
Oleg Mavromatti, 309
Oleg Vorotnikov, 339
Olga Grabovskaia, 301
Ondák, Roman, 148, 431, 432
Osmolovsky, Anatoly, 63, 290, 291, 292, 294, 302, 309, 311, 312, 323, 324, 325, 330, 368, 370
Ostojic, Tanja, 69, 70
Owens, Craig, 80

P

Paik, Nam June, 196
Pane, Gina, 196, 396
Parfenov, Léonid, 218
Parménide, 31, 32, 67
Pascale Weber, 10, 155, 157, 376, 382
Pasternak, Boris, 223
Paul Ardenne, 10, 358, 366, 424
Pavlenski, Piotr, 77, 78, 419
Pavlov-Andreïevitch, Fedor, 333
Péquignot, Bruno, 81
Petchkité, Guintaré, 117
Pezet, Jacques, 72
Phelan, Peggy, 132, 133
Pierre Gosselin, 24, 377
Pierre Montebello, 370
Pilikine, Dmitry, 212, 415
Pimenov, Dmitri, 290
Piotr Pavlenski, 141
Piper, Adrian, 196
Platon, 31, 32, 382, 384
Platt, Jonathan Brooks, 294, 296
Polina Dubchinskaia, 155, 382
Popov, Alexandre, 220
Pseudo-Denys l'Aréopagite, 383
Pushkareva, Danita, 10, 438
Pussy Riot, 338, 340, 362, 368, 421

Q

Quiyono, Lorena, 43

R

Rabine, Oscar, 220

Radek, 280

Ramnoux, Clémence, 32

Rancière, Jacques, 41

Raqs Media Collective, 81

Renan, Ernest, 39

RepoHistory, 81

Roman Ondák, 430

Roselee Goldberg, 152

Roshal, Michail, 261

Rossa, Boryana, 43

Roy, Xavier le, 23

Ruller, Tomas, 43

Russell, Bertrand, 131

S

Saint Phalle, Niki de, 196

Saint Thomas, 35

Salnikov, Vladimir, 44

Samoutsevitch, Ekaterina, 338

Sapir, Edward, 132

Sasse, Sylvia, 63, 74, 75, 76, 77, 104, 105, 169,
279, 280, 281, 372

Saurisse, Pierre, 189

Saussure, Ferdinand de, 17, 130

Sauvé, Guillaume, 286, 287, 288

Savitsky, Stanislav, 415, 417, 418

Schaeffer, Jean-Marie, 36

Schechner, Richard, 13, 61

Schneeman, Carolee, 196

Schütz, Alfred, 124

Sehgal, Tino, 23, 137, 146

Sever-7, 358, 359, 360, 361, 368

Shavlokhova, Anastasia, 165

Shen, Xinmei, 107

Shental, Andrei, 165, 168, 179, 331, 362

Sholette, Gregory, 50

Sibold, Gregor, 111

Simon Weckert, 72

Simone de Beauvoir, 35

Skersis, Viktor, 261

Slavoj Žižek, 34

Sloterdijk, Peter, 76

Smitson, Robert, 167

Smoulianski, Alexandre, 415

Smoulyansky, Alexandr, 425

Smoulyansky, Alexandre, 425

Soljenitsyne, Alexandre, 223

Sorokine, Vladimir, 223, 280

Staline, Joseph, 62, 202, 203, 204, 205, 219, 239,
242, 256, 282, 292, 302

Stanislav Savitsky, 10

Stimson, Blake, 50

Stolyarov, Denis, 293, 294

subRosa, 81

Svetlyakov, Kirill, 251, 252

Sweeney, Michael, 35

T

Talmy, Leonard, 266

Tanja Ostojic, 386

Tcherkachina, Natalia, 297

Tchoubarov, Igor, 323

Ten, Anna, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 415, 442

Tengelyi, László, 34

Ter-Oganyan, Avdei, 294, 322

The Yes Men, 81

Thenot, Jean-Paul, 134

Tino Sehgal, 396

Tkachenko, Danila, 355, 356, 357, 366

Tolokonnikova, Nadejda, 338

Tort, Patrick, 48

TOTART, 5, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276,
277, 278, 280, 284, 285

Tourette, Gilles de la, 159

Tout y tam, 300

Tout y Tam, 297

Tretyakov, Sergei, 202, 203

Tsikarishvili, Alexandr, 359, 360

Tskhe, Leonid, 359

Tupitsyn, Margarita, 248

Tupitsyn, Victor, 248

U

Ultralab, 85, 86, 87, 88, 91, 386

Urban, Michael, 287

V

Vainchtain, Viktor, 123, 124, 125

Vaneigem, Raoul, 295, 296

Vanessa Beecroft, 430

Vangelis Athanassopoulos, 179

Vekker, Lev, 258

Vertov, Dziga, 65

Viart, Christophe, 415, 416, 432, 441

Vigouroux-Frey, Nicole, 213

Vilenski, Dmitry, 368

Villanueva, Ema, 43

Vinogradov, German, 316

Viola, Bill, 196

Vitaly Komar, 247

Vito Acconci, 395

Vlassov, Anatoli, 415, 416, 439, 441

Voïna, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 354, 382, 391, 421

Volkov, Aleksandr, 206

Volkov, Alexandre, 206

Volkova, Paola, 49

Vorotnikov, Oleg, 338, 339

Vygotski, Lev, 71

W

Wagner, Richard, 50, 51

Warhol, Andy, 121, 250, 251, 253, 304

Warr, Tracey, 189

Weber, Pascale, 2, 58, 59, 155, 156, 158, 159, 163, 165, 166, 212, 411, 416, 438

Weckert, Simon, 71, 72

Wecket, Simon, 72

Welchman, John C., 80

Whitney, William, 17

Whorf, Benjamin Lee, 132

Wilke, Hannah, 196

William Croft, 266

William James, 372, 429

Wilson, Fred, 80, 361

Wittgenstein, Ludwig, 132

Wolffer, Lorena, 43

Wright, Stephen, 105

Wróblewska, Magdalena, 65

Y

Yampolsky, Michail, 241

Yourchak, Alexei, 281, 282

Youry Bobrov, 382

Yu, Zhu, 43

Yurchak, Alexei, 282

Z

Zabunyan, Elvan, 133, 136, 189, 190, 380

Zaporozhets, Alexander, 162

Zedong, Mao, 302

Zenkovsky, Sergueï, 217

Zinik, Zinovi, 258

Zizek, Slavoj, 63, 87, 105

Zižek, Slavoj, 34

Žižek, Slavoj, 429

Žižek, Slavoj, 74, 75, 76, 105, 281, 372, 429

Žižek, Slavoj, 429

Žižek, Slavoj, 429

Index des notions

Performance

La nature variable de l'art de la performance, sa souplesse connotative ainsi que les différences d'interprétations dans les traditions anglo-saxonne et française, obligent à encadrer cette notion assez vaste. La définition de Richard Martel reflète le mieux ma propre vision de la performance, en partie intuitive, en partie mise en évidence à travers six ans de pratique : « La performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports conventionnels et une transformation des catégories stylistiques. La performance colporte les acquis culturels et cherche à définir des acquis potentiels dans l'hégémonie des formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'affirmation ou de négation. Il y aurait des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre ... et d'autres qui tentent de déterminer des critères délimitant les méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle... La performance s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Il y a des performances où le corps est totalement présent, d'autres où l'appareillage « objectuel », médiatique ou technologique tend à constituer l'essentiel de l'activité ; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique, tandis qu'à certaines occasions, il y a interactivité entre le performeur et le public ». Source : Olivier Lussac, "De l'art d'action : à propos de quelques définitions de la performance", Collet, Michel et Létourneau, André Eric (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Besançon : ISBA ; Montréal, Canada : Hexagram, 2019. Dans cet article Olivier Lussac souligne l'importance pour la performance d'un échange sans détour entre artiste et participants, en la séparant du théâtre, de la danse et de la musique dont les effets extraits vont être produits.

Action

Dans la présente thèse ce terme est utilisé dans les contextes artistiques et militants devenant de plus en plus entrelacés. Les rapports entre l'action et la performance suscitent une forte polémique surtout que les frontières entre les deux pratiques immatérielles paraissent assez perméables.

Certains auteurs proposent des arguments linguistiques quant à l'utilisation du terme « action » et non pas du terme « performance ». Notamment, Richard Martel dans son article « Art action et performance. Périphéries sans centre ! », préconise l'emploi du terme « d'art action » plutôt que de « performance » afin de séparer la notion devenue le nom

d'une pratique artistique de celle définissant le résultat de haut degré de l'ensemble de domaines d'activité⁴⁹¹.

Dans un dossier au sujet du geste pour *L'Annuaire Théâtral* ordinaire mis en jeu par les arts du spectacle vivant, Ariane Martinez évoque une hypothèse qui repose sur la revalorisation du geste par rapport à l'acte, au tournant des années 2000, où « le geste étant associé, sur scène et hors-scène, à l'intention et à l'empathie, alors que l'acte (particulièrement valorisé dans les années 1960-70) connote l'efficacité et l'impact sur le réel »⁴⁹². C'est ainsi que le terme « action » peut être traduit dans le sens avant-gardistes connu sous le slogan « L'art et la vie confondus » et ayant l'accent sur le résultat, celui donc de l'influence directe sur la vie.

Roman Osminkin dans un chapitre « Performance et action : deux côtés de la même politique » de sa thèse en doctorat associe la performance à l'orientation sémiotique caractérisée par la concentration sur l'aspect informationnel ou sémantique de l'énoncé artistique ; en même temps, il associe l'action à l'orientation pragmatique, ayant pour objet ses prémisses et ses conséquences⁴⁹³. Sur ce point de vue est fondé l'utilisation des termes « action » et « performance » dans cette thèse, à l'exception des cas où une dénomination n'est pas donné préalablement par l'auteur même. Par ailleurs, étant donné la complexité de certaines interventions artistiques et l'impossibilité d'y établir explicitement la mesure d'intensité d'aspects sémiotiques et pragmatiques, l'utilisation de deux termes reste arbitraire dans chaque cas d'espèce.

Contexte

La définition issue du champ linguistique, relevant l'importance d'un émetteur et d'un récepteur, semble la plus appropriée pour la thèse à propos de l'art de la performance, pratique fondée sur la même structure. La performance en tant que pratique discursive peut sans aucun doute être considérée comme un énoncé qui, de son côté, est impossible sans contexte. Ainsi, la définition du contexte proposé par Jean Dubois dans le dictionnaire de linguistique est prise dans la thèse comme la définition de travail :

*On appelle contexte situationnel ou contexte de situation l'ensemble des conditions naturelles, sociales et culturelles dans lesquelles se situe un énoncé, un discours. Ce sont les données communes à l'émetteur et au récepteur sur la situation culturelle et psychologique, les expériences et les connaissances de chacun des deux*⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Richard Martel, « Art action et performance. Périphéries sans centre ! », *Inter*, Numéro 124, automne 2016, 78–81.

⁴⁹² Ariane Martinez, « Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant », *L'Annuaire Théâtral*, n°63-64, 2020.

⁴⁹³ Roman Osminkin, *Formes collectives de l'art de la performance en Russie en début du XXème siècle*, thèse de doctorat, soutenue le 27 avril 2020, Université Herzen, Saint-Pétersbourg.

⁴⁹⁴ Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse-Bordas/VUEF, 2002

La performance peut donc être déterminée comme un énoncé remettant en question cet ensemble de conditions naturelles, sociales et culturelles dans lesquelles elle se déroule. Elle met en jeu les données, les expériences et les connaissances dont possède le récepteur (le public) en les détournant, subversant ou transgressant.

Cadre (*frame*)

Cette notion a été introduite par un sociologue américain Erving Goffman pour définir une forme symbolique modulant une action. Les cadres sont les résultats de « la structure de l'expérience de la vie sociale qui permettent de définir une situation ». D'après Goffman⁴⁹⁵, le cadre est un résultat d'interprétation des significations culturelles, un moyen du décodage d'une situation. Le cadre semble une construction plus souple, variable et englobant un plus grand nombre d'éléments significatifs que le contexte souvent définit comme un fond pour une action. Dans la présente thèse la cadre-analyse est utilisée comme un outil d'interprétation et d'explication des situations de la vie quotidienne construites par des non-artistes, probablement en référence à des modes de pensée d'artistes de la performance ou même à des œuvres performatives.

Inframince

Notion introduite par Marcel Duchamp et figurant dans ces notes autographes publiées en fac-similé par Paul Matisse dans "Marcel Duchamp, Notes" (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980).

Interrogé sur une définition du terme, Marcel Duchamp a répondu que la notion est impossible à définir, «on ne peut en donner que des exemples »:

- « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) » ;
- « Séparation infra mince entre le bruit de détonation d'un fusil (très proche) et la marque de l'apparition de la marque de la balle sur la cible"...

Thierry Davila reprend ce terme de Marcel Duchamp et le définit comme « ce qui est à peine perceptible, à peine repérable, ce qui représente une différence infime et singularisante » (Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible*, de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du regard, 2010, p. 31). Dans cette thèse, le terme est utilisé dans le chapitre à propos de la performance furtive.

Micropolitiques

La notion a pris de l'ampleur dans le livre « Milles plateaux » de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Dans le domaine artistique, elle a été concrétisée à travers

⁴⁹⁵ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991.

l'exposition *Micropolitiques* conçue par Christine Macel et Paul Ardenne au CNAC Grenoble en 2000. Dans la conférence accompagnant l'exposition, les auteurs mettent en œuvre le renversement du focus des artistes du combat à des dérivés des grands récits à une appropriation à l'échelle individuelle de la réalité existante. Christine Macel et Paul Ardenne soulignent que les pratiques « micropolitiques » « ont toutes pour caractéristique de se détourner de l'assujettissement, et ont une dimension « politique qui serait à trouver davantage dans les dispositifs personnels : dans la manière individuelle « d'aborder le monde pour le reconfigurer à la mesure du sujet, notamment, et ce, dans une perspective qui est celle non de l'universel mais celle du moi... ».

Coefficient de l'art

La notion est proposée par Marcel Duchamp dans le contexte de sa pensée sur le processus créatif et définit la différence entre l'intention primaire de l'artiste et sa réalisation finale. L'artiste, d'après Duchamp, n'est pas « pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait » et c'est donc le spectateur qui devient « la postériorité » de son travail. Cette approche herméneutique semble particulièrement importante dans le cadre de la réflexion à propos de la performance ayant pour fondement le dialogue entre l'artiste et son public. Source : Marcel Duchamp, « Le Processus créatif », dans *Duchamp des signes*, suivi de *Notes*, Paris, Flammarion, 2008.

Radicant

Le terme radicant cherche à éclaircir les nouvelles stratégies de constitution d'identités dans les situations de coprésence de codes culturelles extrêmement variés et accessibles à toute la population et, en même temps, du « mouvement d'uniformisation allant de pair avec le rétrécissement de l'imaginaire de la planète ».

Nicolas Bourriaud décrit *radicant* comme un « épithète désignant un organisme qui fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance. La culture du vingt-et-unième siècle s'invente, sous nos yeux, avec ces œuvres qui se donnent pour projet d'effacer leur origine, au profit d'une multitude d'enracinements simultanés ou successifs»⁴⁹⁶.

Dans la thèse, le concept a été exploité en rapport à la nouvelle génération d'artistes post-soviétiques reconnus à l'échelle internationale et faisant recourt plus à la déconstruction des codes historiques et culturels qu'à la subversion ouverte, caractérisant la génération des artistes des années 1990.

⁴⁹⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël, 2009.

Révolution négative

Notion proposée par le philosophe et politologue Artemy Magun pour expliquer les événements de la fin des années 1980 – début des années 1990 en Union Soviétique et en Russie post-soviétique.

Magun présume que « la révolution est un acte de *négation* de l'instance théocratique du pouvoir, du pouvoir qui se pose comme extérieur à la société »⁴⁹⁷. C'est ainsi que la révolution postcommuniste correspond à cette définition. « L'autorité du Parti communiste était largement vue comme fondée sur une religion politique, une force qui subordonnait la vie quotidienne aux exigences transcendantes de l'avenir ». C'est dans l'optique de la révolution négative que l'esthétique du mouvement de l'actionnisme moscovite des années 1990 est analysée dans la présente thèse.

Institution

Le mot vient du verbe latin *instituo, instituere* qui renvoie à la construction *in statuo* signifiant « placer dans », « installer », « établir » (Tournay, Virginie. « Introduction », Virginie Tournay éd., Sociologie des institutions. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 3-8.) Le dictionnaire Larousse définit le terme comme « norme ou pratique socialement sanctionnée, qui a valeur officielle, légale ; organisme visant à les maintenir ». Dans la définition de l'*institution* proposée par Émile Durkheim sont indiqués les auteurs des normes sanctionnées. Dans le contexte de la critique artistique, cet aspect semble important. Ainsi, Durkheim définit l'institution comme « toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité » (source : Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 1871, pp. XXII-XXIII).

Dans la présente thèse sont utilisées les trois grandes familles de significations la notion d'institution décrites par François Dubet⁴⁹⁸ :

- toutes les formes sociales constituées, précédant les individus et leur résistant ;
- mécanismes légitimes de construction du pouvoir et de la prise de décision. En ce sens, les institutions sont des ensembles de procédures politiques symboliques susceptibles de transformer les conflits en négociations, de représenter des intérêts, de produire une représentation de l'intérêt général surmontant le fractionnement de la société ;
- le mouvement de l'analyse institutionnelle propose à identifier l'institution à des organisations, des grandes entreprises ;

⁴⁹⁷ Artemy Magun, *Negative Revolution (Political Theory and Contemporary Philosophy)*, Bloomsbury Academic, 2013.

⁴⁹⁸ François Dubet, « Que signifie la notion d'institution ? », communication pour le colloque « Déclin de l'institution ou nouveaux cadres moraux ? Sens critique, sens de la justice parmi les jeunes », INRP, Lyon 22 et 23 octobre 2007.

Ces trois familles de significations permettent, entre autres, de d'étudier les capacités institutionnalisantes du langage. Par ailleurs, elles peuvent expliquer l'aspiration de certains artistes de la performance de recourir à des processus de légitimation de leur pratique en rapprochant ainsi la performance à l'institution même. Enfin, elles relèvent les mécanismes du fonctionnement de l'infrastructure desservant la conservation, l'exposition et la médiatisation de l'art.

Institutionnalisation

Le dictionnaire Larousse définit ce terme comme « l'action d'institutionnaliser ; fait d'être institutionnalisé ». C'est ainsi qu'en prenant en compte les deux définitions d'institution citées ci-dessus, l'institutionnalisation peut être définie comme l'ensemble des processus d'accès à un phénomène social dans le cadre des normes et des habitudes collectives.

Défense psychologique

Le terme est introduit par Sigmund Freud et actuellement accepté en psychologie et en psychiatrie. Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (édition IV) définit les mécanismes de défense comme « des processus psychologiquement automatiques qui protègent l'individu de l'anxiété ou de la perception des dangers ou des facteurs de stress internes ou externes »⁴⁹⁹.

Dans la présente thèse, le terme a été extrait du champ clinique pour décrire les enjeux du processus d'institutionnalisation de la performance et notamment ces relations ambiguës avec l'institution artistique.

Autonomie fonctionnelle

Terme proposé par le psychologue américain Georges Allport désignant le caractère autonome des motivations actuelles de leurs origines. L'autonomie fonctionnelle est également utilisé par le psychologue soviétique Alexis Leontiev sous le terme synonymique du *passage (ou du décalage) du motif à l'objectif* et considéré en tant qu'une forme motrice de développement de la personnalité. Leontiev écrit que les actions, s'enrichissant au cours de l'ontogenèse, dépassent le cercle des activités qu'elles effectuent et entrent en contradiction avec leurs motifs originaires. Ce mécanisme a été extrait du champ

⁴⁹⁹ DSM-IV : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux : version internationale avec les codes CIM-10 / American psychiatric association ; coordinateur général de la trad. française, Julien Daniel Guelfi ; dir. de la trad. française P. Boyer, ... [et al.]. - 4e éd., Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, 1996

psychologique pour décrire la naissance de la performance en tant qu'une forme et un médium artistique à part entière.

Théorie des niveaux de construction des mouvements

Théorie proposée par le physiologue soviétique Nicolaï Bernchtein visant à expliquer les mécanismes du fonctionnement des gestes à différents stades, de l'activité passive musculaire à la construction des discours. Les expériences de Bernchtein montrent, notamment, le degré d'implication de chaque niveau du mouvement dans les différents types d'activités et expliquent le rôle des mécanismes de la rétroaction dans la création des mouvements musculaires basiques ou de ceux liés à l'activité discursive. La théorie est utilisée dans la présente thèse pour décrire le rôle militant des mouvements corporels simples face à la résistance de l'ordre discursif et vice versa.

Analyse du contenu

Issue de la sociologie, cette méthode peut être définie comme « un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des énoncés, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces énoncés »⁵⁰⁰. La méthode de l'analyse du contenu a été utilisée dans cette thèse afin d'effectuer *l'archéologie du discours* à propos de l'art de la performance en France et de tenter de définir son impact sur la pratique performative ultérieure.

Affirmation subversive

D'après Inke Arns et Sylvia Sasse, il s'agit d'une tactique symboliquement partisane qui permet à des artistes et à des militants de s'emparer de l'idéologie dominante en la sapant en même temps.

Sur-identification (*over-identification*)

Terme proposé par Slavoj Žižek dans le cadre de l'analyse de la pratique de Laibach, groupe slovène de musique industrielle devenu célèbre pour leur « répétition hyper-littérale du rituel totalitaire »⁵⁰¹. Peut être donc défini comme la version radicale de l'affirmation

⁵⁰⁰ Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Presses universitaires de France, Paris 2013, p. 5.

⁵⁰¹ Inke Arns, Sylvia Sasse, «Subversive Affirmation : On Mimesis as a Strategy Of Resistance», *Maska Magazine*, spring 2006, Ljubljana

subversive, « un revers caché », l'adoption intégrale des codes du phénomène étudié/critiqué.

Métanoïa et kénose

Termes bibliques citées par Boris Groys en tant que deux tactiques permettant d'éviter l'instrumentalisation de l'activisme artistique par son contexte. *Métanoïa*, terme utilisé dans les textes bibliques et philosophiques, désigne une conversion, un changement profond, ou un changement d'attitude, de comportement, de manière d'être et de vivre.⁵⁰² *Kénose*, selon la Conférence des évêques de France, désigne le fait pour le Fils, tout en demeurant Dieu, d'avoir abandonné en son Incarnation tous les attributs de Dieu qui l'auraient empêché de vivre la condition ordinaire des hommes. Celle-ci est définie par Groys comme une *métanoïa vertical*. Les notons de *métanoïa* et de *kénose*, emmenées du champ biblique dans le champ artistique et donc légèrement schématisés, appartiennent à la nature même de l'art de la performance et lui permettent de se réinventer et de se reconstruire d'une façon globale et non linéaire. Ces deux processus permettent à l'art de la performance d'éviter le processus d'esthétisation est donc, d'après Groys, de la mort.

Action furtive

Le terme est proposé par Patrice Loubier, commissaire d'expositions et historien d'art québécois, et signifiant l'action anonyme de l'artiste, qui infiltre son œuvre au sein de contextes *a priori* non artistiques (espace urbain, réseaux de communication, lieux publics ou commerciaux)⁵⁰³.

Folie pour le Christ

Vocation spécifique assumée par les croyants chrétiens ayant pour but de provoquer chez leurs concitoyens une prise de conscience de la vanité de l'existence⁵⁰⁴. La vie des fous pour le Christ est caractérisée par le refus des biens matériels et par la transgression des conventions sociales. Phénomène commun à tous les pays de l'Europe byzantine, il connut un développement considérable à Constantinople, mais plus encore en Russie.⁵⁰⁵ D'après plusieurs chercheurs, c'est un archétype phare pour l'artiste de la performance russe se

⁵⁰² Sylvain Romerowski, "Que signifient les mots métanoëô et métanoïa ?", *Fac-réflexion*, n° 49, 1999/4.

⁵⁰³ Fabrice Loubier, « Les pratiques furtives en arts visuels contemporains », dossier pour le concours du Fond de recherche sur la société et la culture Québec, en ligne : http://www.frqsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/resume_Loubier.pdf, consulté le 15 mai 2021

⁵⁰⁴ Nicole Vigouroux-Frey (dir.). *Le Clown : Rire et/ou dérision ?* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

présentant souvent en héros solitaire et marginalisé, ayant assujéti son mode de vie à ses idées et à ses lignes conductrices.

Réalité

Être à partir du contexte empirique, à partir de l'ordre phénoménologique et ouvert à des processus de symbolisation, représentation du monde extérieur.

Réel

Ce qui échappe de l'ordre symbolique et empirique. Le terme emprunté du vocabulaire philosophique est introduit par Jacques Lacan en 1953. Néanmoins, il est présent sous des termes synonymiques chez un grand nombre de penseurs. Notamment, dans les écrits de Parménide, un des discours sur l'Être contient des caractéristiques proches de l'ordre non discursif: « non-né, indestructible, tout d'une seule masse, inébranlable, non-à-terminer, tout entier tout à la fois présent, un et d'un seul tenant »⁵⁰⁶. Ensuite, la dimension de « l'impensable » on retrouve dans les eïdos de Platon. Plus tard, pendant le Moyen Âge, les nominalistes ont présenté l'idée d'indépendance entre le monde, la pensée et le langage, où la notion du monde semble très synonymique à celui du réel lacanien. Enfin, Spinoza introduit les notions de *causa immanens* et *causa transiens*, repris par Kant comme *immanent* et *transcendant* où *causa transiens/transcendant* représentant l'aspect non pensable de l'Être, proche de ce que Lacan a défini par le terme probablement plus simple et, en même temps, plus paradoxal.

Contexte fort, contexte bas

Deux notions introduites par l'anthropologue Edward T. Hall dans son ouvrage *Au-delà de la culture* (*Beyond Culture*, 1976) qui expose deux différents styles de communication dans les différentes sociétés. D'après Edward T. Hall le contexte fort est propre aux cultures du Moyen-Orient, d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine, de Russie et du pourtour méditerranéen. Définies par les sociologues comme des cultures collectivistes, leurs membres sont porteurs de nombreuses informations locales, partagées par toute une communauté. Transmises implicitement, ces informations forment une trame dont les références sont exprimées de manière para verbale ou non verbale, et souvent codées dans la grammaire et la syntaxe. Au contraire, les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et les pays scandinaves développent, d'après Edward T. Hall, à des cultures de contexte « faible ». Qualifiés d'individualistes par les sociologues, ces pays révèlent un type de communication différent. Les membres de ces cultures, ne disposant pas d'un large cercle

⁵⁰⁶ Clémence Ramnoux, « Philosophie de la philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 66, n°92, 1968. pp. 581-596.

social, sont assujettis à la nécessité de transmettre les informations dans leur intégrité en mentionnant toujours le contexte de leurs origines.

Carnavalesque

Cette notion a été formulée par Michail Bakhtine et signifie le résultat de l'impact du carnaval médiéval sur la culture de l'époque moderne. Notamment, l'effet principal du carnaval est l'abolition des différences hiérarchiques :

*Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval.*⁵⁰⁷

Ce terme, introduit dans les années 1930-1940, au moment de l'apogée des répressions stalinienne, est l'incarnation de la structure sociale communiste, où l'individualité est corrélée avec le statut d'ennemi du peuple. La mort de l'individualité donne lieu à une dispersion dans la communauté, et ne provoque rien de plus qu'un rire, qui devient une impulsion à poursuivre le carnaval. De la sorte, ainsi que l'interprète Boris Groys, le carnaval devient un prototype de l'art total.

Exotopie

Le terme de Michail Bakhtine signifie le mouvement engagé par un auteur par rapport à son personnage. Il est caractérisé par la distance, la position extérieure de l'auteur à son héros et lui assure ainsi son achèvement.⁵⁰⁸ En même temps, le personnage n'est que secondaire par rapport à son auteur, puisque sans la voix de celui-ci, il n'aurait eu pas la sienne. Ce terme a été utilisé dans la présente thèse dans le cadre de l'étude du contexte de l'art soviétique. Notamment, le sociologue Alexei Yourchak note que cette analyse de Bakhtine s'applique non seulement à un texte littéraire, mais également à une théorie du sujet. Ce sujet (personnage) jouait deux rôles face au discours autoritaire : celui d'un protagoniste qui parlait la langue imposée (c'est-à-dire qui reproduisait performativement la forme du discours idéologique en fréquentant les réunions du Parti, en votant « pour »...), mais également celui de l'auteur du discours (en l'interprétant à sa manière, en l'introduisant dans des pratiques sociales dont le sens n'était pas nécessairement en concordance avec celui du discours autoritaire). C'est bien dans ce transfert de l'aspect constatif du langage au-delà du discours idéologique, que consiste le phénomène de l'exotopie en URSS – phénomène qui, de son côté a conduit à la destruction de la structure symbolique du système et à la crise de sa fonction idéologique.

⁵⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998.

⁵⁰⁸ Anne Marie Miraglia, « L'altérité, l'exotopie et l'écriture de soi dans trois romans de Jacques Godbout », *Dalhousie French Studies*, Vol. 96 (Fall 2011), pp. 107-115.

Annexes

Annexe 1

Compte rendu du colloque *Nouvelles formes de présence dans la performance*

Tous les chercheurs visent à étudier le monde dans sa complexité, y compris les artistes-chercheurs. Pourtant, c'est peut-être la seule catégorie de chercheurs qui ne possède pas de laboratoires spécifiques. Ils peuvent certes créer un milieu secret à accès restreint afin de produire ces expériences. Mais une fois montée, cette création acquiert tout de suite le statut de projet artistique ou d'oeuvre d'art.

Ma formation universitaire scientifique a précédé mon parcours artistique, c'est pourquoi je me suis particulièrement intéressée à la tentative de mise en place d'une « étude en «simple aveugle» qui semblait être méthodologiquement impossible. Il s'agit de la création d'un laboratoire artistique non métaphorique où l'étude de l'art devient une tâche non seulement artistique, mais aussi scientifique.

L'objectif a donc été une collecte de données pour cette thèse *in situ*, ou plutôt *in vitro*.

L'Institut Répine de L'Académie de Beaux-Arts de Russie et le Musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie avec lesquels je collabore depuis un certain temps, ont mis à ma disposition une salle de conférence et quelques salles d'étude en proposant de concevoir un événement sortant du cadre habituel de ces deux institutions classiques. Comme il s'agit d'un terrain bidisciplinaire (la salle de conférence sert en quelque sorte d'antichambre à deux grandes salles d'expositions), l'événement devait inclure les aspects scientifique et artistique. L'idée d'un colloque performatif semblait la plus légitime possible.

Tout de même, au premier abord il semble que le colloque ne pourrait vraiment devenir un vrai laboratoire de recherche. En recourant à un vocabulaire de recherche scientifique, il est facile de conclure que lors d'un colloque, la variable dépendante (les sujets des communications et des performances proposées) est influencée par un expérimentateur (donc par l'organisateur du colloque), ce qui rend l'expérience non valide. De plus, il n'est pas *a priori* un modèle du monde extérieur:

les problématiques sont formulées par les organisateurs, tous les processus sont bien gérés et encadrés par un protocole, le comportement des intervenants est prévu d'avance... En réalité, les découvertes commencent à se présenter immédiatement après l'envoi des invitations et la publication de l'appel à communication.

Osons dire que les propositions de communications reçues avant le colloque représentent une situation actuelle dans le domaine de la performance d'une manière globale. Même si les problématiques sont données, chacun des intervenants a sa propre interprétation des sujets abordés. Ce fut ma première découverte, et ce qui a fait percevoir une similitude entre ce colloque et un laboratoire scientifique: une fois les conditions de l'expérience énoncées, les phénomènes étudiés se révèlent naturellement tous seuls. Dans ce contexte, par « phénomènes étudiés » sont entendus les discours et les propositions de communications. Il semble qu'en dépit du point de vue personnel des organisateurs concernant les problématiques proposées, ce sont plutôt les propositions des intervenants qui les représentent le plus objectivement (voir les constituer en toute plénitude). Le contenu des problématiques proposées est même comparable à des réactions aux planches du Test de Rorschach. Les « taches d'encre » ne font que déclencher le processus de réflexion de la personne évaluée (dans notre contexte il n'y a évidemment pas de dimension clinique, il ne s'agit que d'une métaphore). De la même façon, l'argumentaire d'un colloque n'est qu'une "tache d'encre" qui active des réactions pas toujours prévisibles.

Il est important de dire que c'était la première manifestation de cette envergure dans ma vie professionnelle. Même s'il m'était précédemment arrivé de participer à des colloques assez importants, je n'avais jamais fait l'expérience de l'organisation d'un événement international. C'est pourquoi j'avais l'ambition et même l'envie maximaliste d'effectuer le maximum de choses toute seule, sans l'aide d'autres spécialistes.

Cette personnalisation de l'intention a bien sûr influencé la conception du projet. Outre la curiosité scientifique qui m'animait, j'avais aussi dans l'idée d'incarner mes observations théoriques sur la performance sous la forme matérielle et publique d'un événement. Le cadre d'un colloque, conciliant milieux académique et créatif, m'avait semblé un format idéal.

Mes quelques années de recherche m'ont amenée à penser que le fonctionnement de la performance artistique n'est plus organisé autour des expressions corporelles mais autour de différentes formes de présence de l'artiste, corporelles et/ou mentales. Le moment actuel apparaît comme le postmodernisme de la performance, dans la mesure où elle s'éloigne de sa spécificité d'origine, se mêle à d'autres médias, recourt fréquemment à l'auto-citation sur un mode souvent ironique. De ce point de vue, le phénomène de la présence devient un élément indivisible de la pratique de plus en plus diversifiée et de plus en plus éloignée des toutes les sortes de définitions.

Trois axes de recherche

J'ai relevé les trois axes de recherche qui, d'après mes observations, paraissent les fondements de l'évolution de la performance artistique.

Le premier concerne l'utilisation de toutes les formes de la technologie - numériques, biologiques, physiques - médiatisant la présence d'un artiste ou d'un public. Le second porte sur les relations de l'art - à l'origine anti-institutionnel - avec les institutions, et donc sur la présence artiste/public définie par des règles et des conventions dans le cadre de collaborations avec des musées/galleries/festivals. Le troisième traite des liens avec le réel: quels sont les enjeux de la présence artiste/public dans un média artistique dont l'un des fondements est la pulsion au réel ? Comment les nouvelles technologies contribuent-elles à la dialectique réel-fiction dans la performance ?

Les annexes de cette thèse contiennent la première version de l'argumentaire écrit par moi-même, un texte basique sur lequel s'est dressée ensuite une réflexion beaucoup plus complexe et holistique. Je trouve qu'il est important de la conserver afin de montrer l'évolution de la réflexion de la problématique du colloque.

Je présente ici la dernière version, co-écrite par Pascale Weber, ma directrice de recherche. Ce texte est devenu l'introduction aux actes du colloque édités par la suite.

C'est dans une Europe qui cherche ses marques, dans l'effervescence politique, idéologique et artistique qui répond alors aux soubresauts d'un monde industriel en crise dans lequel chacun tente de trouver son identité par l'affirmation de son territoire et de ses modes de vie que surgit le dadaïsme et avec lui ce genre artistique que l'on appelle « performance ». La cruauté sanguinaire du premier conflit mondial suscite des réactions tout aussi radicales de la part des artistes, la mythologie de la performance s'est construite autour de cet imaginaire d'un art dissident et indocile, engagé et insubordonné. La performance fête aujourd'hui ses cent ans. Un bilan s'impose qui permettrait de dégager les formes convenues ou renouvelées, ritualisées, clandestines ou programmées par l'Institution, confidentielles ou fortement médiatisées de ce genre artistique. Quels sont en effet les enjeux ainsi que la pertinence de la performance, laquelle – si elle apparaît comme une forme de militantisme et si elle nourrit aujourd'hui comme hier la résistance face à la marchandisation de l'art et la récupération de l'action performative par les pouvoirs politiques, économiques, financiers... – n'en est pas moins également amplement récupérée par l'art officiel, alimentant tant et plus l'économie du « spectacle ». Avec cette conséquence pour les performeurs qui agissent à l'extérieur de l'institution et de l'économie du divertissement, et dont le travail est d'abord enraciné dans le réel, d'être difficilement visibles du public, de devoir impérativement inventer, pour continuer à exister, des modalités d'interaction et de déploiement, des modes parallèles, parfois subversifs, parfois violents.

En effet, aujourd'hui les performances se déroulent dans les musées. L'institution muséale est un des lieux du pouvoir et des manifestations du territoire : elle témoigne de la sédimentation des choix successifs d'une société et d'une administration, de la construction et du caractère artificiel de l'esthétique dominante.

Dans le Musée, l'artiste devient un genius loci : sa performance sert à mettre en valeur le lieu et l'institution qui l'accueille, sa performance révèle ou nourrit une mythologie et une politique et une programmation culturelles, une économie en mutation : la performance est devenue le meilleur moyen de transformer le musée en un lieu vivant et incontournable, mais encadré, de l'intervention artistique. Le développement des performances muséales a néanmoins impliqué des changements dans l'organisation, la gestion des pratiques curatoriales, scénographiques, culturelles. Nous pouvons nous demander si réciproquement la

pratique de la performance a elle-aussi évolué dans le contexte muséal. Comment s'est elle adaptée et renouvelée depuis sa reconnaissance et sa programmation par l'institution ?

Par ailleurs, le corps de l'artiste en présence du public, est central et à l'origine du dispositif performatif. Avec le développement des nouvelles technologies de la présence, le corps du performeur peut être convoqué de multiples façons, en live, sur les réseaux... Les formes de présence se sont multipliées : robotique, biotechnologie, télé-présence, surveillance et tracking, réseaux sociaux... Comment l'artiste s'approprié-t-il ces nouvelles formes de transmission et d'enregistrement des données ? Comment les nouvelles technologies de la présence dans la performance ont-elles modifié les pratiques depuis les années 90 ? Ont-elles conduit à l'élimination du performeur dans son propre travail ? Ont-elles engendré une mutation du médium ?

La performance n'oscille pas simplement entre le réel et la fiction, elle permet une intrication du réel et du symbolique. L'implication de l'artiste en lieu et place de l'oeuvre remet du corps là où n'étaient présentées que des oeuvres qui le représentaient (dans le musée notamment) et manifeste la force de résistance du corps en présence. Ainsi le bio-art n'entend-il pas expliquer la biologie par l'art, ni évoquer ou fantasmer la rencontre entre l'homme et l'animal par exemple mais de l'expérimenter physiologiquement.

En réagissant à l'actualité la plus immédiate, en militant et prenant parti politiquement, les performers abordent les questions éthiques et politiques qui émergent dans notre société. Ils s'impliquent physiquement, frontalement, et mettent souvent leur corps à l'épreuve. L'action réalisée dans le cadre d'une performance peut en effet avoir des conséquences réelles, en matière de santé mais aussi de droit, de jurisprudence... Et il ne serait pas juste de réduire ces interventions performatives à une forme de divertissement, mais plutôt permettre aux performers de continuer à oeuvrer en défendant le droit inaliénable d'expression et la liberté de création.

Initialement, le Musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie et l'Institut Académique de peinture, sculpture et architecture I.E. Repine de l'Académie des Beaux-Arts de Russie m'ont confié leurs locaux et m'ont proposé de

créer un événement qui pourrait sortir du cadre académique habituel. Il est important de mentionner que l'Académie des Beaux-Arts de Russie était fondée sur le modèle de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, mais les programmes d'études de l'établissement russe n'avaient pas été réformés depuis plusieurs décennies. L'Académie est composée de cinq facultés: peinture, sculpture, graphisme, architecture, histoire de l'art. Paradoxalement, elle est devenue l'établissement de formation artistique le plus radical du pays, maintenant une approche académique qui exclue du parcours des jeunes artistes toute trace de média non matériels, digitaux ou performatifs. C'est ainsi que ce colloque, en établissant une passerelle entre l'un des éléments les plus radicaux de l'art contemporain et une institution fondamentalement conservatrice, s'est transformé en vrai défi. Il a fait surgir une réflexion sur l'art immatériel dans un lieu voué à la matière et à la maîtrise de la matière (sont l'une des vocations premières des étudiants et des professeurs).

Le deuxième partenaire, le Musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie, qui rassemble une large collection d'art classique mais privilégie dans son activité des approches variées, organise assez régulièrement des expositions et des festivals d'art contemporain.

Le Musée est un élément intermédiaire entre l'Académie des Beaux-Arts et le troisième partenaire du colloque, l'Institut ACTE de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Cette structure, au contraire, étudie et met en lumière les approches et les idées les plus novatrices dans les arts visuels. Il en résulte que l'Institut ACTE est devenu un autre pôle de ce continuum de la présence de la matière (ou du matériel) dans l'art.

Liste des titres des propositions des communications/performances retenues pour le colloque:

Performance phonoplastique [*do.ne*][*фвм*] – Hantu (Pascale Weber + Jean Delsaux)/Université Paris 1, Université de Montréal – Université Clermont

paroles : səlɔɹɛd, performance - Polina Dubchinskaia/Université Paris 1

Un genre inusable ?- Paul Ardenne/Université d'Amiens

Les regards performatifs - Richard Conte/ Université Paris 1 Panthéon-

Sorbonne

Performance/Contreperformance - Julie Brochen / Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

Présence des vivants - Christophe Viart / Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne

**L'art dans la vie – l'art comme la vie. Quelques événements du CV d'un
académicien** - Ivan Govorkov, Institut Répine (Académie des Beaux-Arts de Russie)

Performance comme passage à l'acte - Alexandre Smoulianski/Université
d'État de Saint-Pétersbourg

Performance comme promenade – Stanislav Savitsky/ l'Université d'État de
Saint-Pétersbourg

**La norme: du scandale public de l'actionnisme moscovite des années 90
au sacrifice public des années 2000** - Dmitry Pilikine /Musée de l'Université d'État
de Saint-Pétersbourg

**Exposer la performance: artistes-commissaires et commissaires-
artistes** - Nadya Jolivet, Assosiation Dew Point Project

Salon Discret - Marie de Brugerolles/ École Supérieure des Beaux-Arts de
Lyon

Musée comme champ de bataille – Marina Koldobskaya, artiste, curateur,
membre du European Cultural Parliament

Hybrid letter, performance - Danita Pouchkareva, artiste plasticienne, Dimitri
Choubine, compositeur, musicien

Absence, performance - Anna Ten/ Association Q rators

**Phonésie, une pratique performative qui relie des gestes et des mots en
une chair commune** - Anatoli Vlassov/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Auto-expérimentation artistique et biologie : une nouvelle forme de
performance** - Marion Laval-Jeantet/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Performance and brain–computer interface - Lubov Bugaeva/Université
d'État de Saint-Pétersbourg

**Le corps réel et le lieu virtuel, enjeu de vérité fictionnelle dans l'art
performatif** - Eun Young Lee Park/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Aspects of Mimesis in Performance Art - Marina Biryukova/Université d'État
de Saint-Pétersbourg



Table ronde du colloque « Nouvelles formes de présence dans la performance », de gauche à droite : Pascale Weber, Christophe Viart, Liubov Bugaeva, Marion Laval-Jeantet, Diana Voronina, Julie Brochen, Anatoli Vlassov, le 2 juin 2017, Musée scientifique de l'Académie des Beaux-Arts de Russie, Saint-Pétersbourg, photo : Polina Dubchinskaia

Dans ma conception, ce colloque devait fonctionner sur un mode tant performatif que dramaturgique. Comme indiqué dans l'argumentaire, il s'agissait d'Art Total et d'utilisation des nouvelles technologies, le processus de déroulement du colloque pouvait donc s'inscrire dans cette expérience artistique et scientifique. L'une des idées consistait à monter une chaîne privée sur l'application de communication Whats'App ou Telegram afin d'envoyer aux intervenants et aux spectateurs des consignes élaborées spécialement pour eux: fausses alertes sous forme poétique, commentaires surréalistes ou parodiques etc. Seul le manque du temps nous a empêché de créer tous ces messages qui, quoique destinés à devenir une oeuvre indépendante furtive, nécessitent une préparation importante.

Avant d'analyser le colloque lui-même je souhaiterais étudier les propositions de communications, retenues ou non.

De façon globale, les communications des intervenants russes traitaient plus du reflet d'un passé socialiste traumatique sur un présent post socialiste et

autoritaire. Le regard rétrospectif est sans doute un trait propre aux sociétés ayant récemment vécu des changements politiques ou autres, souvent brutaux et traumatiques. Il semble que le phénomène de l'Union Soviétique n'a pas été encore repensé (assimilé) : la moitié des propositions de communication d'intervenants russes portaient, d'une façon ou d'une autre, sur cette période.

Etant donné l'argumentaire du colloque et l'appel à communication mettant en lumière des créations novatrices et expérimentales, j'ai été quelque peu étonnée par les sujets proposés. Il est vrai que, comme nous l'avons déjà mentionné, le colloque se voulait être un champ de recherche dès le début, donc plusieurs mois avant la date de son ouverture. Le pourcentage de sujets proposés est probablement un indicateur de l'attitude d'esprit envers la performance en Russie. C'est pourquoi il est important d'analyser tous les thèmes, novateurs ou non, avec leurs pourcentages, pour appréhender la façon dont le discours est constitué dans le pays d'accueil et le pays invité.

Il semble logique de commencer l'analyse des communications théoriques en examinant deux interventions dont le caractère rétrospectif a déjà été évoqué. Ces communications étaient proposées par deux personnalités de la scène artistique et scientifique en Russie. Actuellement responsables de projets artistiques novateurs, Dmitry Pilikine et Stanislav Savitsky ont été aussi les témoins de la période soviétique depuis années 70 jusqu'à la chute de l'URSS.

Même si le pays a connu des bouleversements dans tous les domaines sociaux à une échelle presque révolutionnaire, l'actionnisme russe contemporain et les interventions artistiques ponctuelles de l'époque soviétique s'inscrivent dans un continuum. Ces deux communications avaient un intérêt historique pour les invités étrangers non familiers de de l'art clandestin russe et soviétique, et elles ont mis en lumière le contexte politique et social du pays d'accueil, préparant ainsi le terrain pour des communications ultérieures.

Le titre de la communication "La promenade comme performance" de Stanislav Savitsky, critique d'art, curateur, professeur de l'Université d'Etat de St-Pétersbourg, enseignant à la Haute École d'Économie, éclaire une des dimensions de la performance de l'époque. Ce titre évoque en effet la seule forme

que pouvait prendre la performance soviétique : le médium artistique *a priori* incompatible avec le pouvoir bolchévique, il n'avait qu'une solution pour pouvoir exister: rester discrète, insaisissable. Dans ce contexte la stratégie des nomades, qui a beaucoup influencé l'histoire russe, semble universelle et indispensable. Cependant, à la différence des antécédents russes traditionnels, les performances et actions des artistes soviétiques ne prenaient pas un caractère subversif et violent, elle s'apparentaient plutôt à des gestes psychédélics, des promenades ou des «dérives psychogéographiques»



Actions Collectives, *Troisième Version*, documentation de l'action, région de Moscou, champs à proximité du village Kiev Gorki, le 28 mai 1978, © Actions Collectives et Stella Art Foundation

Stanislav Savitsky a passé le relais à Dmitry Pilikine, artiste, curateur, professeur de l'Université d'Etat de St-Petersbourg qui a proposé une communication sur la performance post-soviétique contemporaine, rebelle et en totale opposition avec celle de l'époque précédente, dissimulée; clandestine et accessible uniquement aux membres de l'underground.

Ce qu'on remarque rapidement en se familiarisant avec la scène performative russe, c'est l'absence totale d'intérêt des artistes russes pour l'utilisation des

nouvelles technologies dans l'art vivant. Ou, notamment, l'absence de cet intérêt chez les artistes considérés par le monde de l'art comme emblématiques de leur époque.

Cette idée m'a rappelé un sentiment particulier éprouvé il y a quelques années, durant mon cursus en Licence et Master Arts Plastiques en France. A cette époque mes performances, privilégiant les sujets sociologiques et psychologiques, étaient accompagnées et même fondées sur l'utilisation de matériel digital et audiovisuel. La réaction des spectateurs envers mes performances était toujours favorable. Néanmoins, vivant toujours entre la France et la Russie, j'avais honte de présenter ces performances dans mon pays d'origine. La projection de ces performances en Russie pouvait être comparée à un festin en temps de peste: leurs messages ne participaient pas au discours politique; de plus, en tant qu'artiste je ne risquais pas ma vie et n'était menacée ni d'hôpital psychiatrique ni de prison. A chacun de mes séjours en Russie, j'étais saisie du sentiment (trompeur, je l'espère) qu'il est honteux de déployer sa force et son imagination artistique dans un contexte où le performeur n'est ni héros, ni martyr, ni révolutionnaire. Ces idées paraissent omniprésentes dès qu'on touche l'art russe, le rôle de martyr est presque imposé aux artistes par le discours extra- et intra artistique.

Il est frappant de constater que seule la performance militante a accédé à un statut d'importance dans l'histoire de l'art contemporain russe, que c'est elle qui est devenu un point de départ pour d'autres artistes, que c'est à partir de cette stratégie artistique que sont jugées d'autres interventions performatives.

Ce phénomène me semble comparable à celui du seuil de la douleur, déplacé dans le contexte de la perception de l'artistique. La performance militante en Russie a beaucoup élevé le seuil de sensibilisation de la société face à l'art vivant. On a même le sentiment qu'après les actions de Piotr Pavlenski, artiste russe le plus radical des années 2012-2018, on ne peut que dépasser ces actions pour être vu et entendu. Dans son livre *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* Paul Ardenne se souvient du concept similaire chez Ivan Illich:

Mai 1968, l'essayiste Ivan Illich faisait ce constat, né du diagnostic d'une « analgésie » de la société, résultat de son inertie et de son conformisme: "La faculté

de jouir des plaisirs simples et des stimulations simples décroît. Il faut des stimulants de plus en plus puissants aux gens qui vivent dans la société anesthésiée pour avoir l'impression qu'ils sont vivants. Et Illich d'ajouter: « Dans son paroxysme, une société analgésique accroît la demande de stimulations douloureuses »⁵⁰⁹.

Il est probable qu'en Russie ce seuil de sensibilisation, ou, d'après Ivan Illich, ce besoin de stimulations douloureuses, soit artificiellement augmenté par les médias et par les historiens d'art. Les oeuvres d'art actuelles, quel que soit leur médium, sont citées dans les actualités uniquement en cas de scandale, et presque toujours dans le cadre d'affaires pénales dans lesquelles elles sont impliquées. L'image dégagée dans la presse et à la télévision nationales⁵¹⁰ de l'artiste contemporain (particulièrement de l'artiste de la performance) dévalorisent son statut ; son activité n'est pas associée à de l'art mais à des actes émanant de voyous ou de délinquants. Cette représentation médiatique entraîne des réactions d'autres artistes, plus radicales encore, ce qui alimente une tension envers les artistes contemporains dans la partie de la société éloignée de l'art.

Le second axe du colloque traitait de la performance au musée. L'institution, dont la collaboration est quasiment incontournable pour les artistes plasticiens et performeurs en Occident, a encore une réputation contradictoire en Russie. Les performances choisies par les intervenants comme les plus représentatives de la scène artistique russe, se déployaient toujours dans un contexte urbain. D'un côté ceci est imputable à la rigidité et au caractère conservateur des musées en Russie et pour le petit nombre existant de galeries et de centres artistiques, à leur fonctionnement de caste, en cercle fermé. D'autre part, certains de ces endroits urbains, constamment choisis par différents artistes, ont acquis un statut muséal, officiel ou non, apportant ainsi une vision alternative à une muséalité ainsi qu'à l'urbanisme.

La Place Rouge à Moscou, siège d'un grand nombre de performances phares post-soviétiques, porte en elle plusieurs incarnations différentes. Le Kremlin, certes,

⁵⁰⁹ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006, p. 21

⁵¹⁰ Il ne s'agit pas d'articles publiés dans les ressources artistiques spécialisés.

est un symbole du pouvoir, actuel et passé. Ancré dans la réalité, il est aussi un symbole et une métaphore visuelle de plusieurs événements historiques. Par exemple, muséalisée par plusieurs écrits et tableaux, la Place Rouge est devenue une vraie hétérotopie, porteuse de significations transmises par les contes des fées tout autant que par les actualités télévisées. De plus, la Place Rouge inclut elle-même plusieurs endroits possédant un vrai statut de musée (Le mausolée de Lénine, la Basilique de Basile-le-Bienheureux, la Place des Crânes etc). Ce contexte symboliquement concentré et hétérogène transforme ainsi la Place Rouge en grand musée à ciel ouvert.

Dans cette optique, les performances des années 1990-2010 évoluent de l'activisme politique à la performance muséale, en absorbant toutes les connotations de l'endroit où elle est projetée. Comme toutes les performances muséales, ces actions, par ailleurs sauvages, non seulement s'appuient sur la mythologie et l'architecture du « musée » (donc la Place), mais contribuent elles-mêmes à cette mythologie. Durant plusieurs jours et parfois des semaines, après chaque action des groupes Voïna ou Pussy Riot ou de l'artiste Pyotr Pavlensky, les médias qualifient la Place Rouge de symbole du combat et de l'opposition au pouvoir. De plus, de par leur exposition internationale, ces performances donnent une vision spécifique, souvent inattendue, de la Place Rouge à l'extérieur du pays. Deux composantes l'ont sans doute rendue connue dans le monde entier: les grandioses parades militaires célébrant le Jour de la Victoire le 9 mai, mais aussi les actions artistiques en opposition au pouvoir organisateur des parades. Finalement la Place Rouge devient une hétérotopie contradictoire dont les fonctions symboliques altèrent suivant la situation politique, et peuvent même parfois coexister.

La performance dans le musée, dans le sens habituel de ce terme, existe-t-elle et est-elle reconnue en Russie? Afin de ne pas donner une fausse idée de l'art dans le pays, il faut dire que, oui, beaucoup d'institutions dites classiques sont en train de se moderniser. Lors du colloque, l'une des artistes phares de Saint-Pétersbourg, Marina Koldobskaya, a présenté la performance qu'elle a réalisée au musée de l'Ermitage mais... toujours sous forme de combat (le titre était d'ailleurs significatif : *Le combat*). Dans les murs du musée le plus irréductible de la

ville⁵¹¹ la performance reste un médium très clandestin même après la fondation du département d'art contemporain. Ici encore, l'idée que la seule forme pertinente de performance en Russie est toujours celle de la bataille est prouvée même par le Musée de l'Ermitage.

La performance de Koldobskaya réalisée avec deux autres artistes s'articule autour d'un combat humoristique avec des pinceaux, donc sur un épisode de la vie courante des artistes dans un atelier. Néanmoins, la mise en scène de la performance au musée de l'Ermitage était assez sophistiquée, les artistes avaient même prévu des instruments musicaux folkloriques russes et des costumes pour se protéger durant le combat de peinture.



Marina Koldobskaya, Pavel Semchenko, Vladimir Volkov, *Le combat*, performance, musée de l'Ermitage, curatrice : Sofia Kudryavtseva, crédit photo : Anton Hklabov, Yakov Kelmens, ©Marina Koldobskaya, Pavel Semchenko

Pour un spectateur occidental, habitué à des interventions peut-être plus

⁵¹¹ Le musée de l'Ermitage restait très conservateur jusqu'à l'année 2007 où était fondé le projet "Ermitage 20/21" ayant pour but la sensibilisation du public à l'art contemporain.

complexes et pour un spectateur russe certainement habitué à des enjeux plus cruels, cette performance peut paraître assez secondaire, rien de nouveau sur le plan de la forme et du contenu. Pourtant ce qui la rend novatrice et importante (politiquement, non artistiquement) est le contexte du musée de l'Ermitage, où une performance était *a priori* impossible. Ici le Musée, et non le spectateur, devient destinataire principal de la révolte artistique de Koldobskaya. Si dans un atelier artistique ce genre d'activité n'est qu'un passe-temps trivial, dans le contexte d'un musée n'ayant jamais accueilli de performance, cette proposition comique et désordonnée se transforme en vrai défi.

Les performances post-soviétiques et les actions exposées sur la Place Rouge, mentionnées ci-dessus, tout comme la performance *Le combat* au musée de l'Ermitage sont finalement très proches et semblent être réalisées dans le même esprit. A chaque fois il s'agit d'une action de caractère agressif (bien sûr, symbolique) entreprise sur un des lieux les plus importants du pays. Cependant si on la compare aux interventions moscovites, la performance *La combat* est beaucoup plus sophistiquée. Son message, plus complexe, prenant le musée pour destinataire, ne l'envisage finalement que comme un médiateur, ou, plus précisément, comme une métaphore de l'État et du pays russes. Suivant cette idée, une oeuvre contemporaine proposée par des artistes, devient elle-même la métaphore de l'aspiration à un ordre nouveau et au rejet des traditions établies. Au final, il apparaît que non seulement les messages des performances phares russes transmettent des idées et des messages relativement similaires, mais leurs langages et leurs tactiques ont également un caractère complémentaire.

Les trois axes du colloque reposent sur des couches sémantiques différentes. Ce syncrétisme est proposé volontairement: les sujets abordés, ou plutôt les caractéristiques extérieures et intérieures de la performance, avec des natures fonctionnelles différentes, peuvent tous coexister dans la même oeuvre. Le dernier axe du colloque, « La performance et le réel », à la différence des deux autres - superficiels, extérieurs et instrumentalisants - est applicable à toute performance et traite chaque oeuvre d'un point de vue ontologique. Si l'être est universel, le réel peut varier selon beaucoup de critères, y compris celui du territoire.

Le réel russe, dans l'esprit des étrangers ainsi que dans l'esprit de la

population locale, est souvent soudé à la présence de forces de l'ordre⁵¹². En Russie beaucoup d'interventions artistiques symboliques ont été suivies de procès judiciaires réels. Conséquence prévisible et, malheureusement, présente à l'esprit au niveau international, mais du point de vue artistique et critique, les artistes russes ont-ils réussi à compléter esthétiquement cette tradition « d'action et châtement »?

Oleg Kulik, expert en choc du public par des gestes simples et radicaux, définit l'action comme « une démarche sauvage et momentanée, ne prévoyant aucune perspective transitoire. [...] L'activisme dans son minimalisme esthétique et sa mise en extase des états extrêmes et du risque nous ramène aux pratiques verbales de l'ancienne religiosité »⁵¹³ Il n'est probablement pas anodin que l'activisme artistique ait pris son ampleur dans la seconde moitié du XX siècle, au moment du rayonnement de la « culture de l'émotion » et non pas de la « culture de sentiment » d'après Michel Lacroix⁵¹⁴.

En dehors de caractéristiques sémantiques, il était impossible de ne pas remarquer les caractéristiques méthodologiques propres aux réflexions des intervenants russes. A l'opposition de la pensée des intervenants français, qui prenaient pour objets les problématiques "intramédiales", celle des intervenants russes, "extramédiales", concernaient plutôt les fondements esthétiques de la performance et la recherche de son identité méthodologique.

La nature évolutive de la performance et sa souplesse médiatique continuent à engendrer d'interminables recherches sur ses "particules élémentaires" en Russie. Les événements scientifiques traitant des performances ne sont pas encore réguliers dans le pays. Chaque événement de ce genre, quelle que soit sa problématique, suscite des discussions autour de la question devenue triviale "Qu'est-ce que la performance artistique?". L'isolement du pays pendant la période socialiste loin des

⁵¹² D'après le Service fédérale de la statistique de Russie, dans l'année 1990 dans chaque famille il y avait au moins un membre ou antécédent emprisonné dès l'année 1917; Origine: Service fédérale de la statistique de Russie <http://www.gks.ru/>

⁵¹³ Blogue officiel d'Oleg Kulik, <https://snob.ru/profile/25222/blog>, consulté le 18 juin 2018

⁵¹⁴ Michel Lacroix, *Le Culte de l'émotion*, Paris : Flammarion, 2001, cité par Paul Ardenne dans Ardenne, Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006, p. 21

discours artistiques émergent alors que dans les pays occidentaux a eu pour conséquence un écart méthodologique dans la pensée critique autour de l'art du vivant. Malgré le vif intérêt éprouvé pour la performance par la communauté artistique en Russie, le phénomène n'est pas encore fermement enraciné (et de façon évidente, en raison de sa variabilité) dans l'esprit des chercheurs du pays. C'est pourquoi le colloque, qui prenait notamment pour problématique les tendances récentes dans ce médium, a inspiré quelques intervenants russes pour tenter de saisir et de révéler ses aspects fondateurs intemporels.

Alexandre Smoulyansky, philosophe et théoricien psychanalyste lacanien, étudie la performance sous l'angle de la discordance des fantasmes de l'artiste et de la société. Marina Biryukova traite la performance dans le contexte de la dichotomie entre la mimésis et la simulation. L'analyse de ces deux communications semble plus appropriée pour le chapitre méthodologique de cette thèse. Néanmoins, le choix des sujets par ces deux intervenants est assez significatif. Alexandre Smoulyansky est un philosophe à la pensée très réactive et sensible à la moindre fluctuation dans le domaine culturel. Son appartenance à la vie artistique de la ville en même temps que la distance médiatisée par son paradigme psychanalytique pourrait servir d'indicateur de la quintessence de l'attitude par rapport à la performance dans la pensée esthétique russe. Marina Biryukova de son côté est une historienne de l'art, spécialisée dans les pratiques curatoriales dans l'art contemporain. Étant donné le caractère conservateur des facultés d'histoire de l'art en Russie, il y a peu d'universitaires à Saint-Pétersbourg dont la recherche, exceptionnellement théorique, se penche sur la chronologie artistique contemporaine. C'est pourquoi il était très intéressant de découvrir comment la pensée académique émergente à Saint-Pétersbourg présente la performance et ses problématiques actuelles. Deux principes révélateurs ont émergé à travers ces deux communications. Le premier a fait apparaître le besoin de comprendre les origines ontologiques et esthétiques de la performance et de lui faire trouver sa place dans la réalité russe, toute considération esthétique mise à part. À l'opposition de la pensée américaine et européenne qui a assumé la flexibilité de la performance et l'a universalisée en élargissant son langage symbolique et matériel, la pensée russe cherche à remonter jusqu'à son alphabet. Cette spécificité théorique devrait permettre non seulement de rattraper le retard – couvrir en 30 ans une course de 70 ans - mais aussi d'aller au fond des choses et d'identifier des traits nationaux dans l'art du vivant.

Le deuxième point commun propre à ces deux réflexions des théoriciens de l'art, correspond, d'une manière plus subtile, à celui des critiques et curateurs. En dépit du caractère paisible de ces deux communications, les auteurs ont choisi pour exemples des oeuvres à aura scandaleuse et/ou focalisées sur le côté subversif de la performance. Les œuvres mentionnées à titre d'illustration étaient celles des actionnistes viennois, celles des actionnistes russes des années 2010, ou encore celles de Jan Fabre dont l'exposition au musée de l'Ermitage a provoqué grand scandale avec menace de fermeture de l'exposition.

La tendance est-occidentale à militariser les choses est souvent mise en relief lors de manifestations artistiques internationales. Ainsi, un parcours parmi les pavillons nationaux de la Biennale de Venise démontre que quel que soit le thème proposé, les commissaires des pays de l'Est élisent toujours des artistes engagés questionnant les malaises politiques nationaux et affichant souvent un caractère révolté. Dans le cadre de ce colloque la situation s'est avérée analogue: même si les problématiques proposées n'imposaient pas une réflexion autour de la performance militante, c'est ce type de performance que presque tous les intervenants russes ont retenu pour leur analyse.

Il est fort possible que dans la conscience collective des pays de l'Est chaque geste sortant du cadre du comportement habituel et réalisé dans l'espace public soit associé à des manifestations d'opposition à un régime politique en cours. Ce n'est pas par hasard que le colloque avait lieu juste cent ans après la révolution bolchévique. Les perturbations durant ces cent ans ont généré chez les gens des réflexes spécifiques, l'espace public est devenu obligatoirement un lieu de manifestations pro- ou anti-gouvernementales. Chaque sortie dans la rue a pour but non pas un geste quotidien mais l'expression d'un certain message, pas nécessairement inscrit dans une tradition révolutionnaire.

Y avait-il une spécificité dans la réflexion sur la présence dans la performance chez les intervenants venant de la France? Si la spécificité de pensée des intervenants russes pouvait être définie comme une induction dans la compréhension actuelle de la performance, avec le caractère militant et subversif des manifestations artistiques locales en arrière-plan, celle des intervenants français

était au contraire représentée sous la forme de la déduction: les oeuvres évoquées dans les communications en langue française reflétait la multiplicité de la performance actuelle dans les pays occidentaux, de sorte que non seulement toutes les problématiques du colloque étaient abordées, mais tous les domaines de l'être étaient repensés par le biais des oeuvres citées.

Il est assez compliqué de caractériser de façon uniforme les communications prononcées en français. A la différence de la ligne transversale (ou plutôt d'une "névrose collective") présente dans les communications des intervenants russes, aucun "symptôme" commun n'était détectable chez les invités français. Autrement dit on peut aussi s'autoriser à penser que l'absence de symptôme manifesté est justement sa manifestation.

« Faut-il accepter comme une loi de la raison que le réel exige en toutes circonstances une soumission plutôt qu'une invention? »⁵¹⁵ - cette interrogation d'Alain Badiou au début de son célèbre essai *À la recherche du réel perdu* semble une bonne formule pour décrire la situation de la performance en Occident. Si toute intervention artistique est une forme de résistance, nous disposons de deux stratégies différentes de résistance: plutôt anarchique dans l'Est et plutôt reproductive dans l'Ouest⁵¹⁶.

Parfois cette omniprésence performative a ses limites esthétiques, qui la guide à rebours. La communication de Paul Ardenne a déclenché plus de discussions que les autres, tant parmi les spectateurs russes que parmi les spectateurs français. Après le colloque, au cours de discussions personnelles, deux artistes-performeuses m'ont avoué que les conclusions délivrées par Paul Ardenne leur avaient fait penser à abandonner leur pratique de la performance. Après avoir proposé de faire un bilan centenaire de la performance, Paul Ardenne a introduit la notion d'*écart*:

Là où le comédien, qui interprète un texte, doit se tenir au plus près de celui-ci et placer son corps dans le texte, l'acteur-joueur qu'est le performeur doit sans cesse

⁵¹⁵ Alain Badiou, *A la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p.4.

⁵¹⁶ Je tiens à préciser qu'il convient de ne porter aucun jugement face à la création dans une région ou l'autre, il s'agit uniquement du constat des tendances les plus générales dans la situation artistique actuelle.

*s'écarter de ce qu'est le texte général de l'art, de la culture, un texte déjà écrit, et cultiver la pratique de l'écart – le cafouillage et le borborygme plutôt que la mise en scène calibrée et le son qui dit le sens. S'il n'y a pas d'écart, il n'y a pas performance, il y a exécution. Toute performance réussie et crédible (ce qu'on attend d'elle, en fait) doit être un acte de divergence, elle s'impose de ne ressembler à rien de connu du répertoire ordinaire des gestes usuels de l'être humain.*⁵¹⁷

Après avoir analysé plusieurs performances phares entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, Paul Ardenne constate le déclin de l'écart, la perte par la performance de son caractère subversif, et sa transformation en spectacle, ce contre lequel s'étaient battus les artistes d'il y a 50 ans.

Deux phénomènes mentionnés par Paul Ardenne ont attiré mon attention. Il parle des « performeurs-mendiants », les artistes créant des « performances sauvages » lors de grandes manifestations artistiques dans le but de se faire connaître des professionnels de l'art. La deuxième trouvaille est la mise en question de la présence d'un *écart* dans un reenactment des performances, le changement des conditions de sa réalisation (d'une manière sauvage d'abord et sur commande ensuite). Ces deux approches se complètent mutuellement et créent un paradoxe intéressant de la performance. Les « performeurs-mendiants » d'un côté respectent deux éléments fondateurs de la performance telle qu'on la connaît, la spontanéité et l'effet de surprise, d'un autre côté ils les transgressent et les rendent profanes. Par ailleurs, dans le cas des performances-reenactments, quelle que soit leur degré d'imprévisibilité, elles peuvent être profanées par le caractère officiel du cadre de leur déroulement.

Si la performance à son origine était une réaction à un rejet de la mimésis dans l'art et une tentative de fusion avec la réalité, il semblerait qu'aujourd'hui c'est la réalité qui cherche à devenir performance. D'après Alain Badiou le XX^{ème} siècle était marqué par sa passion du réel⁵¹⁸, Slavoj Žižek parle de la passion

⁵¹⁷ Paul Ardenne, « Un genre inusable ? », dans Weber, Pascale, Bobrov, Youry, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque "Nouvelles formes de présence dans la performance", Saint-Petersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, 2018.

⁵¹⁸ Alain Badiou, *A la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p.4.

“postmoderne” pour le semblant⁵¹⁹ ce qui impose le terme de “passion de la fiction”, qui semble une caractéristique représentative du début du XXIème siècle. La fiction comme un vêtement noble pour couvrir, ou plutôt valoriser des intentions de toutes sortes et dans tous les domaines de la vie, artistiques, ou pas.

Un autre niveau où se manifeste cette fusion est celui des relations professionnelles et personnelles. William T. Mitchell dans son ouvrage *ETopia: Urban Life, Jim, But Not As We Know It* introduit la notion d'économie de la présence⁵²⁰ dont une des conséquences est la disparition des frontières entre le personnel et le professionnel, entre la sphère de rêve et de fiction et celle de la réalité « dure », celle d'objets physiques selon William James. C'est la raison pour laquelle la performance dans l'espace public (dit de la vie quotidienne) est presque devenue une norme.

Ce langage visuel artistique dans des domaines non artistiques est devenu un nouveau langage, un signe de bon ton, et, peut-être signe (faut?) de la démocratisation du social. La culture de l'entertainment est-elle entrée dans les domaines *a priori* non distractifs ? Ce phénomène, a-t-il pour seul but de faciliter la consommation, la rendre plus joyeuse et toutes ces sociétés sont-elles plus familières du consommateur? Ces explications dans le langage de l'École de Francfort sont assez évidentes, essayons de les trouver dans le langage de la psychanalyse et du marxisme slovène.

Slavoj Žižek dans son essai *Bienvenue dans le désert du réel* parle du « remplacement de l'événement » dans le contexte des antagonismes du capitalisme mondial” : « L'activité sociale effrénée dissimule la monotonie du capitalisme mondiale, l'absence d'Événement »⁵²¹. L'hypothèse qui s'impose consiste bien sûr en ce que la sensation d'être artiste est un moyen de créer cet Événement et même parfois de porter cet Événement en soi. Avec le déploiement du revenu de base et d'autres mesures sociales les pratiques artistiques deviennent de plus en plus

⁵¹⁹ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008, p. 32.

⁵²⁰ William T. Mitchell, *ETopia: Urban Life, Jim, But Not As We Know It*, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

⁵²¹ Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008, p. 32.

répandues. L'analogie qui s'impose est l'apparition d'abondance de temps libre à l'époque de la Compagnie Néerlandaise des Indes Orientales qui a donné naissance au phénomène du Siècle d'or néerlandais, au cours duquel quasiment chaque famille comptait un artiste peintre.

Cette omniprésence de l'art provoque-t-elle une dévaluation de l'art ? Nous ne connaissons pas tous les noms des artistes néerlandais de l'époque mais certains sont parvenus à constituer une partie importante du patrimoine culturel mondial. L'omniprésence de la performance dévalue certainement cette pratique, mais en même temps elle fournit des artistes parmi les plus matures en servant de matière propice au dépassement des frontières de la culture de masse où certains schémas artistiques deviennent triviaux.



Vanessa Beecroft, *VB45*, le 16 février, 2001, Kunsthalle Wien, Vienne, © Vanessa Beecroft

Le moment d'attente de l'Événement zizekien est bien relevé dans la communication « Présence des vivants » de Christophe Viart étant appuyée sur les oeuvres de Vanessa Beecroft et de Roman Ondák. Le néant, l'absence de toute action est le fil rouge de la mise en scène et du contenu.

Exposant quelques dizaines de mannequins nues ou presque, parées d'accessoires de marques de luxe, correspondant physiquement à l'emblème de femme parfaite imposée par les médias et probablement enracinée dans l'esprit d'une bonne part du public, Vanessa Beecroft suggère que ce fameux Événement a

déjà lieu et qu'il est là, devant nous, incarné dans la présence de ces sculptures, vulnérables et idéales. Un tableau vivant qui ne prévoit aucun changement d'action, une surabondance visuelle nous absorbe entièrement dès l'arrivée à l'espace de performance, nous élevant instantanément au sommet de cette rencontre absolue. Le comportement des mannequins presque inhumains ne reflète aucune impression d'attente, tandis que les spectateurs, habitués à une narration, anticipent un développement d'action, mais se rendent progressivement compte qu'ils se sont trompés.

Une série de performances de Roman Ondák est peut-être une représentation littérale, une quintessence du concept de Žižek. Dans la diversité de tous les modes que peut prendre d'activité humaine, l'artiste a choisi celui qui sert de substrat à tous les autres. Imposé par discours néo-libéral, c'est le verbe « consommer » qui passe d'abord par l'esprit en tant que caractéristique-clé de la vie en Occident, et surtout pas « attendre ». Au contraire, il semble que l'activité humaine dans tous les domaines s'intensifie en direction du progrès technique, social et politique. Pourtant, derrière la consommation et l'activité de création qui y est d'ailleurs chevillée, peut être détectée une très forte attente, si forte qu'il semble que toutes les actions en cours ne servent qu'à remplir cette période d'immobilité dissimulée en attendant que Quelque Chose ne se produise. Roman Ondák ironise probablement à un système d'art institutionnel : les spectateurs construisent une file d'attente en quête de trouver un Événement là, dans une salle d'exposition, tandis qu'en réalité ils ne recevront qu'un produit artistique visé à être consommé.



Roman Ondák, *Good Feelings in Good Times*, Artificially created queue, 2003, Tate Modern Collection, London

En choisissant comme point de réflexion les oeuvres de Vanessa Beecroft et de Roman Ondák, Christophe Viart ironise sur le terme « présence » dans le titre du colloque. L'histoire de l'art nous a imposé une formule de performance où le spectateur est obligé d'occuper une position active. Néanmoins l'attente collective, ou l'attente partagée, activité fondée sur la passivité suprême, crée presque une communion entre les interprètes et les spectateurs.

Si dans les années 60-70 les spectateurs tentaient de se glisser dans la réalité des artistes, souvent excentrique, théâtrale, subversive et burlesque, dans les années 2000 les interprètes de performances entrent dans la réalité du public, en effectuant les mêmes gestes de la vie quotidienne et ne faisant montre d'aucune différence extérieure (le cas plutôt pour les oeuvres d'Ondak). Cela évoque deux mouvements antagonistes : l'un évoqué précédemment, né de « la passion de fiction » dans des cercles étrangers à l'activité artistique, et un autre, celui d'un milieu artistique qui ne cherche plus à coloniser la réalité par les méthodes des héros de l'époque des Grandes Découvertes, mais plutôt par les méthodes des Grecs anciens, en s'adaptant aux conditions intérieures et en cultivant la terre

progressivement.

Une réalité du Salon Discret

Le rôle de l'institution muséale dans la performance était questionné par Marie de Brugerolle, historienne d'art, critique et commissaire, fondatrice du Laboratoire Postperformance FUTURE auprès de l'École des Beaux-Arts de Lyon. Elle est devenue l'un des auteurs du *Salon Discret*, une longue manifestation collective créée pour le 40ème anniversaire du Centre Pompidou. Celle-ci avait eu lieu dans le Salon du Président: un petit espace confidentiel fermé au public et réservé au président François Mitterrand et ses invités. Des films, de la poésie, des tableaux vivants, des objets animés se sont succédés à l'intérieur de ce Salon, séparé de la terrasse extérieure par un mur transparent qui est donc devenu le quatrième mur dans le sens propre du terme. Le *Salon Discret* a rassemblé non seulement des étudiants de l'École des Beaux-Arts de Lyon mais aussi des artistes dits confirmés et même des cadres du Centre Pompidou (par exemple, Bernard Blistène, directeur du Centre Pompidou, a pris part à cette manifestation et a effectué la lecture d'une lettre érotique de James Joyce).



Salon Discret, Conversation entre Ruben Gallo, Catherine Robbe Grillet, Clarisse Hahn et Jérôme Mauche, sur les Portraits en pantalons d'Isabelle Plat et les Commodités de Marie de Brugerolle, Mnam Centre Pompidou, 4 février 2017 ©PostPerformance Future

Marie de Brugerolle a trouvé un terme poétique pour désigner sa création: célébration d'une utopie. Cette carte d'anniversaire pour le Centre Pompidou semble une quintessence métaphorique de la nature de ce dernier. C'est ainsi que cette performance (qui n'est pas loin du spectacle) muséalise le musée. Une grande institution d'art contemporain devient en trois heures (durée de la performance) une pièce exposée, un artefact présent dans sa propre exposition. Cette mise en abîme crée une distance insurmontable et nous invite à regarder cet immense centre au microscope.



Salon Discret, Anna Holveck chantant « Amour Amour Amour », Mnam Centre Pompidou, 4 février 2017. ©PostPerformance Future

Le Salon Discret est, comme un Centre Pompidou en miniature, déployant devant nous, dans sa complétude matérielle et discursive, tous les coins de ce royaume symbolique qu'on parcourt rapidement, dans le sens métaphorique. En termes de figures de style, Il semble que Le Salon Discret ait agi principalement sur la base de la synecdoque particularisante, en servant à conceptualiser les phénomènes évoqués et à définir son sujet de façon laconique. Pourtant comment peut-on créer une performance dans un musée dont ce musée est le seul objet? Par quelle voie se crée la distance nécessaire à tout geste artistique?

La clé pour une décomposition de cette mise en abîme (la représentation du centre Pompidou directement dans le Centre Pompidou) est probablement enfouie dans la topographie symbolique du Centre. Le cabinet de George Pompidou est peut-être le seul endroit dans le Centre dont la vocation n'est pas du tout artistique. Ce cabinet, ce salon est une incarnation de l'utopie des années 60 prônant la nécessité de la présence des artistes dans tous les domaines publics: de la même façon, les réunions politiques dans un contexte purement esthétique donnent l'illusion que le politique est en chemin vers un changement de langage et donc de fonction. Le salon de François Mitterrand fait figure d'îlot du réel dans une

bacchanale d'art contemporain auquel cette dernière est dédiée. Par conséquent, la porte qui sépare le Salon du reste du musée est la frontière infranchissable, d'une longueur symboliquement infinie, qui a permis aux auteurs du Salon Discret de créer un portrait reconnaissable et précis du Centre Pompidou.

Dans le cadre du même axe sur les relations de la performance et l'espace d'un musée Nadia Jolivet, curatrice, a effectué un bilan de différentes formes de relation entre une oeuvre vivante et une figure-clé de la politique d'exposition, le curateur. Comme l'a déjà révélé Marie de Brugerolle à travers l'exemple de son travail, la performance est un média transitoire non pas seulement dans le ontologique, mais également dans le sens organisationnel. La complexité de l'oeuvre vivante inscrite dans le tissu symbolique et architectural du musée ébranle la position relativement distante d'un commissaire en le transformant en artiste.

Le troisième axe du colloque relatif à l'utilisation de nouvelles technologies dans la performance étaient éclairé par les interventions de Marion Laval-Jeantet, l'artiste au sein du duo Art Orienté Objet, Professeur de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et par Liubov Bugaeva, Professeur de l'université de d'état de Saint-Pétersbourg.

Comme il arrive souvent dans les champs de la performance, l'intérêt phénoménologique est transmis par un artiste, et refoulé par des interprétations esthétiques données par le public. La communication de Marion Laval-Jeantet au sujet du travail du duo AOO, s'interrogeant en premier lieu les destructions inconsidérées du vivant entraînées par la société technologique au nom du développement. Deux performances qui ont rendu le duo internationalement connu, *Que le cheval vive en moi* et *May the Pygmies Live in Me* («Que le pygmée vive en moi») ont eu un certain retentissement parmi les spectateurs prenant une dimension autre que les questions de la bioéthique et le processus technologique.

Au centre des deux performance on trouve une expérience visée à surmonter l'altérité inter-espèce (*Que le cheval vive en moi*) ou celle d'entre population (*May the Pygmies Live in Me*) par biais de la transplantation de matériel biologique à l'artiste (le plasma d'un cheval et ensuite du microbiote humain). Le processus

techniquement, physiquement et psychologiquement très complexe, il provoque souvent, à la surprise générale, les discussions non pas ethniques ou technologiques mais herméneutiques. Le public a soulevé la question sur le coefficient artistique dans ce travail qui semble à son tour être et une métaphore, et une métonymie de l'utopie transhumaniste. En revanche, visé à élargir les limites du fonctionnement humain et du fonctionnement humain (et animal), ce travail a contribué à une discussion sur l'élargissement des frontières de la pratique et performative et la pratique artistique en générale. Convoquée à jouer sur le champ de la réalité la performance parfois est rapprochée de devenir trop réelle, tant réelle que le recule nécessaire pour une création d'un artifice n'est toujours remarqué par tous les spectateurs. Il n'y a peut-être rien de plus réel que les dérivés biologiques du vivant, surtout quand il s'agit de l'humain. Lors une de ces conférences à l'université Paris 1 Marion Laval-Jeantet a supposé que certaines situations ne sont constructibles que dans le territoire des conventions artistiques. En effet, cette thèse est applicable à des situations créées par le duo, impossible dans le contexte purement scientifique, au moins pour les raisons éthiques. Pourtant, ce qui est plus remarquable est ce que ce travail remet l'accent des aspects instrumentaux et techniques des biotechnologies dans l'art à une problématique de l'extension des frontières du territoire des conventions artistiques et, notamment, de nouveau, de l'extension des frontières de la performance.

Tout de même, la communication « Performance et interface neuro-informatique » de Liubov Bugaeva était épargnée de cette dispute. Critique et théoricienne, elle a préparé un compte-rendu de l'éventail d'approches artistiques qui ne questionnent plus le rôle actif d'un spectateur dans l'oeuvre performative mais sont visées à trouver le lien le plus direct entre son aspect cérébrale et celui d'un artiste. La communication a eu un caractère international et a mis en lumière un panorama des projets, à partir des années 1960, contenant un interface neuro-informatique. Comme il était déjà indiqué, en différence des pays occidentaux où l'aspect technologique dans la phénoménologie de la performance devient de plus en plus étudié, les artistes russes, de leur majorité, continuent à fait le recours à cette pratique dans le but de compenser la traumatismation sociale. Pourtant, Liubov Bugaeva a montré l'inverse de la création de la performance dans le pays, influencé non pas seulement de tendances de la création mondiale (cela veut dire, occidentale) mais de la tradition de l'ingénierie soviétique.

Notamment, il s'agissait de la performance Neurointegram (2015) de Yuri Didevich. Le son et l'image sur la scène sont générés en temps réel par un logiciel spécialement écrit pour la performance. L'élément déterminant de la performance est l'état émotionnel de l'interprète, qui, par l'échange d'informations et d'énergie avec un ordinateur, contrôle les représentations sonores et visuels. Du fait de la réponse de l'artiste à des événements audiovisuels, dont la source est lui-même, un retour biologique se produit.

Il faut dire que la partie pratique du colloque était en lien fort avec les communications théoriques. Notamment, le travail de l'artiste visuel Danita Pushkareva et le compositeur Dmitri Choubine peut être étudié dans l'optique révélée par Liubov Bugaeva. Danita Pushkareva a proposé également une idée de l'interface spécifique entre la main de l'artiste et l'enregistreur sonore. Pour la performance «Hybrid letter» un instrument spécifique fondé sur l'interaction de la lumière et du son est conçu, capable à coder le processus du dessin en signaux sonores. Le son produit par un stylo du dessinateur devient un son abstrait ou une musique électronique. Un des éléments de cet instrument, la partie supérieure de la table, est constitué par une membrane transparente plastique sous laquelle une caméra filme les gestes du dessinateur qui s'adonne à l'écriture automatique. Sur la partie inférieure de la membrane il y a un micro de contact qui enregistre le son produit par le stylo et le modifie avec l'aide d'un logiciel sonore. La documentation finale de la performance est une image vidéo avec « la musique » de l'écriture automatique.

D'ailleurs, cette intervention de Danita Pushkareva et Dmitri Choubine était contraire à des autres performances proposées par d'autres artistes. De plus, quelque soit leur pays d'origine, toutes les oeuvres étaient englobées par une seule méta-problématique, celle de l'approche de la performance à une langue et à un langage.

Les performances du duo Hantu (Pascale Weber+Jean Delsaux), d'Anna Ten et également la mienne sont déjà étudiées dans cette thèse, dans le chapitre à propos de la performance et le langage. Elles traitent tels aspects linguistiques que la continuité entre les aspects verbaux, gestuel et le vécu non verbal; le rôle du langage

dans l'archive gestuel de la performance ainsi que la capacité de la performance de déconstruire tout contexte, y compris celui du colloque même, à travers son vocabulaire.

Les interventions d'Anatoli Vlassov était fondée sur se pratique performative d'agencement de la danse et de la parole intitulée *Phonésie*. Pour Anatoli Vlassov elle questionne un mouvement perpétuel d'assemblage et de dissociation entre la voix et le geste, entre la parole et la danse. L'artiste fait appel à un héritage d'Antonin Artaud en remettant en question la déclaration de «la guerre aux mots » et en articulant les vocables avec la danse dans une chaire commune, tout en considérant que le sens n'appartient pas seulement aux mots, mais aussi a la voix et au corps de celui qui les prononce⁵²².

Anatoli Vlassov fait recours à la *Phonésie* dans le cadre de différents événements convoquant l'artiste à confronter les situations linguistiquement nouvelles pour lui. Notamment, le contexte des voyages nécessitant le le changement du cadre linguistique est tout à fait nourrissant pour la pratique de la déconstruction sonore. Par exemple, le contexte du colloque français-russe est devenu un défi pour l'artiste vivant en France et étant né à Moscou. La représentation a consisté en travail interactif où les spectateurs étaient invités à donner à l'artiste les mots, en russe ou en français, qui, de son côté a fait recours à une incorporation de ces mots en mouvements corporels et en travail vocal. "Il s'agit, - dit l'artiste - de détourner l'ordre du langage autorisé pour métamorphoser l'original et muter avec lui. Une langue originelle devient une langue originale. Dans la Phonésie, la relation entre la vocalisation des mots et des mouvements dansés n'est pas fondée sur l'accompagnement textuel de la danse, mais bien sur une rencontre dynamique entre les deux médias.⁵²³" En revanche, Anatoli Vlassov a déconstruit le contexte linguistique et culturel mélangé du colloque tout en mettant en lumière les moindres aspects culturels sur lesquels il était fondé.

Quel bilan du colloque peut-on dresser d'après une brève analyse de

⁵²² Anatoli Vlassov, « Phonésie vécue, dialogué et enregistrée. Décrire en multipliant », partie non publiée de l'article proposé pour les actes du colloque Nouvelles formes de présence dans la performance.

⁵²³ *Ibid.*

d'interventions théoriques et pratiques?

À première vue, les problématiques choisies par les intervenants russes avaient en général un caractère militant, évoquant directement ou indirectement une situation politique assez tendue dans le pays, alors même que les chercheurs et les artistes russes participant au colloque ne s'identifiaient pas à des militants radicaux. Ainsi, dans les performances choisies par les intervenants russes pour illustrer le sujet du colloque, le caractère politique était très présent, non dissimulé sous plusieurs couches symboliques et il reste visiblement fondateur.

Ceci signifie peut-être qu'un trauma collectif reste un sujet prédominant qui jette une ombre sur toutes les facettes de la vie de la société ? Comme le souligne Sousan Abadian, spécialiste en éthique sociale: "The term "cultural trauma" reflects that "trauma is not just at the level of the individual, it's at the level of culture—that culture has been damaged, meaning institutions, cultural practices, values, and beliefs."⁵²⁴ Il n'y a apparemment pas de données précises sur le nombre de générations qui doivent se succéder avant qu'une nation réussisse à sortir de cet état traumatique. Il est certain que la situation politique actuelle en Russie, traumatisante en elle-même, ne favorise pas l'oubli des catastrophes et des changements permanents du XX^{ème} siècle qui se sont déroulés en URSS et en ex-URSS, et les accentue fréquemment. C'est exactement ce que relèvent les problématiques évoquées par des intervenants du colloque à propos du contexte actuel dans le pays. Au final on peut dire que, de façon surprenante, la forme de présence prévalant dans la performance en Russie était celle, visible, du pouvoir.

Que pouvons-nous dire du fil rouge de la délégation française et qu'y-avait-il sur le fond? A l'inverse, il n'y avait pas de leitmotiv constant dans les communications des intervenants français, autrement dit le trait général commun au discours des chercheurs, des artistes et des curateurs français a consisté en une présentation de la diversité des domaines de la vie conquis par la performance.

⁵²⁴ Sousan Abadian, *Trauma and the Renewal of Indigenous Peoples and Their Communities*, Harvard University, 1999.

Le seul point qui revenait d'une communication à l'autre était le contexte institutionnel des oeuvres mentionnées. Toutes les performances évoquées ont nécessité un accompagnement institutionnel, de quelque registre qu'il soit, artistique ou non artistique (voici les institutions citées par les intervenants: le centre Pompidou pour Marie de Brugerolle, La Coupe du Monde de football pour Richard Conte, plusieurs galeries d'art contemporain pour Christophe Viart, la Galerie Kapelica pour Marion Laval-Jeantet, plusieurs colloques et festivals pour Anatoli Vlassov, des biennales et des musées pour Paul Ardenne, une scène de théâtre pour Julie Brochen).

Il est possible que l'époque de remise en question des institutions n'ait été qu'une étape dans l'histoire de l'art des XIX-XX siècles, en liaison avec divers types d'activisme et de militantisme esthétique, politique et social. Actuellement, comme le disait notre intervenant Paul Ardenne

dans sa communication, les artistes ont le choix: soit appartenir à une institution, soit transmettre leurs oeuvres vers l'inconnu.

Effectivement, l'appartenance à une institution est un critère de visibilité très important et - plus important encore - de crédibilité. Phénomène intéressant : en Occident il n'y a quasiment plus de types d'activités non classifiées et non institutionnalisées. Pour toute activité, même classée comme étrange, il y a au moins une association ou une communauté, avec un terrain physique ou virtuel, qui énonce les critères de sa mise en oeuvre. La seule explication qui me paraît valable pour ce phénomène est liée au besoin de sécurité, valeur fondamentale et incontestable, systématiquement présente à tous les niveaux de la vie sociale. Les institutions apportent leur crédit aux activités dont ils sont responsables et contribuent à l'instauration de la confiance et de la sécurité. C'est peut-être la raison pour laquelle l'art occidental semble légèrement « stérile » par rapport à celui des pays émergents, où l'art s'exerce souvent dans la clandestinité et dans des conditions dramatiques. De toute façon je considère ma propre pratique artistique comme plutôt « stérile », surtout en comparaison avec celle de mes compatriotes, dont les éléments provocateurs restent cachés.

Annexe 2

Anna Ten

Absence

Textes des performances

Absence 1.

La performeuse est assise à la table. Elle se tient droite. Devant elle sont disposés en pile des éléments destinés à constituer le portrait-robot d'un homme. Meticuleusement, elle procède au choix de chaque élément, elle défait les paquets, en choisit un qu'elle pose devant elle et commence à assembler le portrait. Elle commence par le menton : fin et pointu ; ensuite le front large avec des cheveux mi-longs bien coiffés avec une raie sur le côté droit, et des petites oreilles à peine visibles. Un vide sépare pour l'instant le menton et le front. Le visage est pâle avec des joues creusées, le nez fin et délicat. C'est un jeune homme d'environ une trentaine d'années. La performeuse le regarde longuement, puis se lève et part.

Absence 2.

La performeuse est assise les genoux à terre. Elle tient dans ses mains un dictionnaire de prénoms masculins et féminins. Elle ouvre le dictionnaire à partir de la première lettre et commence à lire un par un des prénoms et leur étymologie. 10 000 prénoms, 584 pages. Elle lit plusieurs heures durant jusqu'au moment où elle perd la voix.

Absence 3.

Sur une parcelle de 3 sur 4 mètres sont disposés de façon aléatoire des fruits qui commencent à pourrir : mûres, abricots, pommes, cerises, prunes. La salle est remplie par l'odeur des fruits en décomposition, leur jus a coulé par terre au-delà de la parcelle. Les pieds collent.

Absence 4.

La performeuse apparaît dans l'encadrement de la porte de la salle. Dans ses bras elle porte une vieille femme endormie. Toutes les deux partagent et sont

enveloppées dans un même manteau de laine gris - la performeuse du côté gauche, la vieille femme du côté droit. La vieille femme est recroquevillée et tient la performeuse par le cou. La performeuse s'avance traverse lentement la salle. La vieille femme est lourde et glisse vers le bas de temps en temps. La performeuse la rattrape presque au ras de sol. Une fois qu'elles ont atteint la sortie, elles disparaissent dans le noir.

Absence 5.

La performeuse est assise sur une chaise au milieu de la salle. Au-dessus de sa tête est placé un tuyau. La performeuse est immobile et se tient droite. Des gouttes tombent sur son front à intervalle de 5 secondes.

Absence 6.

Trente-quatre personnes sont dans la salle. Des hommes et des femmes. Certains sont accroupis sans reposer complètement à terre, certains sont debout appuyés contre un mur, d'autres assis sur des chaises. Ils sont immobiles. Sur leurs yeux clos sont posées des images d'yeux ouverts. La salle est éclairée avec des LED froids et forts.

Absence 7.

Le public est plongé dans le noir total. Parfois un spectateur est bousculé par quelqu'un, on essaie de le déplacer, de lui arracher son sac. Il y a beaucoup de personnes dans la salle. De temps en temps on entend un bruit d'eau qui coule dans une tasse métallique, des objets qui tombent. Soudain une cigarette s'allume dans le noir, une personne tousse péniblement. La salle se remplit d'une fumée de cigarette étouffante. Les spectateurs voudraient s'échapper mais les portes sont fermées et la sortie n'est plus possible.

Absence 8.

Au milieu de la salle se trouve une montagne de neige de 3 mètres de haut. La neige fond lentement en inondant la salle. Au fond de cette montagne de neige se trouve une miche de pain, désormais elle est gonflée, cachée sous l'eau.

Absence 9.

Vingt statues de la tête d'un même homme sont posées en ligne reliant les

deux entrées de la salle. Les têtes sont fabriquées en lard et sentent l'ail. À cause de la chaleur les têtes se déforment progressivement au cours de la journée. Chaque jour la performeuse fabrique les têtes, la quantité reste la même.

Annexe 3

Résultats bruts de l'analyse du contenu des ouvrages, des articles et des descriptions sur les websites officiels des événements traitant la performance¹.

1966

Jean-Jacques Lebel, *Le happening*, Paris, Denoël , 1966

A	B	C	D	E	F
aliénation 2 avant-garde 1 agitation sociale 1 auteur 1 acte 1 action 2	bords de l'art 1 bruit 2	conscience nouvelle 1 communication 7 contact 1 contexte 3 censure 2 convention 1 civilisation 1 collectif 4 crise 4 contre-courant combat 3	descendre dans la rue 1 différence des pratiques 1 dépassement 1 détruire le mythe de l'art 1 dialogue 1	évolutif 2 expérience 12 échange 1 érotisme 1 environnement 3 événements 6	frustration du spectateur 1

¹ A côté de chaque mot est indiqué le nombre total d'utilisation dans le texte.

G	H	I	L	M	O
grand public 1	hallucination 5 happening – l'utilisation du terme presque à chaque page	imaginaire 6 industrie imagière 1 interprétation 2 identité 1 image 3 industrie 2 integration 1	langage 4 libre 2 loi 1 limites (ou sans) 6	magie 5 miroir 3 mythique 3 modifier 1 marché 1	oeuvre 2 objets 4 opposition 1

P	R	S	T	V	
public 3 perception 4 participation 3 politique 3 primitif 1 psychodrama 1	règle 6 révolution 4 réinventer 2 réalité, réel 14 rituel 1 regarder 1 relations 2 regardé 1 revolte 1 renversement 2	symbole 2 spectateur 4 sexualité 3 social 6 société industrielle 2 spectacle 5	transmission 2 theatre 5 tabou 1	violence, viol 4	

1971

Vito Acconci, "Notebook" (1971) dans Gregory Battcock and Robert Nickas (ed.), *The Art of performance: a critical anthology*, New York: E.P. Dutton, 1984

action 4 abcent 1	behavior 2	contact 1	energy 1	interaction 1	living 1	moves 2	object 2 observer 1	presence 2 performer 3	rule 2 reaction 2 resistance 2	signs 1 situation 2	time 1 space 1
----------------------	------------	-----------	----------	---------------	----------	---------	------------------------	---------------------------	--------------------------------------	------------------------	-------------------

1973

David Bourdon, "An Eccentric Body Art" (1973) dans Gregory Battcock and Robert Nickas (ed.), *The Art of performance : a critical anthology*, New York : E.P. Dutton, 1984

activation 1 audience 1 antiestabli- shmentari al1	body art 4 body 9 blood 1 bizarre 1	conceptua l performan ce 1	documentary 1	gallery 3	interaction 3 itself, himself 3 immaterial 1	morbidity 1 masochis m 1 museum 1	new trend 1	presence 1 piece 3 performance 3 photography 3 poetry 3	relation 1	space 6 spectator 3 socioeconomic 1	theatre 1	video 1 viewer 1
--	--	-------------------------------------	---------------	-----------	---	--	-------------	---	------------	---	-----------	---------------------

Laurie Anderson, « Joan Jonas, dossier », *Art Press*, novembre/décembre 1973

Corps 1	Danse 1	Happening 1	Mouvement 1	«Performance» 1 Performance 2	Théâtre 1	Vidéo 1	Télévision 2
---------	---------	-------------	-------------	----------------------------------	-----------	---------	--------------

Philippe Du Vignal, « Vito Acconci. Spectacle ? Non spectacle ? », *Art Press*, février 1973

Acte artistique 1 Action1	Body-art 1	Corps 7	Expérience 1 Espace 7	Geste 1 Galerie 3	Intime 2	Language 1	Non-spectacle 1	Para- spectacle 1 Public 7 Présence 1	Quotidien 1	Relations 3	Spectacle 2 Situation 1	Théâtralité 2
------------------------------------	------------	---------	-----------------------------	----------------------	----------	---------------	--------------------	--	-------------	----------------	----------------------------	---------------

1974

François Pluchart, «L'être selon Gina Pane», *arTitudes international*, n°9/11, juin-avril 1974

Action 2 Art corporel 1	Corps 8	Danse 1	Exposition 1	Galerie 2 Geste	Langage 5	Mime 1	Picturale 1	Spectacle 1	Violence 1
----------------------------	---------	---------	--------------	--------------------	-----------	--------	-------------	-------------	------------

1975

«Biennale 75, Une lettre de Georges Boudaille», dossier, *Art Press*, septembre/octobre, 1975

Action 1 Art/réalité 2	Contexte 1	Environnement 1	Ordinaire 1	Peinture 3 Présence 2 Picturale 1	Quotidien 1	Réalité 1	Sculpture vivante 1	Utopie 1
---------------------------	------------	--------------------	-------------	---	-------------	-----------	------------------------	----------

Catherine Francblin, « Corps-objet, femme, objet », *Art Press*, septembre/octobre, 1975

Action	Corps 9	Désir 2	Erotique	Femme-objet 3 Femme, féminin 2	Identité 2	Performance	Rituel
--------	---------	---------	----------	-----------------------------------	------------	-------------	--------

1977

Marcel Paquet, Michel Journiac, *L'ossuaire de l'esprit*, Edition de la différence, 1977

Action 2 Argent 3	Corps 8 Communication 2	Economique 1	Homosexuel 1	Individualité 1 Identité 6	Libérer 1	Morbidité 1	Politique 2	Rituel 2	Spiritualité 1 Social 1 Sexe 4 Sang 2 Symbolisati on 1	Tabou 1
----------------------	-------------------------------	-----------------	-----------------	----------------------------------	-----------	-------------	-------------	----------	---	---------

1979

Annie Daubenton, «Le corps est entré dans les mœurs», *Nouvelles littéraires (les)*, le 25/01/79

agression 1 action 11	body art 6	cruauté 3 corps 14 confrontation 1 cinéma 4 chorégraphie 3	espace 5 instant 2	fantasme	hyperréalisme 1 happening 4	image 2 identité 1 instant 2 interdiction 4
--------------------------	------------	--	-----------------------	----------	--------------------------------	--

marginalité 2 masochisme 1	narcissisme 1	pionnière 1 participants 4 public 5 performance 10 "performer" 4 photographie 2	rituel 2	sociologie 1 sang 2 scandaleux 1 spectateurs 3 sexe 4	travesti 1 tableau vivant 1 théâtre 5 temps 2	violence 1 vidéo 3
-------------------------------	---------------	--	----------	---	--	-----------------------

« Un symposium d'art performance » à Lyon, *Le Monde*, 25/04/79

avant-garde 7 art corporel 8	galerie 6	"performances" 8	sociologique 1
---------------------------------	-----------	------------------	----------------

Deny Bloch, Communication prononcée lors des Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances, Paris, du 15 au 18 février 1979.

Art corporel 7 Action 3 Anciens valeurs 1	Corps 6	Espace 1	Galerie 1 Geste 1	Happening 1	Langage 2	Performance 5 Peinture 1 Public 1 Participer 1	Quotidien 1	Sexualité 1	Violence 1
---	---------	----------	----------------------	-------------	-----------	---	-------------	-------------	------------

Orlan, Hubert Besacier, *Symposium international d'art-performance 01* (1979) Lyon , Cirques Divers, 1979

Art corporel 13 Action 7	Corps 42 Contexte 2 Conventionnelle 2 Communication 2	Expérience 4 Espace 1 Erotique 2	Geste 3	Immatériel 1 Identité 1	Langage 6 Libération 1	Mouvement 7 Manifestation 2	Performance 13 Public 3	Rituel 4 Réal 4	Spectateur 4 Symbolique 1 Sémiotique, signe 4 Sexuel 1	Transgression 1 Tabou 1
---------------------------------	--	--	---------	----------------------------	---------------------------	--------------------------------	----------------------------	--------------------	---	----------------------------

1980

Guy, Scarpetta, « Le romantisme de la technologie », *Art Press*, n°80, juin 1980

Autobiographique 1	Corporel 1	Électronique 5	«Installation» 1	Langage 3	Mémoire 2 Métaphore 3 Matériel 3 Musique	Nouveau corps 2	«Performance» 1 Performance 9	Sonore 2 Sculpture 1	Théâtre 3 Technologie 5	Visuel 1
--------------------	------------	----------------	------------------	-----------	---	-----------------	----------------------------------	-------------------------	----------------------------	----------

1981

Jochen Gerz, *Jochen Gerz, mit/ohne Publikum (avec/sans public)*, Performances 1968-1980, Kunsthalle Bielefeld, 1981

Action 5 Alienation 4	Communication 9 Confronter 6 Consommer 2 Chaman 1 Critique 4	Détruire 3	Expérience 5 Espace 2	Image 14 Interaction 3 Intermédiaire 3	Performance 7 Public 17 Pièce 6 Photographe 4 Participation 2	Réalité 7 Réal 6 Reproduction 2	Vivre 3 Vidéo 1
--------------------------	--	------------	--------------------------	--	---	---------------------------------------	--------------------

1982

Madeleine Deschamps, « Marie Ponchelet, l'artifice de la terre », *Art Press*, n°57, mars 1982

Action 1	Corps 1	Espace 2	Galerie 2 Geste 1	Provoquer 1 Performance 1	Réal 1	Sortir du contexte 1	Traces 2	Violence 2
----------	---------	----------	----------------------	------------------------------	--------	-------------------------	----------	------------

1983

Irène Sadowska-Guillon, « Jeunes artistes en Pologne », *Art Press*, n°71, juin 1983

Actions 1 Acte 1	Corps 1 Culture populaire 2	Expérience 1 Ephémère 1 Espace 1	Geste 2	Matière 1	Provocation 1 Performance 4 Participatif 1 Peinture 1	Rituel 1 Religieux 1	Spectateur 1 Situation 1 Symbolise 1e	Végétaux 1
---------------------	-----------------------------------	--	---------	-----------	--	-------------------------	---	------------

Anne Dogbert, « Australian perspecta », *Art press*, n°74, octobre 1983

Corps 1	Métaphore 1	Performance/installation 1 Performance 2	Rituel 2	Sculpture 1
---------	-------------	---	----------	-------------

1984

Hubert Besacier, *Cinq ans d'art-performance a Lyon : 1979-1983*, Paris: Comportement, environnement, performance 1984

Action 11	Brutale 1 Bourgeoise 1	Cinéma Art corporel Cérémonie Corps 26 Communication 1 2	Dialogue 1 Direct 1	Événement Environnement 5 Espace 24 Expérience 2	Fantasme 1	Geste 8 Galerie 3	Handicap 1	Interprétation 1 Interprète 2 Image 6 Intervention 2 Institution 3	
Jeu 1	Ludique 1 Langage 11 Liberté 3	Métaphore 1 Maniféstation 2 Miroir 5	Nu 3	Performance 16 Public 15 Peinture 10 Présence 3 «Performance» 1	Quotidien 1	Relations 1 Rituel 1 Réel 3	Sonore 5 Sculpture 1 Spectacle 2 Souffrance 2 Sociale 2	Théâtre 3 Temps 7	Violence 6 Victime 1 Ville 1

Michel Nuridsany, « Marc-Camille Chaimowicz, la matière des rêves », *Art Press*, n°81, mai 1984

Corps 1	Espace 2 Expérience 1 Ecran 1	Intime 4 Illusion 1 Identité 1	Performance 4	Quotidien 2	Réalité 2
---------	-------------------------------------	--------------------------------------	---------------	-------------	-----------

1987

Guy Scarpetta, « Sophie Calle, le jeu de distance », *Art Press*, n°111, février 1987

«Corps»	Exposition 1 Exposition 1 «Effets» artistiques 1 Expérimentations 2	Fiction 1	«Geste» 1 Geste 3 Galerie 1	Happening 1 Hybride 1	Jeu 4 Journal 1	Livre 1
Musée 1 Marginale 1	O.A.N.I. - objet artistique non identifié 1	Privé/Public 1	Rituel 1 Représentation 1	Situation 3 «Situations» 1 Sexuel 3	Tricher 2 Transgresser les normes 2	

1988

Egidio Alvaro, «L'art de la performance, une révolution du regard», *LIGEIA*, n°2, 1988

Action 3 Art de la périphérie 1	Corps 12 Codes 1	Désir 1 Durée 2 Détruire les frontières 1	Environnement 2 Espace 1 Echapper les codes 1 Empathie 4 Expérience 1 Éphémère 1	Feminin 1	Geste 1
------------------------------------	---------------------	---	--	-----------	---------

Arnaud Label-Rajoux, *L'acte pour l'art*, Paris, Les éditeurs évidents, 1988

«Art plébéien» 1 Art bourgeois 1 Art secondaire 1 Art primitif 1	Identité 1 Insaisissable 1 Irréductible aux définitions 1	Langue 1	Masculin 3 Matériel 3 Modérer 1	Nu 1 Non reconnaissance de la performance 1	Opération chirurgicale 1	Pinceau 1 Peinture 1 Public 12 Projection 1 Performance 5 Présence 2 Participer 6 Performance 5 Performer 2 Pratique en porte-à-faux 1
---	---	----------	---------------------------------------	---	--------------------------	---

Réalité 1 Réaction 1 Rebelle 1	Quotidien 1	Sonore 1 Sexe 2 Situation 1	Terrain 1 Territoire 2 Tabou 1 Technologie 1 Théâtralité 1 Transgression 1
--------------------------------------	-------------	-----------------------------------	---

1990

Egidio Alvaro, «Les langues du corps dans la performance », *LIGEIA*, n°7-8, 1990

Action 1 Autre réalité 1	Corps 19 Corps masculin 2 Contexte 1	Discours 3 Dessiner 1 Désir 3	Érotisme 5 Espace 1 Espace public 2	Frontières 2 Femme 8 Fantasme collectif 1	Geste 2	Homme/Femme 1	Image 4 Imagination 4 Installation 4 Intervention 1 Limites 3
-----------------------------	--	-------------------------------------	---	---	---------	---------------	---

Langage 15	Mémoire 2 Matières 4 Mêlé 1	Nue 2	Orient-Occident 1	Présence 1 Provocation 3 Performance 24 Public 8 Perception 4 Peinture 4 Personnages 2 Participer 1	Relations 1 Rituel 1	Sexe 4 Système de l'art Social 1 Sonore 2 Souffrance 1 Situation 1 Sculpture vivante 1	Territoire 2 Tabou 1	Vecu 1 Violence 1 Vidéo 1
------------	-----------------------------------	-------	-------------------	--	-------------------------	--	-------------------------	---------------------------------

Marina Abramovic, *Sur la voie*, Paris, Les édition du Centre Pompidou, 1990

Action 1	Dispositif 1	Énergie 2 Expérience 1	Marcher 2	Performance 2 Paysage 1	Réel 1	Symbol 1 Spirituel 1
----------	--------------	---------------------------	-----------	----------------------------	--------	-------------------------

*Une oeuvre de Orlan / textes de Marie-Josée Bataille, Christian Gattinoni, Bernard Lafargue, Lydie Pearl... [et al.] ,
Marseille : Muntaner, 1998.*

Art charnel 7 Art corporel 3 Autoportrait	Baroque 1 Body art 1	Caméra 1 Carnavalesque 1 Chirurgiens 1 Chrétien 1 Changement de paradigme 1 Cyborg 3 Cybernaute 2 Corps 1	Déformation 1	Ethique 1 Espace 1	Hybridation 2	Interactif 4 Icône humaine 1 Idéologie 1 Identité 1	Multimedia 3 Malaise de la civilisation 1 Monstrueuse 1
---	-------------------------	---	---------------	-----------------------	---------------	--	--

Nouvelles technologies 1 Nanotechnologies 1	Oriental 1 Opération 6	Posthumain 2	Remodeler le corps 1	Transsexuel 3 Transgénique 1	Vidéo-performance 2 Virtuel 3
--	---------------------------	--------------	----------------------	---------------------------------	----------------------------------

1993

Annick Bureau, « The body in ruin », *Art Press*, n°186, décembre 1993

Biogénétique 1	Corps 6 Conception du monde 1 Chirurgie 1	Expérience 1	Hors du corps 1	Instable médie 1 Identité 1	Métaphore 1
----------------	---	--------------	-----------------	--------------------------------	-------------

Présence à distance 1 Position de l'être humain 1 Réel 1	Rituel 1	Symbolique 1 Statut du corps 1	Transgresser le tabou 1 Troublant 1 Technologie 1	Visage 1 Virtuel 1
--	----------	-----------------------------------	---	-----------------------

1994

Mona Hatoum, [exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 8 juin-22 août 1994] / catalogue Christine Van Assche, Edition du Centre Pompidou, 1994

Action 2	Corps 15	Danger 1	Espace 1 Événement 1	Frontières du corps 1	Guerre 1	Interdictions 1
----------	----------	----------	-------------------------	--------------------------	----------	-----------------

Limites 1 Liberté 1	Mouvement 1 Métaphore 2 Matériaux 2 Mémoire 1	Normes 1	Pouvoir 1 Performance 3	Suspens 1 Surveillance Spectateur 5	Tension 1 Terrible 1 Tué 1	Violence 1
------------------------	--	----------	----------------------------	---	----------------------------------	------------

1995

Michel Onfray, « Orlan, esthétique de la chirurgie », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Acte 1 Artifice 1 Autoportrait 1	Chirurgie 7 Corps 15	Esthétique 7	Geste 2	Identité 7 Idéologie 1	Limites 2	Nature 4	Parodie 2 Performance 2	Réel 1 Radicale 2	Technologies 1 Théâtre 1 Troubler 2	Virtuel 1
--	-------------------------	--------------	---------	---------------------------	-----------	----------	----------------------------	-------------------------	--	-----------

Jacques Henric, « Alberto Sorbelli : vous avez dit prostitution ? », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Action 1 Art éphémère 1	Corps 1 Contexte 1 Censure 1	Galerie 1	Galerie 1	«Interventions» 1	Limites 2	Musée 1 Milieu de l'art 1	Public 1 Provocation 1 Performeur 1 Police 3	Travesti 1
----------------------------	------------------------------------	-----------	-----------	----------------------	-----------	------------------------------	---	------------

Annick Bureau, « Stelarc, le bourdonnement de l'hybride », *Art Press*, n°207, novembre 1995

Biologie 1	Corps 7 Chorégraphie 2	Environnement 2 Esthétique 3	Geste 1	Hybride 1	Implants 1	Limites du corps 1
------------	---------------------------	---------------------------------	---------	-----------	------------	--------------------

Obsolescence du corps 2	Post-évolution1 Performance 3 Possibilités du corps 2	Robot 2	Spectacle 1	Téchnologie 1	Virtuel 4
----------------------------	---	---------	-------------	---------------	-----------

« Philippe Parreno. Virtualité réelle. Entretien avec Nicolas Bourriaud », *Art Press*, n°208, décembre 1995

Action 1	Environnement 2 Événement 1	Furtif 1 Fiction 1	Image 5	Ludique 1	Manifestation 1	Réalité 9	Virtuel 2 Vidéo-conférence 3
----------	--------------------------------	-----------------------	---------	-----------	-----------------	-----------	------------------------------------

1999

Elisabeth Lebovici, « L'affaire des cartons piégés, qui inonde depuis un an le milieu de l'art de fausses invitations ? », *Libération*, le 30 décembre 1999

Désinformation 1	Faux 3	Interrogation 2	Monde de l'art 2	Réalité 2	Spectacle 1 Situation 1	Virtuel 2
------------------	--------	-----------------	------------------	-----------	----------------------------	-----------

Pierre, Bourgeade, *ORLAN : Self-hybridations*, Paris, Editions Al Dante, 1999

Acte 1	Chirurgicale 2 Caméra 1 Corps 1	Dictat de l'époque 1	Identité 1	Photo 1 Politique 1	Standards 1	Vidéo 2
--------	---------------------------------------	----------------------	------------	------------------------	-------------	---------

2001

Jean-Marie Durand, «Maroussia Rebecq - Fille électrique», *les Inrockuptibles*, le 31 juillet 200

Artiste 1	Chanter 1	Danser 1	Exposition 1 Énergie 2 Événement 3 Espace public 2	Frontières de l'art 1 Féministe 1	Geste 1	Interventions 1 Ironie 1 Insolite 1 Immaterial 1	Jeu 1
-----------	-----------	----------	---	--------------------------------------	---------	---	-------

Ludique 2	Manifestation 1	Provocation 2 Polymorphe 1 Pirate 2 Performance 1 Parole radicale 1 Politique 1	Quotidien 1	Repousser les limites 1 Réel 2	Spectateurs 1	Travail 1	Visiteurs 1
-----------	-----------------	--	-------------	-----------------------------------	---------------	-----------	-------------

Gestes d'artistes [exposition, Optica, a contemporary art centre, Montréal, du 7-14 octobre 2001], catalogue d'exposition, Montréal, Optica, 2001

Action 2 Aléatoire 1	Corps 4 Commissariat 1 Contexte 3 Contexte culturel 3	Espace public 12 Éphémère 3 Engagé 2 Expérience 2 Espace 4	Frontières 1	Geste 14	Intervention 3 Intimité 4 Interprétation 1 Intéraction 3 Inéntité 2 Internet 1	Langage 1
-------------------------	--	--	--------------	----------	---	-----------

Manifestation 1	Performance 2 Poétique 2 Public 1 Présence 2 Politique Public 3	Quotidien 5	Réel, réalité 3 Relationnelle 5	Social 4 Sexuel 2	Traces 2	Urbain 7
-----------------	--	-------------	------------------------------------	----------------------	----------	----------

2005

« 100 femmes nues », *El Correo*, le 8 avril 2005

Corps 2 Curiosité 1	Démonstration 1	Exposition 2 Exprémentnati on 1 Erotique 1	Interprète 3	Mannequin 1	Performance 4 Provocation 1	Réaction 1	Spectateur 2	Tableau vivant 1
------------------------	-----------------	--	--------------	-------------	--------------------------------	------------	--------------	------------------

Hoffmann, Jens, Jonas Joan, *Question d'art*, Thamas&Hudson, 2005

Art conceptuel 1 Action 2 Anthropologie 1	Culture populaire 2 Contexte 1 Critique 1	Déchets 1	Espace 8 Exposition 1 Expérience 2	Institution 2 Identité 3 Installation 2 Interprète 1	Monde de l'art 1 Métamorphose 2 Métaphore 1	Performance 11 Photographie 3 Politique 2 Se promener Provoquant 2 Poétique 3	Rôle 1 Radical 2	Spectateur 4 Sonore 3 Sculpture 3 Situation 3	Transformer 6 Trace 2 Trouble 2	Ville 5 Vidéo 2
--	---	--------------	--	---	--	--	---------------------	---	--	--------------------

Dalya Alberge, «Psst, wanna buy a word of art?», *The times*, February 15 2006

Contexte 1	Défi 1	Galerie 3	Immaterial 2 Installation 1 Interprète 4	Musée 1	Personnel du musée 1 Parole 1 Public 1	Show 2 Situation 1 Spectateur 1	Traditionnel 1 Transformer la réalité 1
------------	--------	-----------	--	---------	--	---------------------------------------	--

2008

Jan Fabre : performance, projections et débats, annonce sur le site musée du louvre, UFR : <https://www.louvre.fr/progtems/jan-fabre-performance-projections-et-debats>, consulté le 29 mai 2020

Action 1	Corps 2	Danse 1 Dispositif 1	Espace 3	Geste 1	Interaction 3
Langage 2	Métamorphose 1 Musée 3	Performance 3	Symbol 1	Théâtre 1 Texte 2	Vidéo 1

2012

Isabelle Riendeau, « Tino Sehgal réinvente les règles de jeu », *Espace Sculpture*, n°98, Hiver, 2011, 2012, p. 20–22

Anticonformisme 1 Art éphémère 2 Architecture 1	Chorégraphie 1 Contexte 2	Défier le contexte 1 Déstabiliser 1 Déranger 1 Déstabilisant 1	Exposition 3 Expérience 2 Espace-temps 1	Galerie 1 Gestes 1	Institutions 2 Interprètes 2 Immatériel 1 Intéragir 1	Limites 1 Langage 1
---	------------------------------	---	--	-----------------------	--	------------------------

Musée 7 Médiation 1	Public 2 Participants 2 Pièce 2	Radicale 3 Redéfinir 1	Situations 4 Spectateurs 1 Sculpture 2	Troublant 1	Visiteurs 4 Vecu 2
------------------------	---------------------------------------	---------------------------	--	-------------	-----------------------

Esther Ferrer, Patricia Brignone, *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2012

Anticonformisme 1 Art éphémère 2 Architecture 1	Chorégraphie 1 Contexte 2	Défier le contexte 1 Déstabiliser 1 Déranger 1 Déstabilisant 1	Exposition 3 Expérience 2 Espace-temps 1	Galerie 1 Gestes 1	Institutions 2 Interprètes 2 Immatériel 1 Intéragir 1	Limites 1 Langage 1
---	------------------------------	---	--	-----------------------	--	------------------------

Musée 7 Médiation 1	Public 2 Participants 2 Pièce 2	Radicale 3 Redéfinir 1	Situations 4 Spectateurs 1 Sculpture 2	Troublant 1	Visiteurs 4 Vecu 2
------------------------	---------------------------------------	---------------------------	--	-------------	-----------------------

2013

Brit, Mehdi, «Romina De Novellis, La pecora», le 18/05/2013, *Slash-Paris*, <https://slash-paris.com/fr/evenements/romina-de-novellis-la-pecora>, consulté le 12/11/17

Corps 6	Exposition 1 Espace 1	Femme 1 Féminité 1	Geste 1	Mythe 3	Processus 1 Profanation 1 Poétique 1 Plusieurs 1 heures	Symbol 1 Spectateurs 1 Souffrance 1	Temps 3
---------	--------------------------	-----------------------	---------	---------	---	---	---------

FIAC 2013 : Le programme Hors-les-murs, UFR : inferno-magazine.com, le 30/09/2013

Architecture 1 Archive 1 Action 1	Chorégraphie 3	Expérience 1 Expérimentations 1 Événements 2 Espace 1	Geste 2	Hors catégories 1 Hors disciplines 1	Intime 1 Interprètes 1	Langage 1
---	----------------	---	---------	---	---------------------------	-----------

Musicale 3 Musée 1 Matériaux 1 Mouvements 1	Performance 6 Politique 1	Relationnel 1 Rituels 2	Sonore 4 Spectateurs 1 Sociale 1 Sculpture 1	Violent 1
--	------------------------------	----------------------------	---	-----------

2014

Lesauvage, Marie, Le beau et la bête : Art Orienté Objet au Musée de la Chasse, UFR : www.exponaute.com/, le 12/02/2014, consulté le 29 mai 2020

Corps 1	Écologique 1 Expérimenter 1	Limites 1	Médecine 1	Prothèse 1 Performance 2	Sang 1
---------	--------------------------------	-----------	------------	-----------------------------	--------

Teffahi-Richard, Malik, « A Orsay, un remake de « L'Origine du monde » », *Le Monde*, le 05/06/2014

Corps 1	Exposition 1	Musée 1	Public 2 Performance 2	Sexe 4 Scène costumé1	Tableau 2	Voix 1
---------	--------------	---------	---------------------------	--------------------------	-----------	--------

In Process/CHAPITRE II : RITUELS, Parades for FIAC , un programme de performances FIAC 2014, UFR : Website officiel fiac.com

Anthropologie 2 Action 1	Culture folklorique 1	Expérience 1 Ecologie 1 Economie 1	Geste 3	Mémoire 1 Mythe 1 Magie 1 Méditative 1	Païenne 1 Performance 2 Participatif 1	Rituel 6	Traces 1 Théâtrale 1
-----------------------------	--------------------------	--	---------	---	--	----------	-------------------------

Emmanuelle Jardonnet, « Do Disturb » : le Palais de Tokyo se laisse secouer le temps d'un week-end », *Le Monde*, le 11.04.2015.

Arts plastiques 1 Action 1	Blague 1	Carnavalesque 1 Codes 1 Chants 1 Chanson 1 Chorégraphie 1 Corps malade 1 Corps 1 Culture 1 Populaire 1	Désordre 2 Déguisé 3 Danse 2	Expérience Espace 2 Etranges 1 activités 1	Frontières 1	Gestuel 1	Hybridation 1
----------------------------------	----------	---	------------------------------------	---	--------------	-----------	---------------

Installation 1 Image 2	Liberté 2	Onirique 1	Performance 9 Proframmatrice Perturbation 2 Politique 1 Performance- installation 1 Public 1	Rituel 1 Reinterpréter 2	Secouer 1 Spectacle 1 Sonore 3 Sociétale 2 Sport 2	Visiteurs 2 Vivant 1 Vidéo 1
---------------------------	-----------	------------	--	-----------------------------	--	------------------------------------

Philippe Lancon, « Tania Bruguera, première artiste à tester les limites du régime », *Libération*, le 06/01/2015

Action 1	Performance 1	Régime 1
----------	---------------	----------

2016

Performance Day 2016, La Ferme Buisson, le site de l'événement, UFR : lafermedubuisson.com, consulté le 29 mai 2020.

Architecture 1 Absurde 1 Auditeur 1 Accident 1	Corps 1 Conventions 1 Chaos 1 Culture populaire 1 Contexte 1 Conférence performée 1 Confusion 1 Chaos 1 Culture savante 1 Chaos 1	Déchets 1 Discours 2	Environnement 4 Espace 1 Expérience 1	Geste 1	Hystérie 1	Image 1 Intéraction 1 Imagination 1 In situ 2 Intéraction 1	Fiction 1 Frontières 1 Fiction-réalité 1 Fortuit 1
---	--	-------------------------	---	---------	------------	---	---

Jeu 1	Littérature 1 Limites 1 Langage 2	Médiatique 1 Mis en scène 1 Modèles dominantes 1 Mêler 2	Objets 2	Présentation 1 Perception 1 Poésie 1 Performance 5 Perception du réel 1 Partager 1	Questions 1	Réels et virtuels 1	Sociales 1 Spectateur 1
-------	---	---	----------	---	-------------	---------------------	----------------------------

FIAC 2016 : Le programme Hors-les-murs, UFR : site officiel de l'événement fiac.fr.

Artefact	Conférence 1 Conversation 1	Discussion 2 Danse 1 Dancing 1 Dress 1	Espace 2	Interactif 1 Imaginer 1 Imaginaire 1 Interprétation 1	Mentale 1 Mots 1 Multidisciplinaire 1 Métaphore 1
----------	--------------------------------	---	----------	--	--

Objet 1	Performance 1 Pouvoir 1	Quotidien 1	Réorganisation 3 Règles 1 Religion 1 Réal 1 Références 1	Situations 2 Sociale 1 Sonore 1 Spontané 1 Sculpture 1 Spectateur 1	Théâtrale 1
---------	----------------------------	-------------	--	--	-------------

Sylvie Coëllier (dir.), *La performance, encore*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016

Activisme 2	Contexte 3 Corps 2	Discours 2	Exposition 1 Espace 4 Expérimentation 4 Expérience 1	Interpréter 1	Méta-performance 2 Méta-conférence 4
-------------	-----------------------	------------	---	---------------	---

Philosophie 1 Provocation 1 Partage 1 Performance 5 Participation 3 Perception 1	Radicale 1 Réalité 3 Relation 1	Sonore 1 Symbolique 1	Temps 2	Virtuel 1
---	---------------------------------------	--------------------------	---------	-----------

Emmanuelle Jardonnet, « Do Disturb » : le Palais de Tokyo se laisse secouer le temps d'un week-end », *Le Monde*, le 11.04.2015

Avatar 1	Burlesque 1	Corps 3 Commissaire 2 Chorégraphie 2 Chant 1 Cabaret 1 Changer la perception 1	Design 4 Déguisé 4 Danse 2	Espace 2	Fusionner les disciplines 1	Gothique 1 Gym 1
----------	-------------	---	----------------------------------	----------	-----------------------------	---------------------

Hybridation 2	Littérature 2 Limites 1 Langage 2	Mots 1 Mis-en-scène 2 Modèles dominants 1 Mêler 2	Onirique 1 Objets 2	Performance 9 Perturber 1 Parcours 1 Poésie 1 Présentation 1 Perception 3 Poésie 1 Perception du réel 1	Représentation 2 Réel 4 Références 1 Radicale 1	Sonore 7 Spectateur 2 Sonore 1 Sculpture 1 Société 1 Sociale 1 Sculpture 2 Scénique 1 Situation 1	Troubler 2 Théâtre 3 Texte 2
---------------	---	--	------------------------	--	--	---	------------------------------------

Ville 1 Visité guidée 1	Utopique 4	Viruel 1 Voix 1 Variable 1	Youtube 1
----------------------------	------------	----------------------------------	-----------

2017

Performance Day 2017, La Ferme Buisson, le site de l'événement, UFR : lafermedubuisson.com, consulté le 29 mai 2020.

Archives 2 Autobiographie 1 Arts visuels 1 Absurde 1 Action 1	Conférence- performance 1 Comique 1	Discours 1 Déterritorialisation 1	Ecriture 1 Espace 1	Frontière 2 Fiction 1	Hybride 1	Immatériel 1 Installation 2 Interaction 1	Lecture 1
--	---	---	------------------------	--------------------------	-----------	---	-----------

Mêler 1 Musée 1 Mythe 1	Narration 1	Objets 1	Perturber 1 Populaire 1 Public 1 Performance 4	Récits 1 Représentation sociale 1 Relations 1 Rituel 1	Science-fiction 1	Théâtre 3 Textile 1	Vérité 1 Vidéo 2
-------------------------------	-------------	----------	---	--	----------------------	------------------------	---------------------

Emmanuelle Jardonnet, Un « Do Disturb » engagé et enchanté ce week-end au Palais de Tokyo», *Le Monde*, le 22 avril 2017

Actuel 1	Codes 1 Chant 1 Commissaire 3 Corps 4	Défilé 1 Désir 1 Déguisé 1	Ecole d'art 1 Engagement 1 Espace 2 Empêcher 1	Festival 1 Folie 1 Féministe 1	Geste 1	Hasard 1	Interdisciplinaire 1 Improvisation 1 Intime 1 Itinérant 1
----------	--	----------------------------------	---	--------------------------------------	---------	----------	--

Musée 1 Musique 1 Monumental 1	Performance 3 Poème 1 Patrimoine 1 Perturber 1	Quotidien 1	Recherche 1 Région 1 Résistance 1 Reproduire 1	Sonore 1 Sexuel 1 Synchronicité 1	Terrain 1 Tabou 1	Visiteur 3
--------------------------------------	---	-------------	---	---	----------------------	------------

Nadya Jolivet, "L'exposition de la performance" dans Weber, Pascale, Bobrov, Youri, Dubchinskaia, Polina (dir.), Actes du colloque "Nouvelles formes de présence dans le performance", Saint-Pétersbourg, les 1-2 juin 2017, les Éditions de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, 2018.

Artiste 3 Archive 2	Commissaire 13 Chorégraphie 8 Contexte 1 Conférence- performance 2	Documentations 1	Espace-temps 1 Exposition 7 Exposition vivante 4 Espace 3	Geste 3	Immatériel Interprète 10 In situ 1	Musée 3 Mêler 2 Méta-artiste 1	Performance 12 Pièce 3 Protocole 1 Performeur 4 Promenade	Spectateur 6 Situation 2	Temps réel 1 Temporalité 1 Théâtre 1
------------------------	--	---------------------	---	---------	---	--------------------------------------	---	--------------------------------	--

FIAC 2017 : Le programme Hors-les-murs, UFR : site officiel de l'événement fiac.fr.

Absurde 1	Chorégraphie 7	Danse 5	Exposition 1 Espace 2 Economie de présence 1 Economie d'attention 1	Interprète 3	Marchandise 1 Manifeste 1	Nouveau type d'humanité 1 Néolibéralisme 1	Postcapitalisme 1 présence 1
-----------	----------------	---------	--	--------------	------------------------------	--	---------------------------------

2012

Roselee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2012

Chapitres consacrés aux années 1965-70e

Art vivant 2 Absurde 1 Action 19 Artiste 6 Architecture 5 Autres personnes 2 Animal 5 Agressif 3 Aliénation 4 Art et la vie 7 Autobiographie 5 Argent 2 Anarchiste 1	Brouiller les frontières 1 Body art 2	Chorégraphie 5 Collaborer 1 Concert 1 Contexte 6 Café 3 Confronter 2 Conscience 5 Commercialisation 1 Cinéma 5 Collage 3 Conférence 4 Conceptuel 9 Catharsis 1 Cérémonie 4 Costume 9 Cinéma 5 Corps 27	Danse 7 Diversité 2 Direct 1 Dangereux 3 Divertissement 2 Grand public 3 Danseurs 12	Eglise 4 Expérimenter 1 Environnement 7 Evènement 11 Expérience 6 Exploiter l'artiste 2 Énergie 8 Emotions 1 Erotique 1 Espace 29	Frontière 2 Femme, Féminisme 6 Futur 1
Galerie 3	Happening 1 Hasard 3	Interprète 21 Improviser 3 Institution 8 Interaction 2 Interprétation 3	Jouer 2	Loft 3 Limites 2	Manifestation 4 Religieux 1 Métaphorique 2 Matériaux 9 Mémoire 2 Musée 7

Original 1 Opposition 1 Orgie 1	Performance 60 Participation 3 Tableau, picturale 8 Peinture 21 Propagande 1 Politique 3 Présence 4 Paysage 3 Perception 1 Poésie 6	Quotidien 9	Radicale 3 Représentation 5 Réal 10 Rituel 9 Rôle actif 3 Relations 7	Spectateur, public 34 Sculpture 31 Sociale 9 Situation 1 Souffrance 1 Sang 4 Stéréotype 1 Spectacle 5 Sadique 1	Théâtre 13 Transformer 4 Traces 2 Terreur 1	Vente 2 Ville 6 Violence 1 Vidéo 9
---------------------------------------	--	-------------	--	---	--	---

Roselee Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2012

Chapitres consacrés aux années 1980e

Art et la vie 7 Art populaire 2 Architecture 3 Autobiographie 3 «Autre» 1	Briser les règles 1	Culture de masses 4 Commerce 3 Cabaret d'artiste 1 Cinéma 8 Chorégraphie 5 Costumes 6 Corps 3 Culture noire 4	Divertissement 3 Danse 18 Décors 4	Expressionniste 3 Extrême 1 Espace 4 Ethnique 1	Film 2 Frontières 1 Féminisme 1
---	---------------------	--	--	--	---------------------------------------

Galerie 4 Grand public 4 Genre 2	Institutions 2 Image 4 Illusion 1 Iconographie 2 Intemporel Identité 3	Langage 3 Liberté 1	Média 15 Marché de l'art Monde de l'art 3 Music-hall 2 Musique 8 Multiculturalisme 1 Mort 2	Nouvelle forme 2	Opéra 6
--	---	------------------------	---	------------------	---------

--	--	--	--	--	--

Performance 28 Pragmatisme 1 Peinture 14 Photographie 2 Public 3 Privation sexuelle 1 Populaire 5 Politique 5 Picturale 4	Réal 4 Religieux 1 Racines culturelles 1 Ritualiste 1	Séries 1 Spectacle 3 Scène 3 Soap-opéra Sculpture 4 Sexe 1	Télévision 8 Technique 2 Tableau 1 Théâtre 20 Théâtralité 6 «Théâtre des médias» 1	Vidéo 4 Violence 1
---	--	---	---	-----------------------